

05

**FANTASMAGORIA E PINTURAS POÉTICAS
EM “LIGEIA”, DE EDGAR ALLAN POE**

CILAINE ALVES CUNHA
MATHEUS RAMOS SILVEIRA

CILAINE ALVES CUNHA

Pós-doutorada em Literatura Brasileira pela Casa de Rui Barbosa (Rio de Janeiro), em 2018.

Livre-docente pela Universidade de São Paulo, em 2016.

Professora na Universidade de São Paulo.

Pesquisadora do grupo de pesquisa História e Historiografia da Literatura, da Arte e da Cultura Literária Brasileira.

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/7187469863676949>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-9260-3743>.

E-mail: cilaine@usp.br.

MATHEUS RAMOS SILVEIRA

Mestrando do programa de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês da Universidade de São Paulo.

Bacharel em Letras, pela Universidade de São Paulo, em 2024.

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/0696926887016365>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-6471-3040>.

E-mail: masilveira13@usp.br.

RESUMO: O artigo analisa a forma com que Edgar Allan Poe elabora pinturas poéticas em seu conto gótico “Ligeia” para produzir o efeito ou a força de impressão da história. A narrativa desenvolve questões caras à estética do século XIX, como o poder criativo da

imaginação, a ambientação gótica e o grotesco. Ela se desenrola como reflexões metapoéticas a partir de descrições de objetos e personagem ao mesmo tempo belos e lúgubres. O artigo explora a teoria da écfrase, seu uso no conto citado e a apropriação que Poe realiza das discussões estéticas do século XVIII alemão, em especial dos princípios da obra *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*, de Lessing, e da teoria do sublime, de Friedrich Schiller.

PALAVRAS-CHAVE: Edgar Allan Poe. Gótico. Conto. Romantismo. Écfrase. Sublime.

ABSTRACT: This article analyzes the way in which Edgar Allan Poe creates poetic paintings in his Gothic short story “Ligeia” to produce the effect or the force of impression of the story. The narrative develops issues dear to 19th-century aesthetics, such as the creative power of imagination, the Gothic setting, and the grotesque. It unfolds as metapoetic reflections based on descriptions of objects and characters that are at once beautiful and lugubrious. The article explores the theory of ekphrasis, its use in the aforementioned tale, Poe’s appropriation of 18th-century German aesthetic discussions, especially the principles of Lessing’s work *Laocoon, or on the Frontiers of Painting and Poetry* and Friedrich Schiller’s theory of the sublime.

KEYWORDS: Edgar Allan Poe. Gothic. Tale. Romanticism. Ekphrasis. Sublime.

POE E AS ARTES IRMÃS

A geração de poetas românticos em que Edgar Allan Poe (1809-1849) se insere cresceu em um período no qual as principais obras do gótico inglês, protagonizado por Horace Walpole (*The castle of Otranto*, 1764), já circulavam. Os romances de Ann Radcliffe foram lançados entre 1789 e 1796; *The Monk*, de Matthew Gregory Lewis, nesse último ano; e *Melmoth the wanderer*, do irlandês Charles

Robert Maturin, em 1820. No cenário artístico local de Poe, Charles Brockden Brown (cujas principais narrativas góticas circularam a partir da década de 1790) e Washington Irving (autor da célebre *The legend of sleepy hollow*, 1820) compuseram o que se denomina de *early american gothic*.

Nos Estados Unidos, o contexto político posterior à Independência favorece o desenvolvimento dos traços típicos da maquinaria gótica inglesa (Punter, 2013, p. 165).

Uma das maiores realizações literárias de Poe, “foi sua renovação do conto de terror a partir de sua principal intenção, entreter por meio do ‘gelar o sangue’, para usar uma frase amplamente corrente na época, no que foi reconhecido como algumas das mais sofisticadas criações da ficção psicológica em língua inglesa¹ (Fisher, 2006, p. 78)”.

Em dois de seus mais célebres textos críticos, “A filosofia da composição” (“The philosophy of composition”, 1846) e “O princípio poético” (“The poetic principle”, 1848), Edgar Allan Poe elabora reflexões acerca dos aspectos que norteiam sua prática artística, valendo-se, recorrentemente, de metáforas e analogias que estabelecem relações diretas entre a arte pictórica e a poética. Com elas, o autor alinha-se às discussões do século XVIII e XIX acerca da relação entre as chamadas “artes irmãs” e recorre a termos críticos

1 “Poe’s greatest literary achievement was his renovation of the terror tale from what had been its principal intent, to entertain by means of “curdling the blood,” to use a widely current phrase of the times, into what have been recognized as some of the most sophisticated creations in psychological fiction in the English language”. (As traduções de Edgar Allan Poe, apresentadas mais adiante, e do crítico Fisher, para este artigo, foram de nossa autoria).

comuns à pintura e à poesia. Poe intitula sua primeira coletânea de *Contos do grotesco e arabesco* (*Tales of the grotesque and arabesque*, 1840), apropriando-se de termos constantemente utilizados pelos irmãos Schlegel, Schelling e Novalis, como “pictórico”, “grotesco”, “arabesco” e “sublime”. Categorias caras à tradição da literatura gótica, tornaram-se “modos artísticos de representação do mal e do medo” (França; Nestarez, 2022, p. 7).

Em uma de suas duas renomadas resenhas² acerca de *Histórias duas vezes contadas* (*Twice-told tales*, 1837), de seu contemporâneo Nathaniel Hawthorne, Poe comenta que a unidade de efeito, a totalidade do quadro pintado, é o aspecto mais importante de quase todas as composições poéticas, em verso e prosa. Para ele, o discurso poético que melhor satisfaz as demandas de intensidade do alto gênio é o conto, além da lírica. Nas citadas resenhas, Poe desdobra a unidade de efeito em outras duas noções: a brevidade e a totalidade. Pela própria constatação da natureza efêmera dos efeitos, o conto deve ser breve o suficiente para ser lido, sem interrupção, ao cabo de no máximo duas horas, “em uma sentada” (Poe, 1842, p. 298) para, assim, garantir uma forte impressão sobre o leitor. A totalidade, por sua vez, refere-se à ideia de que a obra compõe um todo fechado, no qual cada parte deve contribuir integralmente para o conjunto, tal qual um mosaico, e construir uma progressão, uma tensão narrativa que confluirá para o preestabelecido efeito final. Assim como a apreensão de uma pintura emoldura-se pela restrição espacial, o que permite a visão imediata de sua totalidade, o conto e o poema devem limitar a duração da leitura.

2 A primeira dessas resenhas data de 1837, e a segunda, de 1842.

Para garantir a coesão da obra, é preciso que o escritor inicie sua composição pelo desfecho, pela escolha do efeito almejado, para que, assim, começo e meio do enredo confluem para a sua finalidade.

Há passagens de “A filosofia da composição” e da segunda resenha de *Twice-told tales* que interessam, particularmente, ao objetivo do presente artigo, por evidenciarem a relação direta que o autor estabelece entre a unidade de efeito e a pintura. Poe destaca a circunscrição do espaço como absolutamente necessária à maneira como a obra afeta, impressiona e comove o leitor. Tal limitação espacial operaria como uma moldura da cena apresentada, potencializando a intensidade da imagem textualmente construída:

[...] sempre me pareceu que uma estreita circunscrição do espaço é absolutamente necessária ao efeito de um incidente isolado: — tem a força de uma moldura para um quadro. Tem um indiscutível poder moral em manter concentrada a atenção e, é claro, não deve ser confundida com mera unidade de espaço³. (Poe, 1846, p. 166)

Se sua frase inicial não tende a fazer irromper esse efeito, então ele [o escritor] falhou em seu primeiro passo. Em toda a composição não deve haver nenhuma palavra escrita, cuja tendência, direta ou indireta, não seja para o desígnio pré-estabelecido. E por esses meios, com tal cuidado e habilidade, um quadro é por fim pintado que deixa na mente daquele que o contempla com uma arte aparentada, um sentimento da mais plena satisfação⁴. (Poe, 1842, p. 299)

3 “[...] it has always appeared to me that a close *circumscription of space* is absolutely necessary to the effect of insulated incident: — it has the force of a frame to a picture. It has an indisputable moral power in keeping concentrated the attention, and, of course, must not be confounded with mere unity of place”.

4 “If his very initial sentence tend not to the out bringing of this effect, then he has failed in his first step. In the whole composition there should be no word written, of which

Essas passagens demonstram a consciência de Poe quanto ao benefício da concentração da ação principal em um único espaço fechado. Essa delimitação a potencializa por força de seu foco, da condensação da imagem representada e emoldurada por essa própria circunscrição, com especial destaque para a seleção das palavras e da frase inicial com vistas a esse fim. A unidade de efeito, desse modo, proporciona ao leitor uma experiência única de visualização e impressão da imagem construída verbalmente, pois, ao longo da própria duração da leitura, a progressão inerente à totalidade estabelece uma gradação da tensão narrativa, de modo que o próprio interesse do leitor é fogado desde o começo, impelido, assim, a prosseguir até o desfecho. Poe faz crer que a própria experiência da leitura equivale a apreender a pintura gradual de um quadro, o que estabelece uma proximidade entre a arte poética e a pictórica. Em branco no começo da narrativa, o quadro seria gradualmente preenchido ao longo da leitura até o momento do clímax, a partir do qual irrompe o efeito produzido pelo conjunto imagético. O aspecto pictórico não está presente apenas na totalidade que circunscreve e emoldura a obra em sua unidade, mas também se manifesta em segmentos menores dentro da narrativa, como quadros dentro de outros e molduras dentro de outras, uma *mise en abyme*.

Tendo em vista essas considerações, surgem algumas perguntas: de que maneira o efeito das obras de Poe é também construído pelos elementos pictóricos que a compõem? Como a

the tendency, direct or indirect, is not to the one pre-established design. And by such means, with such care and skill, a picture is at length painted which leaves in the mind of him who contemplates it with a kindred art, a sense of the fullest satisfaction".

mórbida representação de seus objetos e a força de impressão de passagens altamente plásticas, contribui para que irrompa a unidade de efeito? A partir de quais procedimentos retóricos e poéticos a imagem é gradualmente construída? Como, na literatura, a descrição tipicamente material de espaços e caracteres pode ser fundida com a dimensão temporal do acontecimento? Para respondê-las, é possível recuperar as discussões que circularam no século XVIII e XIX sobre a relação entre as artes, averiguar de que modo os escritores do tempo a pensaram e como Poe delas se apropria e as realiza esteticamente.

De longa procedência, a discussão acerca da relação entre poesia e pintura, enquanto constructos semióticos semelhantes, parte do princípio de que, tanto ao longo da leitura de um texto poético quanto no correr dos olhos pela pintura, a mente decifra a organização de signos que veiculam seu significado. Essa discussão ganhou espaço no século XVIII, quando escritores como Jean-Baptiste Dubos, na França, e principalmente Gotthold Ephraim Lessing, na Alemanha, publicam, respectivamente, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719) e *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia* (*Laokoon: Oder, Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, 1766).

Dubos foi um dos que desenvolveram a distinção entre “palavras primitivas” e “palavras convencionadas” já presente no diálogo *Crátilo*, de Platão, aplicando-a no campo das artes plásticas e em sua relação com a arte poética. O escritor francês aponta uma diferença entre aquilo que denomina os signos “naturais da pintura” e os “arbitrários da poesia”, considerações que décadas

depois foram fecundadas por Lessing. Trata-se da noção de que os primeiros são imediatamente identificados como representações miméticas do objeto, ao passo que os segundos precisam primeiro ser decodificados em ideias, pois não há identidade natural entre a palavra e o conceito evocado por ela. Tal distinção é fundamental, uma vez que o poder das palavras, no que diz respeito à representação dos objetos, não é imediato, como na pintura. Apenas desse modo as ideias podem ser absorvidas no palco mental da imaginação (“a rainha das faculdades”) como imagens/quadros que comovem.

O *Laocoonte* (1766), de Lessing, difundido e elogiado entre os românticos, desenvolve a discussão e problematiza a dimensão espacial e temporal das artes plásticas e poéticas. O filósofo alemão discorre sobre os limites da representação de cada uma delas, bem como sobre as intersecções e fronteiras entre esses dois campos artísticos. Para tanto, a seção XVI de sua obra afirma que cabe à arte poética a representação mimética de ações (que se seguem umas às outras) em um eixo temporal, por meio de sons articulados (um após o outro) no tempo. Por outro lado, compete à arte pictórica a representação de corpos e objetos (um ao lado do outro), figuras e cores no espaço. A partir dessas classificações, Lessing considera que uma arte pode imitar alusivamente o objeto próprio da outra, pois, como constata, corpos necessariamente modificam-se no tempo e ações dependem dos corpos para ocorrer.

Na esteira de sua argumentação, o filósofo aponta dois princípios para o exercício artístico que pretenda representar o objeto próprio da outra: a “unidade dos adjetivos pictóricos” e a “economia nas

exposições de objetos corpóreos”. A primeira prescreve à pintura a escolha do momento mais expressivo para imitar e a ausência de exuberância de características para cada corpo. Já a poesia deve escolher uma única qualidade dos corpos em sua representação ou a imitação temporalmente progressiva, preferencialmente aquela que desperte a imagem mais sensível do objeto representado. Note-se, a partir dessas considerações, a preocupação de Lessing com a clareza do objeto representado e com sua fundamental visualidade:

O poeta não quer ser apenas compreendido, as suas representações não devem ser meramente claras e distintas; o prosador contenta-se com isso. Antes, ele quer tornar tão vivazes as ideias que ele desperta em nós, de modo que, na velocidade [ao longo da leitura], nós acreditemos sentir as impressões sensíveis dos seus objetos e deixemos de ter consciência, nesse momento de ilusão do meio que ele utilizou para isso, ou seja, das suas palavras. (Lessing, 2020, p. 205)

Lessing entende que, enquanto a pintura mostra o objeto já pronto, a poesia o pinta progressivamente, consideração fundamental para se compreender a noção de totalidade em Poe. Desse modo, o autor de *Laocoonte* se pergunta sobre a possibilidade de interseccionar os eixos temporal e espacial em literatura, de fazer com que os signos arbitrários apresentem-se com a força dos signos naturais. Tal preocupação encontra fundamentação em sua própria concepção acerca da natureza do belo natural e artístico, pois, para ele, o fim da poesia, enquanto arte mimética, é a ilusão da *enérgeia*.

Por esse termo, recuperado das retóricas antigas, o autor compreende a fantasia da presença de um objeto que se dá

pela ilusão do apagamento do meio significante, pela aparente naturalização do signo arbitrário da poesia. Essa ilusão pode ocorrer, segundo Lessing, pelo uso de metáforas e, principalmente, pela dinamização das descrições, conforme se verá. Eis a diferença, para ele, entre descrever e pintar: em poesia, a pintura diz respeito ao procedimento voltado para encadear as descrições em ações. Portanto, Lessing enfatiza a passagem do consecutivo, no relato do coexistente, via ilusão de vividez na disposição dos corpos em ações, assim, naturalizando os signos arbitrários. Não se trata de descrever enumerando características, mas de inseri-las na narrativa.

A partir dessas reflexões, Lessing aponta o que ele entende por “pintura poética”:

[...] não é necessariamente o que pode ser transformado numa pintura material; antes cada traço, cada ligação de diversos traços graças aos quais o poeta torna o seu objeto tão sensível que nós nos tornamos mais distintamente conscientes desse objeto do que de suas palavras, isso é o que significa o pictórico, o que significa uma pintura, porque assim nos aproximamos do grau de ilusão que a pintura material é particularmente capaz de gerar. (Lessing, 2020, p. 187-188)

Lessing afirma também que seria melhor considerar a expressão “fantasias poéticas” para que a poesia e seus termos não fiquem restritos aos limites da representação da pintura física. Essa consideração se justifica pelo fato de, ao longo da tradição filosófica e poética, que se preocupou com a discussão da relação entre as artes, tal relação recorrentemente apresentou-se como uma disputa pela superioridade de uma sobre a outra, uma polêmica entre modos de representação,

formulado, entre tantos, por Leonardo da Vinci, em seu *Trattato dela pittura*. Nele, o autor atribui à arte pictórica a prevalência sobre a arte poética no que diz respeito à eficácia da representação, consolidando, assim, a tradição do paragone. Lessing, ao contrário, entende que esta é superior àquela por valer-se extensivamente da imaginação.

Na seção XVIII do *Laocoonte*, debruçando-se mais detidamente sobre o principal procedimento que aproxima artes plásticas e pictóricas, o autor traz à tona o exemplo célebre do escudo de Aquiles. O filósofo alemão aponta a maneira como o “mestre” Homero encadeia as características do objeto e os aspectos de sua produção sucessiva e gradualmente, tornando a descrição suficientemente vívida para “assombrar” o interlocutor:

Homero, nomeadamente, pinta o escudo não como algo pronto, perfeito, mas antes como um escudo sendo feito. Portanto, ele lançou mão também aqui do enaltecido artifício de transformar o coexistente do seu objeto em consecutivo e fazer desse modo da pintura monótona de um corpo, a pintura vivaz de uma ação. [...] Agora ele está pronto e nós nos assombramos com a obra, mas com o assombro crente da testemunha ocular que viu a confecção. (Lessing, 2020, p. 216)

Trata-se, como aponta Lessing, de uma descrição que se faz narração do acontecimento, conferindo visualidade a algo que guia o olhar por um determinado percurso, organiza as suas características em uma sequência no tempo de tal forma que o corpo, gradualmente representado em suas partes, impressione.

Diante disso, torna-se possível explorar como algumas retóricas prescreviam a técnica de descrição verbal ou écfrase, explanar suas

vertentes e mostrar, em seguida, a maneira como Poe compôs suas próprias fantasias poéticas no interior de uma forma sublime.

A écfrase

A écfrase e a *enárgeia* assumem um caráter proeminente nas discussões elaboradas pelos retóricos antigos e poetas modernos dos séculos XVIII e XIX, considerando que o efeito de imagens verbais, produzido a partir de técnicas voltadas para conferir visualidade ao objeto representado, foi um dos principais instrumentos de arrebatamento e comoção, especialmente durante o processo de ascensão e circulação do romance gótico.

Na longa duração das doutrinas da Antiguidade clássica, uma primeira utilização do termo *ekphrasis* ocorreu entre o século I AEC e o II EC, empregado pelo rétor Théon, talvez Hélio Teão, nos seus *progymnasmata*, exercícios preparatórios de oratória, bem como por Hermógenes, Aftônio e Nicolau (Martins, 2021, p. 43). Neles, a écfrase é uma técnica de um discurso periegemático (percurso da visão) que põe sob os olhos o que deve ser mostrado. Trata-se de uma técnica de descrição, uma apresentação e exposição de pessoas (prosopografia), de lugares reais (topografia) e imaginários (topotesia), tempos (cronografia), como as estações do ano, ações e situações realizadas, como se o ouvido as visse. Pode, também, adquirir a forma de uma digressão narrativa e constituir-se como metapoesia. O vocábulo nomeia ainda um gênero do discurso encomiástico de caracteres e paixões (etopeia) e de obras de arte (Martins, 2021, p. 33).

Como descrição de pintura e escultura, a écfrase foi posta em prática como exercício de eloquência por filósofos, poetas e oradores da segunda sofística do século II EC., tais como Calístrato, Filóstrato de Lemnos e Luciano de Samósata, aplicado por prosadores como Aquiles Tácio de Alexandria, Cáriton de Afrodísias e Longo, em proêmios de romances (Hansen, 2006, p. 86). As descrições de obras de arte tornaram-se, desde então, um gênero encomiástico autônomo.

Tendo em vista as doutrinas da écfrase, quer como técnica retórica ou como gênero autônomo, estudos críticos propõem que se nomeie a primeira de “hipotática” ou interventiva (Martins, 2016, p. 163). Trata-se da descrição contida em um gênero continente que a encerra, seja em uma epopeia, uma tragédia ou uma prosa historiográfica, e que estabelece uma coincidência entre o olhar da personagem sobre os objetos vividamente descritos e o do leitor que o acompanha. Tanto na *Odisseia*, de Homero, quanto na *Eneida*, de Virgílio, os respectivos Odisseu e Eneias imergem em um momento reflexivo diante do esplendor dourado do palácio de Alcino e das pinturas no templo de Dido, objetos apresentados pelo exercício da écfrase.

Já o gênero descritivo e autônomo de obras de arte designa-se écfrase “paratática” (Martins, 2016, p. 163). Ela se define “como *antigraphaiten graphein*, contrafazer do pintado ou emulação verbal que compete com a pintura, descrevendo quadros inexistentes com *enárgeia*” (Hansen, 2006, p. 86). Observa-se que a forma verbal grega *graphein*, nos textos antigos, significa tanto pintar

quanto escrever, da mesma forma que o substantivo *graphé* remete simultaneamente à pintura e à escrita. A equivalência dos termos denota uma homologia entre os procedimentos miméticos aplicados a ambas, não uma identidade entre elas. Além disso, a equivalência dos termos também se refere à tópica da competição ou emulação entre as artes, como apontado por Horácio em sua *Arte poética*, quando se refere à expressão *ut pictura poesis*. Enfatiza-se, aí, o uso do *como* (*ut*), “como a pintura, a poesia”. O termo *ut* propõe, enquanto conjunção comparativa, justamente a

homologia retórica dos procedimentos miméticos ordenadores dos efeitos em uma e outra. Assim, o *ut* que as relaciona parece indicar as modalidades técnicas do verossímil e do decoro necessários em cada gênero poético em termos de invenção, disposição e elocução. (Hansen, 2006, p. 98)

Isso faz com que a obra em questão cumpra as três funções: agradar (*delectare*), ensinar (*docere*) e persuadir (*movere*).

Em que pese as duas aparentemente diferentes práticas da écfrase e o caráter supostamente inovador da paratática, João Adolfo Hansen e Paulo Martins ressalvam que, também as écfrases autônomas recuperam a prescrição de vários outros gêneros, do épico, idílico, o epistolar, o trágico, o satírico etc, sendo ambas mediadas pelas doutrinas helenísticas. Teorizada e prescrita pelos retóricos da segunda sofística, a paratática recorre à vividez e às tópicas argumentativas previstas na tradição, como ocorre na hipotática:

[...] tanto a prescritiva retórico-gramatical a partir do século I, como os autores que autonomizam o gênero ecfrástico, são mediados pelas letras helenísticas e,

nesse sentido, ora acrescentam elementos novos à prescrição do gênero — dado absolutamente previsível, já que estamos diante da emulação —, ora dão voz a inovações genéricas, preceituando, assim, doutrina a partir da própria realização letrada inovadora, sem precedência como ponto de partida da emulação. (Martins, 2021, p. 45)

Elemento *sine qua non* da écfrase, a *evidentia* ou *enárgeia* é compreendida como efeito de vividez “que põe sob os olhos incorporais da mente um *topos* retórico semelhante à opinião considerada verdadeira sobre o *eidos*” (Hansen, 2006, p. 93). Trata-se da ilusão da presença do objeto, uma fantasia que presentifica o ausente aos olhos da mente a partir da escolha e disposição textual de vocábulos que mimetizam e detalham as qualidades materiais do objeto representado. *Enárgeia* não diz respeito à visão naturalista ou realista do objeto representado, mas ao efeito de sua presença enquanto ilusão, aparição ou fantasia. A “clareza é obtida pelo uso de palavras próprias, não bárbaras, escolhidas (*delecta*), metáforas (*traslata*), hipérboles (*supralata*) e sinônimos (*duplicata*)” (Hansen, 2006, p. 92). Para tornar a descrição vívida, um autor ficcionaliza, aproxima e, por vezes, identifica a observação indireta do leitor com a direta da personagem (*autopsía*, ver com os próprios olhos), o que contribui para acentuar o efeito gerado pela imagem, pois é como se o leitor a estivesse vendo diretamente e, portanto, sensibilizando-se com o que é vividamente representado. Em outras palavras, intensifica-se o efeito de impressão sensível. Em chave argumentativa, contribui para acentuar a credibilidade do relato, servindo à persuasão, à medida que sensibiliza o enunciatário.

Os procedimentos ou artifícios técnicos empregados para a produção do efeito da *enérgeia* são dramáticos e se evidenciam como uma pragmática: o uso do discurso direto, a interpelação patética de personagens, o apelo constante ao destinatário, o emprego de sinestesias e a recorrência de advérbios de tempo e lugar. Tendo em vista seu caráter dramático, o enunciador costuma antecipar, na descrição, uma declaração de caráter probatório acerca do fato e da ocasião, na qual o objeto em questão teria sido realmente visto por ele.

Nos preceitos antigos da *écfrase*, a relação de semelhança do discurso poético com o discurso da opinião tida por verdadeira, sua verossimilhança, “decorre da relação da imagem fictícia descrita com discursos do costume antigo que fornecem causas e explicações do que é narrado sobre ela, tornando-o semelhante àquilo que se considera habitual e natural” (Hansen, 2006, p. 86).

A *écfrase* é um artifício que descreve objetos inexistentes a partir de *topoi* conhecidos pela memória dos costumes antigos previstos em seus autores e autoridades. O efeito de ilusão da presença do objeto se faz provável justamente porque são fornecidos à imaginação os *topoi* da memória partilhada. Portanto, a descrição *ecfrástica* estabelece uma relação de proximidade entre o discurso e o representado, constituindo-se como um análogo ao quadro ou a qualquer outro objeto descrito. Vale ressaltar que esse efeito “não resulta de transposição de objetos empíricos, mas de processos de abstração compositiva do engenho do filósofo, orador, poeta e prosador que, competindo com pintores, estilizam particularidades de *topoi* pictóricos” (Hansen, 2006, p. 89).

Assim, a éfrase opera “não a suposta realidade empírica de objetos supostamente vistos pelos autores, mas a realidade dos preceitos retóricos de um ver coletivamente partilhado e exposto segundo a verossimilhança e o decoro de seu gênero” (Hansen, 2006, p. 89).

A descrição ecfrástica é necessariamente parcial, considerando-se a impossibilidade de o meio poético abarcar a totalidade dos objetos empíricos e, portanto, se configura como uma forma de interpretação, especialmente na paratática. Os traços selecionados para compor a representação e os termos empregados nas adjetivações são sempre interpretativos, uma vez que dependem necessariamente da escolha lexical e do ponto de vista do enunciador. Em seu caráter interpretativo, a descrição, necessariamente, sempre omite algo. Logo, trata-se daquilo que o enunciador escolhe mostrar ao leitor, fazendo com que um quadro imaginário seja gradativamente pintado na mente de quem o lê, parte a parte, e preencha as lacunas intrínsecas à descrição com a argamassa da própria imaginação. Portanto, há um necessário e consciente uso da obscuridade, mesmo quando se considera a ênfase empregada nas qualidades de brilho e nitidez dos objetos descritos.

A éfrase também aproxima-se de outro procedimento retórico, a digressão (*digressio* ou *egressio*). O caráter reflexivo de Odisseu e Eneias diante do esplendor do palácio de Alcino, por exemplo, opera-se como digressão,

[...] *parenthesis* na estrutura de narração, uma *suspensão* de seu vetor progressivo, um *desvio* ou um *retardamento* do fluxo textual, uma *antecipação* de eventos ou uma *recuperação* de elementos que

compõem o μῦθος, a fim de estruturar ou reestruturar a narração, temporal, temática ou figurativamente numa sequência necessária e útil. Características essas que aproximam a écfrase da *digressio* ou *egressio*, tal qual exposto por Quintiliano e Cícero. (Martins, 2016, p. 169)

No que diz respeito à interrupção do vetor progressivo da narração, a écfrase hipotática ganha, em seu interior, movimento próprio e, assim, condição de narratividade. O recurso aos dêiticos confere-lhe alguma progressão temporal, configurando seu caráter periegemático de uma completude visual que narra “ao redor” ou “em torno de” (Martins, 2016, p. 170). Mesmo na descrição paratática, o enunciador, ao longo de sua composição, deixa de lado a condição espacial estática da pintura, que representa corpos um ao lado do outro no espaço, para dispô-los um após o outro no tempo narrativo. Assim, na Antiguidade clássica, a distinção entre descrição (categoria do espaço) e narração (categoria do tempo) não tem lugar, desde que o movimento da écfrase, sem ser narração, intervém no relato da ação, podendo ser dilatado também por metáforas de ação (Hansen, 2006, p. 94), dinamizando-as.

Em Hermógenes, a écfrase do escudo de Aquiles define-se como uma “narrativa” contida numa narração, um episódio que proporciona o desenvolvimento da trama:

[...] se o escudo de Aquiles é um episódio, é um elemento que compõe a narração, contribuindo com o desenvolvimento do μῦθος, da trama, de sorte que se torna um elemento que afeta a progressão temporal que distingue a narração da narrativa. Elsner afirma que, embora a primeira écfrase na literatura antiga apresente-se como uma pausa da narração

em que o texto se desvia de sua obsessão pelo desdobramento da guerra para uma outra visão, a saber, cenas de paz, festividades, agricultura, canções e danças, esse microcosmo na verdade enfatiza o que a *Ilíada* não é, ou aquilo que teria sido se Páris não tivesse raptado Helena ou se os troianos a tivessem devolvido aos gregos, tudo isto ironicamente gravado nas armas que Aquiles usará para demonstrar sua ira. (Martins, 2016, p. 169)

A delimitação antiga da *écfrase* como uma narrativa contida em uma narração pode, nessa ótica, ter contribuído, inclusive, para a sua independência e transformação em gênero autônomo.

Em que pese a interrupção do fluxo temporal da narração, forjada pela descrição, a *écfrase*, ainda assim, não se confunde necessariamente com a *digressão*, entendida como procedimento retórico da oratória, preceituada por Cícero, em *De Oratore*. Em peças oratórias, a finalidade da *digressão* é amplificar os temas do texto, ornamentar o discurso e convencer os ânimos (Martins, 2021, p. 87), como ocorre também na *écfrase*. Ambas podem tornar-se uma narrativa ficcional que intervém nos argumentos centrais. A *digressão* pode, assim, assumir a função de uma *écfrase* que vivifica o objeto e deleita. Diferentemente, no entanto, aquela recapitula “elementos argumentativos que serão necessários para corroborar a tese na peroração ou na seção final de uma seção”. Já a *écfrase* recebe o impacto da visualidade, o que não se observa na *digressão*, e antecipa novos “argumentos que serão desenvolvidos mais adiante no texto, mas que estão sendo apresentados, pelo menos topicamente, em um ponto precedente àquele que seria seu lugar mais comum” (Martins, 2021, p. 88-89).

As écfrases em “LIGEIA”

Paolo D’Angelo, em *A estética do romantismo* (1998), e João Adolfo Hansen, em “Categorias epidíticas da *ekphrasis*” (2019), apontam, entre tantos, que a instituição retórica teve vigência até a segunda metade do século XVII, quando começa o longo processo de seu desmoronamento por obra das modernas revoluções filosóficas e artísticas. Desenvolvendo o campo hoje conhecido como “estética”, elas contribuíram para a dissolução das antigas categorias retóricas e poéticas em nome da suposta originalidade (D’Angelo, 1998, p. 94).

Ainda que seja evidente a apropriação de termos e de discussões proeminentes das retóricas antigas por autores românticos, como os irmãos Schlegel, William Wordsworth, Edgar Allan Poe e tantos outros, é preciso considerar, no entanto, que a maneira como gregos e romanos antigos operavam a técnica ecfrástica difere em alguns aspectos do modo como aqueles a realizaram. Para nos deter, por ora, apenas no aspecto terminológico, algo invisível e incorpóreo que emerge da vividez visual da écfrase resulta-se, entre os românticos, do “palco da imaginação”. A própria noção grega de “fantasia”, remetendo à “aparição”, servirá de fundamento a vocábulos importantes para as realizações poéticas do romantismo, como “fantasma” e “fantasmagoria”, conservando seu sentido antigo.

Poe, por sua vez, não se refere ao termo *ekphrasis* em seus textos, mas à noção de *phantasy*, vocábulo que aproxima muito mais sua poética das considerações de Lessing acerca das “fantasias poéticas”. Como lembra Alterton (2011, p. 95), o termo *arabesque*,

tão caro ao autor de “Ligeia”, pode ter sido uma herança modificada de Friedrich Schlegel, como se vê nessa passagem, em referência à forma elíptica da estrutura da arte moderna, próxima da natureza do discurso irônico que une e sustenta ideias opostas: “[...] considero o arabesco uma forma ou maneira de exteriorização inteiramente determinada e essencial da poesia” (Schlegel, 2016, p. 530).

Em “A filosofia da composição”, Poe parece recuperar, a seu jeito irônico próprio, a diferença entre narrativa e narração, presentes nas discussões antigas sobre a *écfrase*. A *Divina comédia*, de Dante, não é, para o escritor norte-americano, um poema narrativo longo, mas um conjunto de poemas e narrativas autônomas que compõem a unidade da obra: “O que chamamos de poema longo é, de fato, meramente uma sucessão de poemas breves”⁵ (Poe, 1846, p. 164). Diante disso, pode-se entrever o impacto que a *écfrase* recebe em sua delimitação do gênero conto como uma narrativa curta.

Já desde fins do século XVIII, a *écfrase* foi continuamente empregada em narrativas góticas como estratégia para elevar o discurso, tal como já ensinava o tratado do Anônimo, dito Longino, recuperado e traduzido por Boileau, em 1674. Nele, a apresentação pictórica é um dos principais recursos para tanto, pois, além de propiciar o choque, também anima a descrição, sob o impacto do *páthos*, quase como se forçasse o “auditório a ver” (Longino, 1996, p. 68).

No longo debate oitocentista sobre o sublime, estabiliza-se o princípio de que objetos naturais imensos, ameaçadores e

5 “What we term a long poem is, in fact, merely a succession of brief ones”.

grotescos, narrativas sombrias, irregulares e sinistras, imagens que despertam medo são, também, fonte do estilo grave e de farta matéria para reflexão. Nesse contexto, a discussão que Immanuel Kant trava com Edmund Burke sobre o sublime fortalece, a seu modo próprio, o deslocamento desse estilo do plano formal da arte para a natureza, retira-o do terreno das sensações despertadas pelo objeto e o transfere para o movimento do pensamento durante a sua apreensão. O sublime passa a ser compreendido como resultado de um jogo das faculdades da mente durante a contemplação dos elementos naturais grandiosos ou temíveis, o que promove o prestígio da imaginação sensível e criadora como a faculdade apta a apreendê-los. Friedrich Schiller, por sua vez, aproveita as lições kantianas sobre o assunto, mas transfere novamente o sublime do plano natural para o artístico, como no tratado de Longino. Os artigos de Schiller, “Do sublime: para uma exposição ulterior de algumas ideias kantianas” (1793) e “Sobre o sublime” (1798-1799), fornecem princípios legisladores da tragédia moderna, pensada como uma forma que, produzindo efeitos de prazer e dor, tematiza os conflitos humanos diante de forças que ameaçam a liberdade.

Em Schiller, o sublime torna-se um estilo misto, satiricamente patético. Para ele, a finalidade do texto, assim estruturado, é afirmar a capacidade humana de resistir a fenômenos e situações que ameaçam a autodeterminação do sujeito para escolher seu modo de agir, livre de condicionamentos internos e externos, sejam eles sensíveis ou materiais. Colocando as condições sociais e históricas em conflito com o ideal de uma vida humanamente livre,

o sentimento sublime diante de objetos ameaçadores desenvolve-se em uma alternância súbita com o belo, isto é, em uma forma sem tensão dramática em que abruptamente se lhe imprime uma derrocada da situação de estabilidade. O filósofo propõe que, para a catástrofe que tudo abala lentamente ou desaba rapidamente, e para recriar uma nova ordem humana, contribuem com “as cenas patéticas da humanidade em luta com o destino, da fuga irrefreável da felicidade, da segurança enganada, da injustiça triunfante e da inocência que sucumbe, cenas que a história expõe em abundância e que a arte trágica, imitando, põe diante de nossos olhos” (Schiller, 2011, p. 72).

No gótico oitocentista, a obscuridade é traço intrínseco ao efeito do terror sublime, como destaca Ann Radcliffe em seu texto póstumo “On the supernatural in poetry” (1826). Nele, a romancista traça a diferença entre “horror” e “terror” e destaca a importância do escuro para que se excite a imaginação. Esta exerce um duplo trabalho psíquico, figurando, com nitidez, no palco da mente, os objetos descritos com *enérgeia*, ao mesmo tempo em que é impelida a preencher (e, portanto, a criar) os espaços vazios da obscuridade para, enfim, compor o quadro da éctrase.

Na construção do enredo gótico, a alternância de quadros pitorescos, que se manifestam “nos momentos de relaxamento e bonança; na representação de situações caseiras ou de tranquilidade”, com outras de maior tensão, gerada por temíveis imagens naturais (Serravalle, 2010, p. 23); a estilização, quer de cenas bucólicas, quer da natureza em fúria, que antecipam a ação principal,

caracterizam sensações e percepções das personagens, ou criam determinada atmosfera cênica; em todos esses fatores, a écfrase é recurso eficiente. Na delimitação dessa estrutura intercalada, a estética moderna fecunda o princípio longiniano de que a elevação de uma ideia, própria das grandes questões da humanidade, ocorre num momento central do texto, quando cai como um raio: “[...] o sublime, quando se produz no momento oportuno, como o raio ele dispersa tudo e de imediato manifesta, concentrada, a força do orador” (Longino, 2016, p. 44).

Em “Ligeia” (1848)⁶, o narrador-personagem anônimo resgata mnemonicamente a história de seus dois relacionamentos amorosos. Após a doença misteriosa e a morte da amada Ligeia, ele cai em luto⁷ e vicia-se em ópio: “Na excitação de meus sonhos opiáceos (pois eu estava habitualmente agrilhado às algemas da droga), evocava seu nome em voz alta, durante o silêncio da noite, ou por entre os recônditos recantos dos vales, durante o dia⁸” (Poe, 1978, p. 323).

Transtornado, o herói, ainda mais enriquecido com a herança que ela lhe legou, adquire uma velha abadia do interior da

6 O conto “Ligeia”, considerado pelo próprio autor como uma de suas obras-primas, foi publicado pela primeira vez em setembro de 1838, no periódico *American Museum*, de Baltimore. Por toda uma década, foi submetido a constantes revisões até 1848, um ano antes da morte de Poe. A versão aqui utilizada é a última autorizada por ele, publicada no *Broadway Journal* em 27 de setembro de 1845, sobre a qual Poe realizou revisões e correções manuscritas até 1848 (Mabbott, 1978, p. 310). Ela foi estabelecida por Thomas Ollive Mabbott (1898-1968), editor da principal edição crítica dos contos e poemas de Poe.

7 Vale notar, nesse quesito, a importância que Poe atribui em “A filosofia da composição” (1846), ao lugar do amante enlutado na produção poética, uma vez compreendido que o tom poético por excelência é o melancólico.

8 “In the excitement of my opium dreams (for I was habitually fettered in the shackles of the drug), I would call aloud upon her name, during the silence of the night, or among the sheltered recesses of the glens by day”.

Inglaterra, situada num local ermo, isolado, circundada por uma paisagem selvagem. O herói, entre os poucos reparos que realiza no edifício, decora as suas dependências, imprimindo-lhes uma “magnificência régia”. Em seguida, casa-se novamente com uma mulher significativamente nomeada de Lady Rowena (*raven*, “corvo”) Trevanion, de Tremaine. O narrador alimenta um desprezo profundo por sua nova esposa, enquanto procura manter viva as memórias da primeira delas. Dois meses após o casamento, durante os quais Rowena vivencia eventos de ordem sobrenatural, também ela logo adoece e morre.

No alto da torre da abadia encontra-se o quarto nupcial do segundo casal, o mesmo onde transcorrem as poucas ações envolvendo o convívio entre eles, assim como o adoecimento e o velório da segunda mulher do herói. No momento em que o conto se encerra, o narrador presencia o evento sobrenatural de maior impacto da história: o espírito de Ligeia reencarna-se no cadáver de Lady Rowena, que se ergue do leito moribundo de maneira altiva, com os mesmos olhos e o olhar enigmático da primeira delas.

Como o herói vive esse evento fantasmagórico sob efeito do ópio, seu relato envolve-se por incertezas. No conjunto do conto, o narcótico funciona como um mecanismo que confere verossimilhança a esse episódio sobrenatural, levantando suspeitas de que ele não ocorreu, tendo sido, possivelmente, resultado das alucinações, o que criaria a ilusão de realidade. Mas essa hipótese não se confirma. Efetivamente, o ópio funciona como um correlativo objetivo das fantasmagorias poéticas a que o autor se

entrega na contemplação de Ligeia, de seu quarto conjugal e em suas percepções sobre Lady Rowena.

Ao longo do conto, o recurso às memórias, narrando os episódios do mais passado para o presente, é fundamental para o desenvolvimento da história, inteiramente delimitada por recordações. O herói constitui-se como um rico burguês, ao mesmo tempo amante e escritor, que, por algumas vezes, dialoga com o leitor, refere-se ao texto que se lê e ao ato de sua escrita, numa afirmação da arte como instrumento de investigação dos mistérios insondáveis da vida. A escolha de Poe por esse tipo de voz e modo de enunciação torna provável e contribui para dar vividez às suas descrições dos objetos e corpos, numa ficção de que eles realmente foram vistos, procedimento este apresentado ironicamente a certa altura da história. Antes de desenhar o quarto do casal, o narrador declara:

Eu dizia que minuciosamente me recordo dos detalhes do quarto — contudo sou tristemente esquecido de tópicos de profunda importância — e não havia sistema, nenhum padrão, na fantástica disposição, que se apossasse da memória⁹.
(Poe, 1978, p. 321)

Diz-se “ironicamente”, pois, ao afirmar que se encontra privado da lembrança de tópicos fundamentais da história, guardando apenas os detalhes minuciosos do aposento, o narrador comenta seu próprio procedimento ecfrástico e ressalta o lugar fundamental que lhe destina no interior da narração continente.

9 “I have said that I minutely remember the details of the chamber — yet I am sadly forgetful on topics of deep moment — and here there was no system, no keeping, in the fantastic display, to take hold upon the memory.”

Com efeito, em “Ligeia”, duas longas écfrases ocupam boa parte da história: o herói pinta o retrato físico e espiritual da heroína e, em seguida, descreve o quarto conjugal do segundo casal. As duas descrições permitem discutir a maneira como Poe elabora, enquanto compõe suas pinturas verbais, uma reflexão sobre a arte.

No instante anterior ao momento em que vai recuperar suas memórias de Ligeia, o narrador destaca um elemento próprio da écfrase, como se observa nessa notação da posição proeminente da figura feminina na imaginação do narrador-escritor: “trago [Ligeia] diante de meus olhos em fantasia” (tradução nossa)¹⁰. O retrato da heroína, inicialmente uma descrição de seus traços físicos, surge em uma longa passagem que ocupa parte considerável do conto:

Há um querido tópico, entretanto, a respeito do qual minha memória não me falha. Trata-se da *pessoa* de Ligeia. Em estatura era alta, de algum modo esguia e, em seus últimos dias, até mesmo emaciada. Em vão eu tentaria retratar a majestade, a quieta desenvoltura de sua conduta ou a incompreensível leveza e elasticidade de seu passo. Ela vinha e partia como uma sombra. Nunca me dava conta de sua entrada em meu gabinete fechado, salvo pela querida música de sua voz baixa e doce, enquanto ela pousava sua marmórea mão sobre meu ombro. Dama alguma jamais a igualou em beleza facial. Era a radiância de um sonho opiáceo — uma aérea e inspiradora visão mais fantásticamente divina do que as fantasias que pairam nas almas adormecidas das filhas de Delos. Contudo seus traços não eram daquele regular molde que temos sido falsamente ensinados a venerar nas clássicas obras do paganismo. “Não há beleza singular”, diz Bacon, lorde Verulam, falando verdadeiramente

10 “I bring before mine eyes in fancy”.

de todas as formas e *genera* de beleza, “sem algo de *estranho* na proporção”. Contudo, embora eu tenha visto que os traços de Ligeia não eram de uma clássica regularidade — embora tenha percebido que seu encanto era de fato “perfeito” e sentido que havia muito de “estranho” a permeá-lo, contudo eu tentava em vão detectar a irregularidade e rastrear à origem minha própria percepção do “estranho”. Examinei o traçado da altiva e pálida fronte — era sem falhas — quão fria, de fato, essa palavra quando aplicada a uma majestade tão divina!

— a pele rivalizando com o mais puro marfim, a extensão e repouso dominante, a suave proeminência das regiões acima das têmporas; e então as tranças negro-corvo, reluzentes, luxuriantes e naturalmente cacheadas, anunciando toda a força do homérico epíteto “jacinto!” Olhei para os delicados contornos do nariz — e em lugar algum salvo nos graciosos medalhões dos Hebreus eu contemplara similar perfeição. Havia a mesma luxuriante suavidade de superfície, a mesma tendência quase imperceptível para o aquilino, a mesma harmoniosa curvatura de narinas a expressar o espírito livre. Reparei a doce boca. Aqui estava de fato o triunfo de todas as coisas celestiais.

— a curva magnífica do curto lábio superior — o macio, voluptuoso sono do inferior — as covinhas que enfeitavam, e a cor que despontava — os dentes refletindo, com um brilho quase desconcertante, todo raio da sagrada luz que caía sobre eles em seu sereno e plácido, embora o mais exultantemente radiante de todos os sorrisos. Escrutinei a formação do queixo — e aqui, também, eu encontrei a suavidade de amplitude, a leveza e a majestade, a plenitude e a espiritualidade, dos gregos — o contorno que o deus Apolo revelou somente em um sonho, a Cleomenes, o filho do Ateniese. E então eu perscrutei dentro dos largos olhos de Ligeia¹¹. (Poe, 1978, p. 311-312)

11 “There is one dear topic, however, on which my memory fails me not. It is the *person* of Ligeia. In stature she was tall, somewhat slender, and, in her latter days, even emaciated.

O narrador simula correr os olhos pelo corpo de Ligeia, coincidindo-os com os do leitor, delimitando, brevemente, seus contornos e traçando um retrato monumentalizado, como em uma moldura ou em uma estátua. Em seguida, anima seu ídolo, conferindo elasticidade silenciosa a seu passo, movimento este contraposto à quieta conduta da amada. Nesse momento, ele aplica um primeiro traço sinistro na heroína, quando compara seu andar ao ir e vir de uma sombra. Alguns elementos da passagem reforçam ainda mais esses aspectos. Em um deles, o narrador atribuiu a Ligeia uma voz doce, traço que se opõe, no entanto, à frieza gélida de seu tato. Além de conferir vigor sensível e mimético à imagem, o atributo “marmóreo” do toque de mão atrela a personagem a um dos materiais próprios de estátuas antigas, ao mesmo tempo, que envolve ambos por morbidez. Em outra passagem do conto, a natureza lúgubre dessa heroína fatal é acentuada pela palidez fria de sua fronte. A associação de Ligeia com uma beleza arcaica expande-se na comparação entre ela e as filhas sagradas de Delos, ainda que o herói negue que as proporções dela sejam regulares como as do paganismo antigo. Ao pintar sobre a perfeição dessa

I would in vain attempt to portray the majesty, the quiet ease, of her demeanor, or the incomprehensible lightness and elasticity of her footfall. She came and departed as a shadow. I was never made aware of her entrance into my closed study save by the dear music of her low sweet voice, as she placed her marble hand upon my shoulder. In beauty of face no maiden ever equalled her. It was the radiance of an opium dream — an airy and spirit-lifting vision more wildly divine than the phantasies which hovered about the slumbering souls of the daughters of Delos. Yet her features were not of that regular mould which we have been falsely taught to worship in the classical labors of the heathen. “There is no exquisite beauty,” says Bacon, Lord Verulam, speaking truly of all the forms and *genera* of beauty, “without some *strangeness* in the proportion.” Yet, although I saw that the features of Ligeia were not of a classic regularity — although I perceived that her loveliness.

beleza um traço de estranheza, o narrador dá início à discussão sobre a arte de seu tempo, em vão procurando apreender o caráter extraordinário das feições e, sobretudo, dos olhos da heroína.

A composição desse retrato segue um movimento que, partindo do geral, da estatura e do porte físico da heroína, desce até as mãos e sobe até o rosto, quando esmiuça detalhadamente e lentamente os traços anatômicos da face de Ligeia. Para compô-los, o olhar segue um movimento circular que se desloca pelas proeminências de suas têmporas, suas tranças onduladas, cotejadas com a flor do jacinto em Homero, e pelo seu gracioso nariz aquilino, comparado ao dos medalhões hebreus. Sintetizando essa beleza mista, a boca, o sorriso e o queixo simbolizam a presença da magnificente vida espiritual da cultura grega na contemporânea Ligeia, ambas, por isso, envoltas em sombras, isto é, em ruína. O narrador a compara, também, com as húris, as virgens islâmicas prometidas aos homens excepcionais após a morte, e com a gazela de Nourjahad, em uma referência ao romance *The history of Nourjahad* (1767), da escritora irlandesa Frances Sheridan (1724- 1766): “Eles [os olhos] eram ainda maiores do que os maiores olhos da gazela da tribo do vale de Nourjahad”¹² (Poe, 1978, p. 313).

Como se vê, as partes que compõem o retrato da heroína congregam alguma referência mitológica, configurando um sincretismo de diferentes culturas mundiais. O modelo pintado paulatinamente ecoa as reflexões dos irmãos Schlegel (D’Angelo, 1998, p. 59) acerca da importância de se conhecer e mesclar elementos mitológicos de diversas culturas mundiais.

12 “They were even fuller than the fullest of the gazelle eyes of the tribe of the valley of Nourjahad”.

No parágrafo posterior, o narrador particulariza os traços psicológicos e morais de Ligeia como um ser extraordinário, acima dos mortais, dotada de uma poderosa vontade — característica antecipada pela epígrafe e por uma citação, no corpo do conto, do pensamento filosófico de Joseph Glanvill — e de um intenso querer viver. Por essa estranha idolopeia¹³, a personagem feminina deixa-se dominar por uma paixão cruel, ao mesmo tempo caridosa, submissa e assustadora, dotada de sabedoria a ponto de tornar-se uma espécie de mestre de seu marido.

O quarto nupcial onde adoece e morre Lady Rowena se assemelha a uma câmara mortuária. De acordo com Fred Botting, os contos de Poe “tendem mais a redobrar do que aclarar efeitos góticos” (2010, p. 9), operando transferências de características dos espaços típicos do gótico inglês, os *loci horribiles*, para a *psyché* das personagens. Assim, Poe promove uma homologia entre conteúdos internos e externos que se entrelaçam grotescamente, produzindo uma tensão na verossimilhança das obras, com “distorções da imaginação” (Botting, 2014, p. 110). Com isso, suas narrativas tendem a confundir leitores e personagens a respeito daquilo que é narrado e mostrado, indiferenciando o onírico e a ilusão de realidade:

A verossimilhança é produzida não por meio do respeito às leis da probabilidade, mas de técnicas narrativas complexas, em que se destacam, por exemplo, os mecanismos de mútua corroboração de narrativas em moldura, capazes tanto de legitimar os eventos meta-empíricos no plano da diegese quanto de promover o embate dialógico entre visões de mundo

13 Com um dos tipos de éfrase, a idolopeia retrata “personagens já mortos e cuja descrição e atribuição de discurso torna-os animados novamente” (Rodolpho, 2014, p. 99).

discordantes. [...] Muito da força da literatura gótica, porém, está justamente em sua violação programática dos parâmetros do realismo tradicional, ao apresentar eventos, enredos e personagens que estendem ou desafiam o conhecimento de mundo do leitor. (França; Nestarez, 2022, p. 12)

A descrição do quarto conjugal em “Ligeia” configura um dos exemplos de écfrase que se tornam acontecimento pela maneira dinâmica, vívida e periegemática com que o narrador o descreve, tendo em vista a escolha dos verbos, a ordenada sequência dos objetos apresentados e, inclusive, a apropriação de traços típicos da arte pictórica, como o jogo de cores e sombra, a perspectiva, o foco de luz e o contraste de texturas:

Não há porção individual alguma da arquitetura e decoração daquela câmara nupcial que não esteja agora visivelmente diante de mim. Onde estavam as almas da arrogante família da noiva [de Lady Rowena] quando, com sede de ouro, eles permitiram passar o limiar de um aposento tão enfeitado uma donzela e uma filha tão amada? Eu dizia que minuciosamente me recordo dos detalhes do quarto — contudo sou tristemente esquecido de tópicos de profunda importância — e não havia sistema, nenhum padrão, na fantástica disposição, que se apossasse da memória. O quarto jazia em uma alta torre da encastelada abadia, era pentagonal em contorno e de espaçoso tamanho. Ocupando toda a face sul do pentágono havia a única janela — uma imensa vidraça de inquebrável vidro de Veneza — uma única lâmina, e pintada de um plúmbeo matiz, de tal maneira que tanto os raios do sol quanto os da lua, atravessando-a, caíam com um sinistro brilho sobre os objetos ali dentro. Acima da parte superior dessa enorme janela, estendia-se a treliça de uma envelhecida videira que escalava as maciças paredes da torre. O teto, de sombrio carvalho, era excessivamente

elevado, abobadado, e elaboradamente ornamentado com os mais selváticos e as mais grotescas espécies de um semigótico, semidruídico artifício. De dentro do mais central recesso dessa melancólica abóbada, pendia, por uma única corrente de ouro com longos elos, um imenso incensório de mesmo metal, de padrão sarraceno e com muitas perfurações de tal maneira concebidas que delas se contorciam para dentro e para fora, como que dotadas de uma vitalidade de serpente, uma contínua sucessão de multicores chamais¹⁴. (Poe, 1978, p. 321)

Na passagem, o alerta do narrador de que a memória carece de um sistema e de um padrão discursivo, no qual se apoie, comenta metapoeticamente o estilo insólito da descrição fantástica, realizada de modo satiricamente trágico, conforme se verá. Ato contínuo, ele começa a tracejar os limites, o contorno ou a moldura do espaço pentagonal. Apresenta, em seguida, o único foco de luz que, na parte sul do recinto, atravessa a janela de matiz de chumbo, o que projeta os reflexos da luz solar e lunar, de efeitos fantásticos,

14 "There is no individual portion of the architecture and decoration of that bridal chamber which is not now visibly before me. Where were the souls of the haughty family of the bride, when, through thirst of gold, they permitted to pass the threshold of an apartment so bedecked, a maiden and a daughter so beloved? I have said that I minutely remember the details of the chamber — yet I am sadly forgetful on topics of deep moment — and here there was no system, no keeping, in the fantastic display, to take hold upon the memory. The room lay in a high turret of the castellated abbey, was pentagonal in shape, and of capacious size. Occupying the whole southern face of the pentagon was the sole window — an immense sheet of unbroken glass from Venice — a single pane, and tinted of a leaden hue, so that the rays of either the sun or moon, passing through it, fell with a ghastly lustre on the objects within. Over the upper portion of this huge window, extended the trellice-work of an aged vine, which clambered up the massy walls of the turret. The ceiling, of gloomy-looking oak, was excessively lofty, vaulted, and elaborately fretted with the wildest and most grotesque specimens of a semi-Gothic, semi-Druidical device. From out the most central recess of this melancholy vaulting, depended, by a single chain of gold with long links, a huge censer of the same metal, Saracenic in pattern, and with many perforations so contrived that there writhed in and out of them, as if endued with a serpent vitality, a continual succession of parti-colored fires".

sobre os objetos interiores. Da janela, o olhar do narrador desloca-se ascensionalmente para a envelhecida videira que escala as paredes da torre, dirige-se para o elevado teto, detendo-se em seus materiais e em seus tenebrosos ornamentos, de onde pende uma corrente de ouro (no texto original, há uma assonância na descrição do teto de sombrio carvalho, “gloomy looking oak” /'glu:mi 'lɔkiŋ əʊk/, soando ainda mais melancolicamente, pela força da repetição, o entalhe descrito). A partir daí, o narrador começa a guiar a visão em direção ao chão, não sem antes demorar-se no fundo do teto, nos elos da corrente e no incensório por ela suspenso. Observa-se o movimento das chamas desse recipiente litúrgico a serpentear para dentro e fora dele, descritas por um período longo e contínuo, cuja extensão parece mimetizar o próprio prolongamento da corrente e o espalhamento de suas chamas multicoloridas.

O crítico e escritor Júlio Cortázar, em seu livro *Valise de Cronópio*, tece um comentário que sintetiza a relação entre pintura e literatura plasmada por Poe ao longo de suas narrativas: “Para ele [Poe], um ambiente não constitui como que um halo do que acontece, mas forma corpo com o próprio acontecimento e, às vezes, é acontecimento” (Cortázar, 2013, p. 125). As descrições de Poe são, assim, altamente dinâmicas, pois não constituem simples pausas do relato principal (tal como entendidas pela narratologia), tomando parte intrínseca da progressão narrativa. Na descrição da câmara nupcial de “Ligeia”, o caráter periegemático ganha progressão temporal no movimento dos olhos a percorrerem, de cima para baixo, e vice-versa, a moldura pentagonal do recinto,

numa fantasia-poética. Há, também, uma anotação dos materiais próprios das belas artes, compondo sinestesias, como o contraste do escuro carvalho do teto com o metal frio da corrente dourada, além do próprio jogo de sombra e luz projetadas pela janela. Assim, o brilho metálico dos objetos presentes na descrição da câmara nupcial opõe-se à escuridão da abóbada do aposento, reforçando, mutuamente, a beleza dos objetos e o caráter lúgubre do recinto.

Na transição desse parágrafo para o seguinte, há um espaço vazio entre a ponta do incensório e o chão, assim como há outro entre o final do parágrafo que descreve o incensório e o seguinte, que inicia a descrição da superfície abaixo. Em outras palavras, há uma homologia do plano lacunar do espaço físico com aquele do entre parágrafos. Desse modo, Poe parece se valer da própria materialidade do texto para compor sua écfrase.

No excerto seguinte, em que se realiza o movimento descensional da visão, o olhar do narrador passa da corrente do incensório para os móveis, e pelos objetos de decoração, ora ziguezagueando pelas paredes, ora demorando-se na tapeçaria:

Algumas poucas otomanas e dourados candelabros, de oriental feitio, estavam dispostos em várias partes — e lá estava o divã também — o divã nupcial — de um modelo indiano, e baixo, esculpido em ébano sólido, encimado por um dossel semelhante à mortalha. Em cada um dos ângulos da câmara se erigia um gigantesco sarcófago de granito preto, das tumbas dos reis diante de Luxor, com suas tampas envelhecidas de completo entalhe imemorial. Mas era na colgadura do apartamento que jazia, hélas! a maior fantasia de todas. As paredes elevadas, gigantescas em altura — mesmo desproporcionalmente — cobriam-se de alto

a baixo, em vastas dobras, com pesadas tapeçarias de aspecto maciço — tapeçaria de um material do qual também era feito o carpete sobre o chão, revestia as otomanas e a cama de ébano, o dossel para a cama, e as maravilhosas volutas das cortinas que sombreavam parcialmente a janela. O material era do mais rico tecido de ouro. Era todo sarapintado, em irregulares intervalos, com figuras arabescas, medindo cerca de trinta centímetros de diâmetro, lavradas no tecido em padrões do mais preto azeviche. Mas essas figuras partilhavam o verdadeiro caráter do arabesco apenas quando observadas de um único ângulo. Por um artifício hoje comum, e de fato rastreável em um remotíssimo período da Antiguidade, eles foram feitos de aspectos mutáveis. Para aquele que adentra a sala, elas retinham a forma de simples monstruosidades; mas, após avançar adiante, essa aparência gradualmente partia; e passo a passo, conforme o visitante se movia pela câmara, ele se via rodeado por uma infindável sucessão de sinistras formas que pertenciam à superstição dos normandos, ou ascendiam dos culpados sonos do monge. O fantasmagórico efeito era vastamente aumentado pela artificiosa introdução de uma forte e contínua corrente de vento atrás das tapeçarias — dando uma hedionda e inquietante animação ao todo¹⁵. (Poe, 1978, p. 321-322)

- 15 “Some few ottomans and golden candelabra, of Eastern figure, were in various stations about — and there was the couch, too — the bridal couch — of an Indian model, and low, and sculptured of solid ebony, with a pall-like canopy above. In each of the angles of the chamber stood on end a gigantic sarcophagus of black granite, from the tombs of the kings over against Luxor, with their aged lids full of immemorial sculpture. But in the draping of the apartment lay, alas! the chief phantasy of all. The lofty walls, gigantic in height — even unproportionably so — were hung from summit to foot, in vast folds, with a heavy and massive-looking tapestry — tapestry of a material which was found alike as a carpet on the floor, as a covering for the ottomans and the ebony bed, as a canopy for the bed, and as the gorgeous volutes of the curtains which partially shaded the window. The material was the richest cloth of gold. It was spotted all over, at irregular intervals, with arabesque figures, about a foot in diameter, and wrought upon the cloth in patterns of the most jetty black. But these figures partook of the true character of the arabesque only when regarded from a single point of view. By a contrivance now common, and indeed traceable to a very remote period of antiquity, they were made changeable in aspect.

A descrição do espetacular tecido de ouro da tapeçaria e das cortinas imprime um efeito de movimento, gerado por sua expansão pelo chão, pelas paredes e pelas janelas, marcando, também, presença nas indianas otomanas, na cama do casal, postada num plano um pouco mais alto que aquelas, e no dossel. As dobras da tapeçaria nas paredes e suas volutas na cortina reforçam ainda mais esse efeito. A descrição compõe um todo extravagante em sua forte policromia, variando entre a escuridão do carvalho, os reflexos da luz pela vidraça, as cores das chamas do incensório e o dourado das tapeçarias pesadas com seus estranhos arabescos intervalares.

No segmento frásico que discorre sobre o sarcófago, percebe-se a regra de Lessing acerca da economia no emprego dos traços pictóricos, pois o narrador seleciona apenas dois adjetivos para caracterizá-lo (“gigantesco” e “preto”), mesmo número de qualificativos com que orna as tampas das tumbas (“envelhecidas” e “de entalhe imemorial”). Tal economia, como explica Lessing, favorece a lembrança e a apreensão do objeto, pois o leitor não precisa recordar-se de inúmeros caracteres. O longo período posterior a este também evidencia o caráter periegemático da éfrase, em que o olhar do narrador acompanha a disposição do tecido de ouro por várias partes do quarto.

A comparação do dossel com uma mortalha e a presença do sarcófago nos cantos do aposento reforçam o caráter lúgubre do

To one entering the room, they bore the appearance of simple monstrosities; but upon a farther advance, this appearance gradually departed; and step by step, as the visitor moved his station in the chamber, he saw himself surrounded by an endless succession of the ghastly forms which belong to the superstition of the Norman, or arise in the guilty slumbers of the monk. The phantasmagoric effect was vastly heightened by the artificial introduction of a strong continual current of wind behind the draperies — giving a hideous and uneasy animation to the whole”.

ambiente. Amplia ainda mais essa atmosfera sinistra, as figuras monstruosas de aspectos mutáveis das tapeçarias. Partindo dos arabescos dispostos em intervalos pelo tecido, elas são vistas apenas por meio de um jogo de luz e de um dos ângulos do recinto, movendo-se fantasticamente pelo espaço e em meio à fumaça do incensório. Poe gradua os aspectos mutáveis dessas figuras, passo a passo, num procedimento sucessivo construído pelo caminhar do hipotético visitante ao longo da sala, presentificando-as, levando-as a assombrar e afetar as sensações e as percepções das personagens e dos leitores, efeito esse análogo ao alucinógeno. O autor cria, assim, a ilusão do movimento do tecido de ouro e dos monstros estáticos e, com isso, a unidade de efeito entre o ambiente, o retrato da heroína e o episódio final não menos fantasmagórico, antes mesmo que esse tenha ocorrido.

As descrições da câmara nupcial são, portanto, “grotescas”, no sentido que Kayser empresta ao termo. Derivado do italiano *grotta* (“gruta” ou “cova”), o vocábulo nomeava estilos ornamentais de decorações de murais da Roma antiga, descobertas em escavações do século XIV, estilos estes que realizam uma fusão de elementos de diversos reinos naturais, tais como o vegetal e o animal, por exemplo (Kayser, 2019, p. 20). As descrições do quarto de “Ligeia” configuram-se também como pinturas de espaços ao mesmo tempo exuberantes, decadentemente sombrios e, assim, sinistros (Kayser, 2019, p. 55). Produzem efeitos estéticos negativos, considerando que a composição de luz e sombra, e a presença do vento que atravessa o recinto, faz com que objetos inanimados pareçam sinistramente animados.

Destaque-se, porém, que a pintura do quarto conjugal como fosforescências a cintilar lugubrememente na escuridão representa o interior de um edifício originalmente religioso, mas privatizado e transformado em habitação burguesa. Essa ambivalência espacial foi recorrentemente estilizada em romances góticos:

A intenção de consolidar valores burgueses, como a domesticidade, o sentimentalismo, a virtude, a família, convive com o fascínio pela arquitetura, pelos costumes e valores medievais, expressão de um mundo feudal cuja ordem era objeto de admiração, mas cuja tirania, barbarismo e formas de poder encontravam desaprovação e provocavam ansiedades projetadas na criação de vilões aristocráticos malévolos e cruéis. (Vasconcelos, 2002, p. 123)

Poe, no entanto, parece ironizar essa convenção, pois esse misto de habitação doméstica e equipamento religioso ganha um destino contrário à vida burguesa, conforme tratado adiante.

Vistas em conjunto, as duas écfrases hipotéticas de “Ligeia” configuram micronarrativas inseridas na narração do conto, contribuindo não só para impulsionar a ação principal, como também para definir a teoria da beleza que ela encena. No uso que destina a essas descrições interventivas, o retrato das feições físicas e espirituais de Ligeia alimenta o fluxo temporal da história de amor fatal entre ela e o herói, graduando a emoção e a intensidade dramática com que ela é narrada. Após o que, a descrição do quarto conjugal acentua os traços sombrios e sinistros da história e, juntamente com a da primeira delas, antecipa o desfecho sobrenatural do casamento. O conjunto, assim, compõe-se de uma história dentro da outra. Lady Rowena recebe traços negativos,

opostos ao da heroína, para que a ressurreição da beleza enigmática e sinistra de Ligeia possa ocorrer e confirmar a eternidade desse modelo único.

Nesse sentido, a feição do rosto da heroína, ou o seu olhar, são sem iguais, vale dizer, sem modelo comparativo, únicos. Mas, certamente, sua composição deriva de uma generalização hiperbólica de várias belezas de diferentes regiões do mundo, nela fundidas. A comparação dos imensos e enigmáticos olhos de Ligeia com as estrelas das irmãs gêmeas de Leda alude à Helena de Tróia, a mais bela mulher do mundo, e a sua irmã não idêntica, Clitemnestra. O atributo extraordinário e misto da beleza da heroína de Poe está conotado também em seu próprio nome, que resgata figuras da tradição mitológica antiga¹⁶. Ligeia resulta, assim, de uma hiperbolização de sua beleza como um ser cosmopolita, nem só ocidental, nem só oriental, mas uma fusão de traços hebreus, muçulmanos, gregos etc. Analogamente, a parte intermediária da história, ocupada pela descrição do quarto conjugal, absorve traços indianos, egípcios e normandos, aplicados na abadia, isto é, em um edifício de origem cristã. Nesse ecletismo, o autor substitui as antigas categorias epidíticas, com que se articulava o movimento da écfrase, por outras próprias da estética oitocentista, especialmente por tópicos ligadas à narrativa gótica e a discussões do tempo sobre a arte.

16 A edição crítica da obra de Poe (Mabbott, 1978, pp. 330-31) aponta que “Ligeia” é um feminino (λῑγεια) do adjetivo homérico ligys (λῑγυς), cujo significado oscila entre “canora”, “de som harmonioso”, “estridente” ou “agudo”. Alegoriza também um espírito da música, no poema “Al Aaraaf”, de Poe. Nas *Geórgicas*, de Virgílio, designa uma ninfa das florestas. Esse substantivo feminino nomeia, também, uma sereia da obra *Comus*, de John Milton. Em inglês, a sonoridade de “Ligeia” cria um jogo com “light” [laɪt], “idea” [aɪˈdiə] e “ideal” [aɪˈdɪl].

Ao definir o perfil e a expressão dos olhos de Ligeia como inesquecíveis e, ao mesmo tempo, estranhos, Poe afirma a satírica fantasmagoria trágica como matéria típica da arte moderna. A beleza do grotesco e a fusão de diferentes estilos artísticos assumem a forma de um exótico sobrenatural que sempre esteve nos objetos mais comezinhos, como diz o narrador, mas que, ao mesmo tempo, não possuía memória, não havia constituído tradição. Por absorver estilos de diferentes artes e culturas predecessoras, Ligeia, à maneira de Cristo, pode renascer e perpetuar o saber infinito sobre elas. Nesse caso, a anonímia do narrador é também recurso eficiente para que ele alegorize a espécie humana e que só ela, a beleza mista dessa musa, pode, talvez, salvar. Em uma concorrência da arte com a filosofia, as seções de estudo em companhia de Ligeia proporcionam que o herói adentre esferas transcendentais e alimente seu espírito, absorvendo a sabedoria adquirida com ela. Mas, após a morte da heroína, o narrador tateia na escuridão, como diz, e se deixa mover por uma vontade débil, em oposição a que ela porta. Sem ela, o herói, ao se entregar ao ópio, perde sua consciência e, assim, a possibilidade de agir de modo autodeterminado.

Por outro lado, os movimentos ascensionais e descensionais da écfrase da câmara nupcial representam uma força que resiste à destruição, enquanto outros elementos a prenunciam, destruição essa já indiciada no isolamento e abandono do conjunto arquitetônico da abadia e na paisagem erma e selvagem que a circula. Trata-se de uma força que ascende (vida) e decai (morte), alternadamente, tal como a própria Ligeia resiste à misteriosa doença e ao falecimento, mas reencarnando-se ao final.

Nesse sentido, faz-se possível recuperar a relação entre os movimentos periegemáticos da écfrase e o sentimento sublime, como proposto por Schiller. Nele, um dos principais temas considerados trágicos é justamente o poder destrutivo do tempo, tema central no conto.

Assim, já na abertura de “Ligeia”, o narrador antecipa metaforicamente o seu estilo característico quando afirma que não se lembra de onde e quando conheceu Ligeia, alegando que a dor que o devastou, talvez, até mesmo, o uso do ópio, enfraqueceu a sua memória. Recorda-se apenas que encontrou Ligeia pela primeira vez numa grande cidade decadente, dos arredores do Reno, embora não soubesse qual a origem familiar dela, apenas que obtivera a vaga informação de que era ancestral, sem saber sequer o sobrenome da heroína. Com isso, ele já informa que ela não possui modelos, isto é, famílias artísticas. Após a morte de Ligeia, o narrador, aludindo à teoria do sublime de Edmund Burke, percebe que aprendeu com sua amada a vivenciar um prazer na contemplação de objetos graciosos, como uma falena em movimento, as águas correntes de um rio, uma borboleta, uma crisálida, e uma videira em crescimento, por exemplo. Atesta, ainda, que desenvolveu a capacidade de experimentar o mesmo prazer na observação de outros elementos infinitos e atemorizantes, tais como o oceano, e na visão da queda de um meteoro. Com essas imagens, Poe figura a sua arte como uma alternância do belo e do sublime.

Kantianamente, diante do objeto dito “belo”, o sujeito encontra-se em tranqüila contemplação e vivencia um sentimento

de prazer, quando a imaginação e a razão se harmonizam no esforço para sintetizar a aparência do objeto, avaliando-o sem interesse em sua posse, tampouco com a ajuda de conceitos. Esse livre jogo lúdico das faculdades diante da forma do objeto promove a vivificação das energias vitais. Já a experiência sublime desencadeia, momentaneamente, uma inibição das forças vivificantes (Kant, 1993, p. 69).

Nas écfrases de “Ligeia”, as imagens de ascensão e queda alegorizam a capacidade de sobrevivência da arte, ainda que em ruínas impostas pelas forças do capital que a desencantam. Essa desilusão é representada na história mediante uma revisão da antiga tópica do campo e da cidade: a decadência do grande centro urbano onde o narrador conheceu Ligeia é proporcional à erma, selvagem e isolada região onde ele passa a habitar. O desencantamento operado por relações mercantilizadas se manifesta em Lady Rowena, cujo casamento com o rico herói foi determinado pela conveniência da família dela. Não é assim, por acaso, que essa personagem ganha poucos traços definidores, sem tornar-se modelo de beleza. De modo mais profundo, a força de destruição da arte pelo sistema capitalista metaforiza-se no próprio ato de o herói adquirir um edifício histórico, como a decadente abadia, com o objetivo de dar foros de realza a sua riqueza e a si próprio. Em chave da tradição gótica, esse outrora templo religioso, contemporaneamente desprovido de suas antigas funções eclesiásticas, representa a permanência fantasmagórica de rudimentos do passado no presente, mas, ironicamente, reformado para que abrigue a vida privada e familiar em alucinação. A beleza

ornamental e arabesca das écfrases de Poe é mórbida, sinistra, irregular, de proporções incertas, em uma mistura própria para justamente representar a beleza em decomposição operada pelo *ethos* burguês. De olhos salientes, Ligeia se torna uma alegoria da arte contemporânea do autor, dotada de uma “expressão” ou estilo tragicômico, altamente irônico, apto a representar dramas da vida burguesa em um momento de ascensão do capitalismo industrial. Dona de um espírito livre, a heroína encena a derrocada da antiga e moderna cultura letrada e artística, enquanto lhes opõe resistência, guardando resíduos delas em suas feições. No conto, a recorrente afirmação da desmemória do narrador é metáfora do esquecimento, na modernidade das formas culturais e artísticas antigas, como no emprego desse irônico “*semi-Gothic*” e “*semi-Druidical*”, com que o herói caracteriza os ornamentos do eclético teto de carvalho.

“Ligeia” abarca, por fim, um excesso de formas e estilos, excesso este próprio do sublime, numa mescla de elementos mitológicos, arquitetônicos e decorativos de práticas orientais e ocidentais. Na figuração do anseio de apreensão das diversidades culturais, a heroína quase domina um conhecimento absoluto, tanto as línguas antigas, quanto impecavelmente, as modernas, sendo, também, versada em qualquer tema da erudição acadêmica, constituindo-se como uma superioridade infinita. Trata-se de uma beleza que, mesmo moribunda, faz fulgurar a potência de sua noite. A morte e o renascimento da heroína figuram esse ideal de uma vida regida pela arte que, especialmente a gótica, pode vivificar.

REFERÊNCIAS

- ALERTON, Margaret. *Origins of Poe's critical theory*. Hamburg: Severus, 2011.
- BOTTING, Fred. *Gothic*. 2.ed. London; New York: Routledge, 2014.
- BOTTING, Fred. Poe's phantasmagoreality. In: *The Edgar Allan Poe Review*, n. 1, v. 10. Pennsylvania, p. 9-21, 2010.
- BURKE, Edmund. *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*. New York: Oxford University Press, 2015.
- D'ANGELO, Paolo. *A estética do romantismo*. Tradução de Isabel Teresa Santos. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.
- FISHER, Benjamin Franklin. Poe and the Gothic tradition. In: HAYES, Kevin J. (Org.). *Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*. 4.ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- FRANÇA, Júlio; NESTAREZ, Oscar (Orgs). Apresentação: uma tradição obscura. In: FRANÇA, Júlio; NESTAREZ, Oscar (Orgs). *Tênebra: Narrativas brasileiras de horror [1839-1899]*. São Paulo: Fósforo, p. 7-42, 2022.
- HANSEN, João Adolfo; CUNHA, Cilaine Alves; LAUDANNA, Maria (Orgs.). *Agudezas seiscentistas e outros ensaios*. São Paulo: EDUSP, 2019.
- KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Tradução de Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.
- KAYSER, Johannes Wolfgang. *O grotesco*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- LESSING, G. E. *Laocoonte, ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2020.
- LONGINO. *Do sublime*. Tradução de Helena Hirata. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- MARTINS, Paulo. *A representação e seus limites: pictura loquens, poesis tacens*. São Paulo: EDUSP, 2021.
- MARTINS, Paulo. Uma visão periegemática sobre a éfrase. In: *Revista Letras Clássicas*, n. 2, v. 29. São Paulo, p. 163-204, 2016.
- POE, Edgar Allan. (Second) Review of Twice-told tales. In: *Graham's Magazine*. Philadelphia, p. 298-300, 1842. Disponível em: <https://www.eapoe.org/works/criticism/gm542hn1.htm>. Acesso em: 10 jan. 2025.

POE, Edgar Allan. Critical theory: the major documents. In: LEVINE, Stuart; LEVINE, Susan F. (Eds.). Urbana; Chicago: University of Illinois Press, 2009.

POE, Edgar Allan. The philosophy of composition. In: *Graham's Magazine*, n. 4, v. 28. Philadelphia, p. 163-167, 4 abr. 1846. Disponível em: <https://www.eapoe.org/works/essays/philcomp.htm>. Acesso em: 10 jan. 2025.

POE, Edgar Allan. Ligeia. In: MABBOTT, Thomas Ollive (Ed.). *Tales & sketches: Volume I: 1831-1842*. Chicago: University of Illinois Press, 1978.

PUNTER, David. *The literature of terror: a history of gothic fictions from 1765 to the present day*. Volume 1. London; New York: Routledge, 2013.

RADCLIFFE, Ann. On the supernatural in poetry. In: *New Monthly Magazine*, n. 1, v. 16. London, p. 145-152, 1826.

RODOLPHO, Melina. Écfrase e evidência. In: *Revista Letras Clássicas*, n. 1, v. 18. São Paulo, p. 94-113, 2014.

SCHILLER, Friedrich. *Do sublime ao trágico*. Tradução de Pedro Sússekind e Vladimir Vieira. São Paulo: Autêntica, 2011.

SCHLEGEL, Friedrich. *Fragmentos sobre poesia e literatura (1797-1803) & Conversa sobre poesia*. Tradução: Márcio Suzuki e Constantino Luiz Medeiros. São Paulo: Unesp, 2016.

SERRAVALLE. *O gótico tropical: o sublime e o demoníaco em O guarani*. Salvador: EDUFBA, 2010.

VASCONCELOS, Sandra G. *Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII*. São Paulo: Boitempo, p. 118-133, 2002.