

**ALGUNS ASPECTOS DO  
ESTRANHO E DO SUBLIME  
NA POESIA GÓTICA**

AISSA, José Carlos<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> *Docente no Curso de Letras da UNIOESTE-Cascavel-PR; Doutor em Letras pela UNESP-São José do Rio Preto-SP; Mestre em Literatura Comparada pela Pennsylvania State University, EUA.*

**RESUMO:** O estranho e o sublime são o alvo de discussão deste trabalho. A beleza da poesia gótica tem essas duas faces e buscamos as teorizações de Sigmund Freud sobre o estranho (*das Unheimliche*) e de seu possível elo com o sublime tal como explanado por Vitor Hugo no *Prefácio de Cromwell*, em que disserta sobre o grotesco e o sublime. Vemos nessa ligação os fundamentos para compreender como os traços góticos na poesia de autores como Edgar Allan Poe, Alphonsus de Guimaraens, entre outros, podem corroborar no surgimento do sublime melancólico.

**PALAVRAS-CHAVE:** Estranho; Sublime; Poesia gótica; Melancolia.

**ABSTRACT:** The uncanny and the sublime are the focus of this paper. The beauty of gothic poetry has these two faces and we looked for Sigmund Freud's theories on the uncanny (*das Unheimliche*) and its possible link with the sublime as explained by Victor Hugo in his *La Préface de Cromwell*, in which he expounds upon the grotesque and the sublime. We see in this connection the foundations for understanding how the gothic traits in the poetry of writers like Edgar Allan Poe, Alphonsus de Guimaraens, among others, can corroborate the creation of the melancholic sublime.

**KEYWORDS:** Uncanny; Sublime; Gothic poetry; Melancholy.

*Acho inútil e fastidioso representar aquilo que é, porque nada daquilo que existe me satisfaz. A natureza é feia, e prefiro os monstros da minha fantasia à trivialidade concreta.*<sup>2</sup>

Charles Baudelaire

Em 1919, Sigmund Freud publica *Das Unheimliche*, uma resposta direta a Ernst Jentsch, psicanalista, estudioso da literatura médico-psicológica, que descreve em seu *Über die Psychologie des Unheimlichen* a sensação de incerteza provocada no leitor diante de um fato, característica do sentimento de estranheza. Constata, entretanto, que a incerteza por si só não poderia justificar o sentimento de estranheza suscitado no leitor. Após uma análise pormenorizada de alguns textos literários, conclui que dois fatores seriam os responsáveis pelo sentimento do *Unheimliche* (estranho), dos quais trataremos mais adiante.

<sup>2</sup> Je trouve inutile et fastidieux de représenter ce qui est, parce que rien de ce qui est ne me satisfait. La nature est laide, et je préfère les monstres de ma fantaisie à la trivialité positive. (Disponível em: <<http://poetes.com/baud/BCrit1.htm>>. Acesso em 25 abr. 2006).

Nos anos seguintes à sua publicação, pouca importância se deu a esse ensaio de Freud. Entretanto, entre o final da década de 60 e início da de 70, talvez no que possamos descrever como a transição entre estruturalismo e pós-estruturalismo, a ideia do estranho volta a receber atenção, mormente em círculos de teoria/crítica literária, filosofia e estudos culturais. Tzvetan Todorov (1939) focalizou esse tópico em seus estudos estruturais sobre o fantástico, mantendo assim vívido o interesse no conceito do estranho em diferentes estilos, incluindo-se aí o gótico.

Houve muita crítica negativa ao texto de Freud, pois se tem a impressão de que ele não chegou a definir de modo preciso o que é o *Unheimliche*. Porém, assim como o sublime, o adjetivo substantivado – o estranho – está mais próximo da ideia de uma qualidade do que de uma entidade concreta e, por isso mesmo, presta-se como conceito estético: expressa algo subjetivo e mais difícil de se racionalizar num processo metalinguístico, sendo mais bem apreendido por exemplificação.

Por esse viés, tanto para Freud quanto para Jentsch, o sentimento de estranheza é uma forma específica, mas suave, de ansiedade, relacionada a certos fenômenos da vida cotidiana e a certas circunstâncias presentes na arte, especialmente na “literatura fantástica” (termo que Freud utiliza). Exemplos de tais fenômenos ou de motivos literários são o duplo (*Doppelgänger*), estranhas repetições, a onipotência do pensamento (a ideia de que nossos desejos ou pensamentos podem se tornar realidade), a confusão entre o animado e o inanimado, experiências relacionadas à loucura, à superstição ou à morte.

Freud, desde o início, considera o estranho como uma experiência estética, adjetivo que, no texto em foco, se aplica em sentido amplo ao estudo das qualidades de nossos sentimentos em oposição ao sentido mais estrito do estudo do belo, que, de acordo com Freud, limita o significado a sentimentos positivos apenas. Também insiste que nem todos somos igualmente suscetíveis a esse sentimento de estranheza e que a lista de fenômenos não é conclusiva nem aceita como regra geral. Especialmente, no caso da literatura, tudo dependerá do tratamento dado ao texto para que um determinado motivo cause estranhamento ou não.

É interessante o fato de o pai da psicanálise nos apresentar o termo não como o substantivo formado por derivação sufixal – *das Unheimlichkeit* –, isto é, estranheza, mas por derivação imprópria, ou seja, pela substantivação do adjetivo: *das Unheimliche*, o estranho. Do ponto de vista gramatical, é o mesmo que acontece com o grotesco e o sublime. Parece criar assim uma mistura entre o caráter determinado do substantivo, por um lado, e o aspecto mais vago ou indeterminado que o adjetivo pode sugerir.

Apesar de essa escolha lexical deixar o conceito científico mais vulnerável quanto à certeza de sentido, Freud esclarece que, na vida real, encontramos um referente claro, que pode ser descrito e definido. A fim de se determinar a essência do estranho, ele investiga o termo *unheimlich* semântica e etimologicamente em vários idiomas, apresentando uma série de tons que somados conduzem à ideia do gótico melancólico que mencionamos no segundo capítulo.

Ensina Freud que o termo equivalente de *unheimlich* em latim, na referência a um local, seria *locus suspectus*; em inglês, há os matizes de tenebroso, sombrio, lúgubre, grotesco; em francês e em espanhol, sinistro, inquietante; em hebraico e em árabe, demoníaco e ameaçador. Embora esse exercício linguístico proposto conduza mais a uma investigação cíclica, pois cada nova interpretação precisa de outra interpretação, ficando Freud prisioneiro do próprio círculo hermenêutico que criou, parece-nos uma boa amostra de significados que remetem a uma descrição bastante próxima do que se apresenta como características do gótico poético.

De qualquer forma, Freud constata que, o oposto de *unheimlich*, isto é *heimlich*, que deriva de *Heim* (*casa, lar*), tem dois sentidos possíveis, a saber: o primeiro, mais literal (e positivo) – doméstico, íntimo, familiar; o segundo, mais metafórico (e negativo) – escondido, clandestino, secreto, furtivo. O sentido positivo mostra a perspectiva interna da intimidade do lar, enquanto que o sentido negativo revela que as paredes da casa escondem do observador externo o interior da casa, o que conota reclusão e isolamento.

Logo, *unheimlich*, como estranho, sinistro, misterioso, não familiar, difere do primeiro sentido, mas se aproxima bastante do segundo.

Freud conclui, citando Schelling, que, apesar das divergências pesquisadas, uma verdade se definia claramente: o misterioso/o estranho (*uncanny/unheimlich*) “[...] indubitavelmente pertence a tudo aquilo que é terrível – a tudo aquilo que estimula o medo e o horror”<sup>3</sup> (FREUD, 1949: 368, grifos nossos). Portanto, o sentimento de estranheza seria produzido no momento em que algo familiar, conhecido pelo indivíduo, torna-se diferente, adquirindo facetas de desconhecido.

Na literatura, explica Freud que o primeiro fator para o *Unheimliche* está associado à ansiedade gerada por um impulso emocional reprimido. O elemento reprimido retornaria provocando a estranheza. O segundo fator seria decorrência direta do primeiro, ou seja, o elemento reprimido era familiar, tornou-se alienado através de sua negação e surge inesperadamente perante o indivíduo. Freud reforça esse conceito ao afirmar a diferença entre um medo de algo estranho, não familiar, do estranhamento propriamente dito. Cita as coincidências do desejo e da realização, as repetições de experiências similares em datas ou lugares, as visões ilusórias, os ruídos suspeitos e mesmo o duplo como fatores familiares, já conhecidos, mas que suscitarão o sentimento de estranheza.

No entanto, reconhece a particularidade estética da estranheza ao confrontar a teoria psicanalítica dos complexos infantis reprimidos e reavivados com a realização literária. Segundo ele, o autor “[...] consegue guiar a corrente das nossas emoções, represá-la numa direção e fazê-la fluir em outra, e obtém, com frequência uma grande variedade de efeitos diante do mesmo material (FREUD, 1949: 372).”<sup>4</sup>

A ideia de “tudo aquilo que” da citação da página anterior nos leva a crer que podemos sentir uma estranheza tanto diante de fenômenos sobrenaturais externos (descrição mais próxima da teoria proposta por Edmund Burke, em 1757, em

<sup>3</sup> “[...] undoubtedly belongs to all that is terrible – to all that arouses dread and horror.

<sup>4</sup> “[...] is able to guide the current of our emotions, to dam it up in one direction and make it flow in another, and he often obtains a great variety of effects from the same material.

A *philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*) como diante de fenômenos internos, isto é, a percepção do inconsciente como parte do nosso Eu, pois tais fenômenos nos confrontam com algo desconfortável, sinistro e desconhecido ou não familiar, *unheimlich* no termo freudiano. Assim, amiúde nos poemas que focalizaremos, o eu-poemático se mostra assombrado por algo que não consegue definir, devido ao fato de ser esse algo imensamente maior do que nosso lado racional possa equacionar. Tal sensação de incerteza evocará um grau de ansiedade que progressivamente se desenvolverá em terror, o qual, no caso literário, com a utilização de recursos artísticos, poderá se transmutar em sublime.

É importante salientar que a sensação de ansiedade implica a impossibilidade de identificar claramente a fonte do terror, quer ela se origine como resposta a um perigo físico em potencial quer como resposta a um perigo psicológico. Logo, será uma ameaça, um temor, uma angústia que levará, no caso dos poemas de Poe e de Alphonsus, à sensação do misterioso e do sublime.

Um outro aspecto importante desse texto freudiano é a oposição que surge entre estranho e amedrontador. Assim, o estranho não produziria o pânico ou o medo, mas um sentimento ímpar de difícil definição.

Primeiramente, Freud diferencia os “contos de fada”, em que o mundo da realidade é deixado de lado desde o princípio, das narrativas clássicas como o *Inferno*, de Dante, *Hamlet*, *Macbeth* e *Júlio César*, narrativas essas em que o “mundo real” admite “seres espirituais superiores”, diferenciando-as ainda das narrativas nas quais o “[...] escritor pretenda mover-se no mundo da realidade comum” (FREUD, 1949: 374)<sup>5</sup>. O sentimento de estranheza nesse último caso é realizado “[...] fazendo emergir eventos que nunca, ou muito raramente, acontecem de fato” (FREUD, 1949: 374)<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> [...] the writer pretends to move in the world of common reality.

<sup>6</sup> [...] by bringing about events which never or very rarely happen in fact.

Ainda, segundo Freud, o autor nos ilude ao prometer a realidade, mas nos engana no momento em que essa mesma realidade é excedida. Nesse caso, conservamos um “sentimento de insatisfação, uma espécie de rancor contra o engodo assim obtido” (FREUD, 1949: 376)<sup>7</sup>. Soma-se a esse fato a característica do retorno a algo já conhecido, do *déjà-vu* ou do *déjà-vécu*.

Voltando-se mais uma vez para a literatura, Freud enumera outras características da estranheza. Para ele, o autor poderia manter o leitor “às escuras, por muito tempo, quanto à natureza exata das pressuposições em que se baseia o mundo sobre o qual escreve; ou pode evitar, astuta e engenhosamente, qualquer informação definida sobre o problema, até o fim” (FREUD, 1949: 390)<sup>8</sup>. Assim, Freud coloca em jogo a dúvida suscitada no leitor em relação à veracidade ou não de um fato narrado. Esse posicionamento ambíguo entre o mundo real e o mundo maravilhoso é o mesmo adotado por Todorov na definição do fantástico tradicional.

Finalmente, Freud explicita mais um elemento do estranhamento utilizado na literatura analisada: a sensação de estranheza pode ser vivida por um personagem, mas somente é passada ao leitor quando nos colocamos no lugar desse mesmo personagem, ou seja, possivelmente quando o personagem é o narrador. Esse dado de imediato nos remete à necessidade desejada, mas prescindível, da identificação entre o narrador e o leitor para que o sentimento de estranheza, ou fantástico, seja determinado.

Entretanto, Freud separa o sentimento de estranheza psicanalítico do estético ao afirmar que:

É evidente, portanto, que devemos estar preparados para admitir existirem outros elementos, além daqueles que estabelecemos até aqui, que determinam a criação de sensações estranhas. Poderíamos dizer que esses resultados preliminares satisfazem o interesse

<sup>7</sup> [...] a feeling of dissatisfaction, a kind of grudge against the attempted deceit.

<sup>8</sup> [...] in the dark for a long time about the precise nature of the presuppositions on which the world he writes about is based, or he can cunningly and ingeniously avoid any definite information on the point to the last.

psicanalítico pelo problema do estranho, e que aquilo que resta pede provavelmente uma investigação estética. Isto, porém, seria abrir a porta a dúvidas acerca de qual seja exatamente o valor da nossa argumentação geral, de que o estranho provém de algo familiar que foi reprimido. (FREUD, 1949: 392).<sup>9</sup>

Dessa forma, Freud, ao mesmo tempo, havia elaborado uma definição valiosa do sentimento de estranheza e deixara o caminho aberto para um estudo literário do estranho que repercutiria nos trabalhos de Todorov.

Do que foi exposto até o presente momento, a definição de Freud para o sentimento de estranheza compreenderia os seguintes aspectos principais: seria decorrência de algo familiar que se torna desconhecido, reprimido, gerando angústia no indivíduo; surgiria inesperadamente causando espanto e estranhamento; no caso literário, o mundo do estranhamento seria aquele em que fatos raros ocorreriam e haveria um sentimento de ilusão por parte do leitor gerado pela promessa do autor em integralizar uma realidade, mas acabar por excedê-la; o retorno a algo já conhecido poderia ser constante; o narrador geraria a dúvida sobre o leitor a respeito da identificação do fato narrado e, finalmente, somente com a identificação do leitor com o narrador esse sentimento de dúvida e estranheza poderia ser concretizado.

Sabemos que não é o fato de reprimirmos instintos, desejos e paixões que os impedirá de existirem em nosso inconsciente e de se organizarem para uma conseqüente manifestação, em primeira instância, em algo que se constitui no misterioso de que fala Freud.

O texto de Freud reforça a ideia de algo ser *unheimlich* (não familiar, desconhecido, por isso assustador) estar relacionado com o fato de esse mesmo algo ser *heimlich* (familiar, co-

<sup>9</sup> It is evident therefore, that we must be prepared to admit that there are other elements besides those which we have so far laid down as determining the production of uncanny feelings. We might say that these preliminary results have satisfied *psycho-analytic* interest in the problem of the uncanny, and that what remains probably calls for an *aesthetic* enquiry. But that would be to open the door to doubts about what exactly is the value of our general contention that the uncanny proceeds from something familiar which has been repressed.

nhedido) em nosso inconsciente, já que na verdade é apenas um dado que há tempo está em nossa mente, todavia de forma reprimida, alienado pelo processo de repressão; é algo que deveria ter se mantido esquecido, secreto, porém logrou manifestar-se em nossa consciência. É o resultado dessa perturbação psicológica não resolvida que conduz ao sublime, à experiência de beleza e arrebatamento, mesmo em meio ao grotescamente estranho.

Por mais paradoxal que pareça, Victor Hugo também tratará desse assunto em *La Préface de Cromwell* (1827), descrevendo o grotesco como característica contrária e complementar ao sublime. Afirma que “é da fecunda união do tipo grotesco ao tipo sublime que nasce o gênio moderno” (HUGO, 1968: 70)<sup>10</sup>. O grotesco fascinará porque tem um poder indefinível e incontrolável pela razão. Certamente, nossos instintos, impulsos e compulsões reprimidos se enquadram na categoria do grotesco psicológico que nos amedronta e nos fascina simultaneamente, o que tenderá a ocorrer repetidamente no esforço de nosso inconsciente se fazer notar. Ora, quando algo reprimido ressurge, traz como subproduto o temor ou terror com a desconfortável sensação de estarmos diante do não familiar, do desconhecido.

Assim, paralelamente se posicionam repulsão e atração, isto é, o instinto de preservação da vida recusa a auto-aniquilação, enquanto que o desejo de reviver uma condição em que não haja os sofrimentos humanos atrai sobremaneira.

Tomemos como breve exemplo dessa familiaridade misteriosa essas estrofes dos sonetos XXX e XI do livro *Pulvis* e o do soneto XX (“Súplica”) do livro *Escada de Jacó*, de Alphonsus de Guimaraens:

XXX.  
Sempre vivi com a morte dentro da alma,  
Sempre tacteei nas trevas de um jazigo.  
A sombra que envolve é eterna e calma,  
E sigo sem saber quem vai comigo. (2001: 431)

<sup>10</sup> C'est de la féconde union du type grotesque au type sublime que naît le génie moderne.

XI

Sinto passos de uma sublime dama,  
Escuto em treva uma voz materna.  
O céu de estrelas de oiro se recama...  
É a morte que me oscula, unvida e terna. (2001: 422)

XX. "Súplica"

Não pedirei, Senhor, que sejas compassivo  
Ao meu longo infortúnio, à minha atroz miséria.  
Vivo, e quero morrer: sou como um redivivo  
Que vivesse outra vez uma vida funérea (2001: 399)

Fica bastante evidente nesses versos esse desejo insólito, *unheimlich*, ("Sempre vivi com a morte dentro da alma") de auto-aniquilação ("Vivo: e quero morrer") para um retorno à condição filial, em que a morte é comparada à voz maternal de uma sublime dama ("Sinto passos de uma sublime dama, / Escuto em treva uma voz materna").

Consideremos também essa ambivalência vida/morte de repulsa e atração em algumas estrofes de *Para Annie*, de Edgar Allan Poe:

Graças a Deus! A crise,  
o perigo passou!  
O mal languidescente  
afinal se acabou.

E essa febre chamada  
*vida* se conquistou!

Tristemente me sinto  
das forças despojado  
e músculo algum posso  
mover assim deitado.  
Mas que importa? Prefiro  
ficar assim deitado.

[...]

O mal-estar, a náusea,  
a impiedosa agonia,  
tudo se foi, com a febre  
que a mente enlouquecia  
febre chamada *vida*,  
que em meu cérebro ainda ardia.

[...]  
De todos os tormentos,  
o que mais amargura  
cessou: o ardor terrível  
da sede que tortura,  
sede do rio naftálico  
da Paixão vil e impura.  
Oh! Eu bebi de uma água  
que toda sede cura! (1999: 68-69)<sup>11</sup>

É digno de nota o quinto verso da segunda estrofe (“Mas que importa? / Prefiro ficar assim deitado.”), que serve de ressalva para o lamento inicial, marcado pelo advérbio de se estar “tristemente” despojado das forças vitais; contudo, essa circunstância é ainda desejada quando se leva em conta o tormento febril que a vida plena de “Paixão vil e impura” traz consigo.

Para esse nosso estudo, aqui está o que Vitor Hugo, no prefácio anteriormente citado, enfatizaria como o fato de no universo nem tudo ser humanamente belo; convive o feio (o estranho, o não familiar) com o belo, o disforme com o gracioso, o grotesco com o sublime, a sombra com a luz, o mal com o bem. Hugo declara que “[...] com o Cristianismo e por ele se introduziu no espírito dos povos um sentimento novo, desconhecido dos antigos e singularmente desenvolvido entre os modernos, um sentimento que é mais que a gravidade e menos que a tristeza: a melancolia” (HUGO, 1968: 75).<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Thank Heaven! – the crisis – /The danger is past; / And the lingering illness / Is over at last – / And the fever called “Living” / Is conquered at last. // Sadly, I know, I am / Shorn of my strength, / And no muscle I move, / As I lie at full length: – / But no matter! – I feel / I am better at length. [...] // The sickness – the nausea – / The pitiless pain – / Have ceased, with the fever / That maddened my brain – / With the fever called “Living” / That burned in my brain. [...] // And ah, of all tortures / That torture the worst / Has abated – the terrible / Torture of thirst / For the naphthaline river / Of Glory accurst. – / I have drank of a water / That quenches all thirst! (POE, 2003: 941-943).

<sup>12</sup> [...] avec le Christianisme et par lui, s’introduisait dans l’esprit des peuples un sentiment nouveau, inconnu des anciens et singulièrement développé chez les modernes, un sentiment qui est plus que la gravité et moins que la tristesse, la mélancolie.

Dessa forma, Victor Hugo explica que

[...] sob a influência desse espírito de melancolia cristã e de crítica filosófica que notávamos há pouco, a poesia dará um grande passo, um passo decisivo, um passo que, semelhante ao abalo de um terremoto, que mudará toda a face do mundo intelectual. Ela se porá a fazer como a natureza, a misturar nas suas criações, sem entretanto confundil-as, a sombra e a luz, o grotesco e o sublime, entre outros termos, o corpo com a alma, o animal com o espírito, pois o ponto de partida da religião é sempre o ponto de partida da poesia (HUGO, 1968: 77).<sup>13</sup>

Um outro grande poeta simbolista brasileiro resumiu em versos simples esse sensação do insólito que faz grudar suas garras envenenadas de melancolia na alma humana; Cruz e Souza, com seu poema *Tristeza do infinito*, reitera em arte o que Freud procurava explicar pela razão: o ser humano traz dentro de si sentimentos repetidamente reprimidos, que o assombram com um peso de aparente ausência de significado por causa de seu caráter de origem indefinível; no entanto, não há nada de insignificante, pois eles podem levar a um desejo de transcender essa condição de estranheza ou estranhamento quer pela autoanulação (alienação) quer pela religião/religação (sublimação).

Anda em mim, soturnamente,  
uma tristeza ociosa,  
sem objetivo, latente,  
vaga, indecisa, medrosa.

Como ave torva e sem rumo,  
ondula, vagueia, oscila  
e sobe em nuvens de fumo  
e na minh'alma se asila.

Uma tristeza que eu, mudo,  
fico nela meditando

<sup>13</sup> [...] sous l'influence de cet esprit de mélancolie chrétienne et de critique philosophique que nous observions tout à l'heure, la poésie fera un grand pas, un pas décisif, un pas qui, pareil à la secousse d'un tremblement de terre, changera toute la face du monde intellectuel. Elle se mettra à faire comme la nature, à mêler dans ses créations, sans pourtant les confondre, l'ombre à la lumière, le grotesque au sublime, en d'autres termes, le corps à l'âme, la bête à l'esprit; car le point de départ de la religion est toujours le point de départ de la poésie.

e meditando, por tudo  
e em toda a parte sonhando.

Tristeza de não sei donde,  
de não sei quando nem como...  
flor mortal, que dentro esconde  
sementes de um mago pomo.

Dessas tristezas incertas,  
esparsas, indefinidas...  
como almas vagas, desertas  
no rumo eterno das vidas.

Tristeza sem causa forte,  
diversa de outras tristezas,  
nem da vida nem da morte  
gerada nas correntezas...

Tristeza de outros espaços,  
de outros céus, de outras esferas,  
de outros límpidos abraços,  
de outras castas primaveras.

Dessas tristezas que vagam  
com volúpias tão sombrias  
que as nossas almas alagam  
de estranhas melancolias.

Dessas tristezas sem fundo,  
sem origens prolongadas,  
sem saudades deste mundo,  
sem noites, sem alvoradas.

Que principiam no sonho  
e acabam na Realidade,  
através do mar tristonho  
desta absurda Imensidade.

Certa tristeza indizível,  
abstrata, como se fosse  
a grande alma do Sensível  
magoada, mística, doce.

Ah! tristeza imponderável,  
abismo, mistério, aflito,  
torturante, formidável...  
ah! tristeza do Infinito! (1997: 150-152)

Desse ponto de vista, torna-se mais fácil entender a coexistência no ser humano dos dois instintos básicos apontados por Freud: o da vida (Eros) e o da morte (Tânatos). Essencialmente, o instinto de morte passa a ser um desejo reprimido de se voltar ao estado de paz e tranquilidade inicial, em que o ser humano se sentia protegido e desconhecia os conflitos da vida externa ao útero; assim, o impulso ou desejo de auto-anulação do ego, tema recorrente nos poemas góticos (quer românticos quer simbolistas), pode ser compreendido como uma tarefa desenvolvida visando ao atingimento do mesmo estado de sublimidade original.

### REFERÊNCIAS

CRUZ E SOUZA, João da. *Poesias Completas*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

FREUD, Sigmund. *Papers on Applied Psychoanalysis: The uncanny. Collected papers*. Trans. Joan Riviere. Vol. 4. London: The Hogarth Press, 1949.

GUIMARAENS, Alphonsus de. *Poesia completa*. [Org. Alphonsus de Guimaraens Filho]. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001.

HUGO, Victor. *La Préface de Cromwell*. In: *Cromwell*. Paris: Garnier-Flammarion, 1968.

POE, Edgar Allan. *Poemas e ensaios*. [Trad. Oscar Mendes & Milton Amato]. São Paulo: Globo, 1999.

\_\_\_\_\_. *The complete illustrated works of Edgar Allan Poe*. London: Chancellor Press, 2003.