

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES

JULIA ANDRADE SILVA

A ilustrabilidade na literatura de Edgar Allan Poe:
entre a composição do fantástico e o imaginário coletivo.

Uberlândia
2025

JULIA ANDRADE SILVA

A ilustrabilidade na literatura de Edgar Allan Poe:
entre a composição do fantástico e o imaginário coletivo.

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
ao Instituto de Artes da Universidade Federal
de Uberlândia como requisito parcial para
obtenção do título de bacharel em Artes
Visuais.

Orientador: Prof. Dr. Fábio Fonseca

Uberlândia

2025

JULIA ANDRADE SILVA

A ilustrabilidade na literatura de Edgar Allan Poe:
entre a composição do fantástico e o imaginário coletivo.

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
ao Instituto de Artes da Universidade Federal
de Uberlândia como requisito parcial para
obtenção do título de bacharel em Artes
Visuais.

Orientador: Prof. Dr. Fábio Fonseca

Uberlândia, 22 de setembro de 2025

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Fábio Fonseca – Orientador e Presidente da Banca (UFU)

Prof. Dr. Alexander Gaiotto Miyoshi – Membro Titular (UFU)

Prof. Dr. Eduardo Montelli Lacerda – Membro Titular (UFU)

AGRADECIMENTOS

Quero agradecer, antes de tudo, àqueles que possibilitaram a minha formação, que me incentivaram a cultivar meus interesses, a seguir a minha verdade e sempre colocaram minha educação em primeiro lugar, eles são meus exemplos, dedico esse trabalho ao meu pai Rodrigo e à minha mãe Nayara, que sempre estiveram ao meu lado com amor, paciência e apoio incondicional. Aos meus irmãos, Maria e Pedro, que caminharam comigo, dividindo risadas, dificuldades e aprendizados. Vocês foram porto seguro, inspiração e lembrança constante de que não estou sozinha nessa jornada.

Às minhas avós, Tereza, Lúcia e Maria que me ensinaram tanto sobre amor, força e carinho, me mostraram a vida e me apoiaram em todos os momentos e à minha tia Nana, que me ajudou, me deu forças e foi minha companheira e amiga em tantos momentos.

À minha amiga Helo, que mesmo de longe esteve sempre próxima em coração, e a todos os outros amigos e colegas que compartilharam comigo essa jornada, seja oferecendo palavras de incentivo, companhia ou simplesmente estando presentes nos momentos que mais precisei. À minha cachorrinha Ceci, que com seu carinho e alegria sempre trouxe conforto e leveza para os meus dias.

Agradeço à Universidade Federal de Uberlândia (UFU), em especial ao Instituto de Artes (IARTE) e a todo o corpo docente do curso de Artes Visuais, que tiveram um papel fundamental na minha formação, me inspirando e me desafiando a crescer como artista e como pessoa.

Meu agradecimento especial vai ao professor Fábio Fonseca, meu orientador, que com paciência, firmeza e incentivo me guiou neste trabalho, acreditando em mim mesmo quando eu duvidei.

Por fim, agradeço aos meus guias espirituais, que me sustentaram com força e luz, e a mim mesma, por não desistir, por acreditar e por chegar até aqui.

"All that we see or seem is nothing but a
dream within a dream"
(Poe, 1849)

RESUMO

Este trabalho investiga por que os contos de Edgar Allan Poe (1809–1849) têm sido amplamente ilustrados ao longo do tempo, explorando a relação entre literatura e artes visuais. A pesquisa parte da questão central: o que torna a obra de Poe especialmente propícia à visualização? Para responder, analisam-se três contos: *A Máscara da Morte Rubra*, *A Queda da Casa de Usher* e *O Gato Preto*, em diálogo com ilustrações de Aubrey Beardsley, Harry Clarke e Byam Shaw. Para a análise, considera-se a difusão da obra de Poe na França por meio das traduções de Charles Baudelaire, bem como suas reflexões sobre o processo criativo em *A Filosofia da Composição*. O estudo também se apoia no estudo sobre literatura fantástica de Tzvetan Todorov, além das contribuições de Gilbert Durand e Carl Gustav Jung para a compreensão do imaginário coletivo e dos símbolos recorrentes que permeiam os contos e suas representações visuais.

Palavras-chave: Edgar Allan Poe; literatura fantástica; ilustração; imaginário coletivo; representação visual.

ABSTRACT

This work investigates why the short stories of Edgar Allan Poe (1809–1849) have been widely illustrated over time, exploring the relationship between literature and visual arts. The central question guiding this research is: what makes Poe's work especially conducive to visualization? To answer this, three tales are analyzed: *The Masque of the Red Death*, *The Fall of the House of Usher*, and *The Black Cat*, in dialogue with illustrations by Aubrey Beardsley, Harry Clarke, and Byam Shaw. The study also considers the dissemination of Poe's works in France through Charles Baudelaire's translations, as well as Poe's own reflections on the creative process in *The Philosophy of Composition*. Furthermore, it draws on Tzvetan Todorov's theory of the fantastic, along with the contributions of Gilbert Durand and Carl Gustav Jung, to better understand the collective imagination and the recurring symbols that permeate Poe's stories and their visual representations.

Keywords: Edgar Allan Poe; fantastic literature; illustration; collective imagination; visual representation.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Aubrey Beardsley, “A Queda da Casa de Usher”, 1894.....	16
Figura 2 – Harry Clarke, “A Queda da Casa de Usher”, 1923.	18
Figura 3 – Byam Shaw, “A Queda da Casa de Usher”, 1909.	20
Figura 4 – Aubrey Beardsley, “A Máscara da Morte Rubra”, 1894.....	26
Figura 5 – Harry Clarke, “A Máscara da Morte Rubra”, 1919.	29
Figura 6 – Byam Shaw, "A Máscara da Morte Rubra", 1909.	32
Figura 7 – Aubrey Beardsley, "O Gato Preto", 1894	37
Figura 8 – Harry Clarke, "O Gato Preto", 1919.	39
Figura 9 – Byam Shaw, "O Gato Preto", 1909.	41

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	9
2	RELAÇÃO ENTRE POE E BAUDELAIRE	11
3	A QUEDA DA CASA DE USHER	13
4	A MÁSCARA DA MORTE RUBRA	23
5	O GATO PRETO	33
6	CONCLUSÃO	42
	REFERÊNCIAS	44

1 INTRODUÇÃO

Edgar Allan Poe (1809–1849) ocupa um lugar singular na literatura ocidental, reconhecido por sua contribuição à consolidação do conto moderno e pela criação de atmosferas únicas que transitam entre o mistério, o horror e o fantástico. Nascido em Boston, enfrentou desde cedo dificuldades pessoais marcadas pela perda dos pais e por uma vida instável, permeada por problemas financeiros e de saúde. Sua obra, no entanto, revelou-se extraordinariamente inovadora: além de ser considerado precursor da literatura policial e da ficção científica, Poe é lembrado principalmente por seus contos de terror e pela capacidade de explorar os limites da mente humana. Sua escrita se destaca pela intensidade imagética, pelo rigor formal e pela construção de atmosferas que ultrapassam o campo literário, dialogando com a música, o cinema e, sobretudo, com as artes visuais. Ainda que o impacto de Poe na consolidação do gênero fantástico seja amplamente reconhecido, um aspecto menos explorado pela pesquisa acadêmica é a recorrência com que suas narrativas têm sido ilustradas em diferentes contextos históricos e culturais. A presença constante de representações visuais em torno de sua obra sugere que há, em seus textos, uma dimensão estética e descritiva que convida não apenas à leitura, mas também à visualização, instaurando um diálogo profundo entre palavra e imagem.

Este trabalho parte, portanto, da questão central: o que faz os contos de Edgar Allan Poe serem tão ilustrados até os dias de hoje? Para respondê-la, serão analisados três contos emblemáticos do autor, *A Máscara da Morte Rubra*, *A Queda da Casa de Usher* e *O Gato Preto*, em conjunto com três ilustrações referentes a cada narrativa, realizadas por: Aubrey Beardsley (1872–1898), ilustrador e escritor inglês; Harry Clarke (1889–1931), artista irlandês de vitrais e ilustrador de livros; e Byam Shaw (1872–1919), pintor, ilustrador, designer e professor britânico. A investigação busca compreender de que modo os elementos textuais, como descrições de cenários, atmosferas e personagens, contribuem para a sua ilustrabilidade¹ e como diferentes artistas, ao longo do tempo, reinterpretaram visualmente esses universos narrativos.

O legado literário de Poe é amplamente reconhecido por sua influência no gênero fantástico e pela criação de atmosferas densas e perturbadoras. Contudo, ainda há pouca atenção dedicada à recorrência com que suas histórias foram ilustradas ao longo dos séculos, revelando uma relação intrínseca entre suas narrativas e a imaginação plástica que despertam. Desde o

¹ Ilustrabilidade refere-se ao potencial de um conteúdo, ideia, narrativa ou conceito de ser traduzido para a linguagem visual por meio da ilustração. O termo diz respeito às qualidades simbólicas, imagéticas, narrativas ou sensoriais que estimulam interpretações visuais, permitindo múltiplas leituras e representações. Trata-se de uma característica relacional, que não é fixa nem intrínseca, mas construída a partir do encontro entre o objeto a ser ilustrado, o ilustrador e o contexto cultural, histórico e sensível em que essa tradução visual ocorre.

meu primeiro contato com a obra do autor, senti uma necessidade imediata de transpor em imagens o universo hipnótico e inquietante que ele constrói. Como artista, traduzir suas palavras em formas visuais tornou-se inevitável, e dessa experiência surgiu a inquietação que orienta esta pesquisa: por que os contos de Poe provocam uma imaginação tão vívida não apenas em mim, mas em tantos outros criadores ao longo da história?

Para responder a essa questão, a análise será conduzida a partir dos estudos sobre a literatura fantástica, que oferece uma lente adequada para compreender a dinâmica e os elementos presentes no texto de Poe. Além da leitura textual, serão examinadas ilustrações que dialogaram com esses contos pouco tempo depois deles terem sido traduzidos pela primeira vez, permitindo identificar convergências e divergências entre palavra e imagem. O primeiro capítulo tem como objetivo demonstrar como ocorreu a primeira tradução das obras na França e quais foram suas repercussões, destacando o papel de Charles Baudelaire como mediador decisivo para a difusão internacional de Poe. O segundo capítulo investiga os métodos de escrita do autor, articulando seu ensaio *A Filosofia da Composição* com o conto *A Queda da Casa de Usher*, evidenciando a busca pela unidade de efeito e o rigor formal, e observando como tais princípios foram traduzidos visualmente por artistas. O terceiro capítulo analisa *A Máscara da Morte Rubra* a partir da teoria da literatura fantástica de Tzvetan Todorov, identificando elementos como ambientação, espaço e simbolismo que provocam imagens vívidas e marcam o imaginário coletivo. O quarto capítulo, por fim, dedica-se à *O Gato Preto*, explorando como símbolos ligados ao imaginário ocidental, como o gato, o duplo e a morte, interpretados à luz das teorias de Jung e Durand, potencializam o efeito fantástico e inspiram novas leituras visuais.

Assim, esta pesquisa busca preencher uma lacuna nos estudos interdisciplinares ao investigar os motivos que tornam os contos de Poe tão suscetíveis à interpretação visual. Compreender essa dinâmica contribui tanto para a crítica literária quanto para a história da arte, ao revelar como as imagens produzidas a partir de suas narrativas moldam e perpetuam o imaginário coletivo em torno de sua obra. Nesse sentido, a relevância deste estudo reside na possibilidade de iluminar as complexas relações entre literatura e artes visuais, ampliando as perspectivas sobre a força estética e cultural de Edgar Allan Poe.

2 RELAÇÃO ENTRE POE E BAUDELAIRE

O romantismo literário nos Estados Unidos, surgido no início do século XIX, foi caracterizado pela valorização do subjetivo, da imaginação, da emoção e da rebeldia contra as convenções clássicas. No contexto americano, esse movimento assumiu frequentemente traços de misticismo, introspecção e exaltação da natureza. Edgar Allan Poe, embora frequentemente associado ao terror, foi figura central desse movimento, contribuindo com contos carregados de intensidade psicológica e simbolismo sombrio.

Poe destacou-se não apenas como poeta e crítico, mas como precursor da literatura policial moderna, por meio de C. Auguste Dupin em contos como *Os Assassinos na Rua Morgue* (1841), *O Mistério de Marie Rogêt* (1842) e *A Carta Roubada* (1844). Com isso, estruturou diversos elementos do gênero investigativo, mistério, raciocínio lógico, detetive, influenciando profundamente escritores como Conan Doyle e seu Sherlock Holmes. Além disso, Poe inovou em outros domínios, como a ficção científica e o terror psicológico.

Charles Baudelaire (1821–1867), poeta e crítico francês, considerado um precursor do Simbolismo, era profundamente influenciado por Poe. Ao entrar em contato com os primeiros fragmentos do autor norte-americano, afirmou ter sentido uma “emoção peculiar” e uma estranha familiaridade com suas próprias ideias ainda não formuladas (Baudelaire, 1907, p. 176). Em carta a sua mãe, em 1852, declarou: “Descobri um autor americano pelo qual me sinto incrivelmente atraído” (Baudelaire, 1957, p. 66). Esse fascínio levou-o a dedicar cerca de 15 anos à tradução da obra de Poe para o francês, processo que, segundo Paul Valéry, configurou uma verdadeira “troca de valores”: “Baudelaire e Edgar Poe trocam valores. Um dá ao outro o que tem; e recebe o que não tem. (...) Mas em troca desses bens Baudelaire dá ao pensamento de Poe uma extensão infinita” (Valéry, 1991, p. 26-27).

A ligação entre Poe e Baudelaire transcende o mero fascínio literário. É uma relação profunda de afinidade estética e espiritual, marcada por uma troca simbólica que influenciou decisivamente os rumos da poesia moderna. Baudelaire não só traduziu as obras de Poe com primor, como também o projetou como uma figura tutelar da literatura francesa, aproximando-o dos ideais que ele próprio perseguia. Nesse encontro entre dois grandes nomes do século XIX, Romantismo e Simbolismo se entrelaçam em um movimento de antecipação e continuidade.

Poe, embora comumente associado ao Romantismo americano, apresenta em sua obra elementos que ultrapassam os limites desse movimento. Sua obsessão com a forma, o controle racional da emoção e a busca por um ideal de beleza autônoma ressoam com preocupações simbolistas. Baudelaire reconhece em Poe um espírito irmão, um “gênio sombrio”, cuja visão

trágica e lúcida do mundo correspondia à sua própria sensibilidade moderna. “O que ele encontrou em Poe foi o modelo de um espírito semelhante ao seu, um duplo intelectual” (Valéry, 1991, p. 29).

O Romantismo em Poe se manifesta pela ênfase no subjetivismo, no sublime e no grotesco. No entanto, seu rigor formal e a concepção da poesia como elaboração intelectual influenciaram profundamente Baudelaire, que buscava superar o sentimentalismo romântico em direção a uma poesia mais refinada, quase científica. Valéry observa que “Baudelaire aprende com Poe a recusar a inspiração fácil, a desconfiar do espontâneo, a exigir da arte uma organização rigorosa” (Valéry, 1991, p. 31). Assim, Poe se torna, para Baudelaire, não apenas uma referência temática, mas um mestre em método e forma.

Baudelaire reescreve as obras de Poe em francês, atribuindo-lhe o estatuto de precursor do simbolismo e do decadentismo. A obsessão pelo Belo, a inclinação à morbidez, o culto ao artificial e ao extraordinário são elementos que o francês encontra em sua tradução e que passam a estruturar sua própria poética. “Baudelaire se reconheceu em Poe como num espelho mais límpido do que o da realidade” (Valéry, 1991, p. 35).

No século XIX, a França era um centro cultural europeu, palco de intensos debates literários e artísticos, com Paris como epicentro dessas transformações. Após o romantismo e o realismo, surgiu o simbolismo, movimento que valorizava a sugestão, as sensações, o místico e o subjetivo. Baudelaire é considerado por muitos o primeiro a apontar essa transição, ao lado de Mallarmé e Verlaine. Segundo Anelito Pereira de Oliveira (2017), a recepção de Poe por Baudelaire foi “para-simbolista”, antecipando características que só seriam consolidadas na segunda metade do século XIX. Nesse sentido, Edmund Wilson observa que “os escritores românticos nos Estados Unidos, Poe, Hawthorne, Melville, Whitman e mesmo Emerson, estavam, por razões que seria importante determinar, progredindo na direção do Simbolismo” (Wilson, 1987, p. 16).

A tradução pioneira de Poe por Baudelaire foi decisiva para sua difusão imediata na França e, depois, no mundo, garantindo que seus contos não fossem esquecidos. Como destaca Valéry, “esse grande homem estaria hoje completamente esquecido se Baudelaire não tivesse se dedicado a introduzi-lo na literatura europeia” (Valéry, 1991, p. 27). Assim, Poe tornou-se referência universal, reinterpretado no contexto europeu, e sua recepção francesa pode ser considerada um dos fatores centrais para a perseverança de seus contos até a atualidade.

3 A QUEDA DA CASA DE USHER

O conto se inicia com a visita de um narrador, cujo nome não é revelado, à casa de seu amigo de infância, Roderick Usher, que o havia chamado por meio de uma carta, alegando estar gravemente doente e demandando a companhia de seu amigo para que se sentisse melhor e menos sozinho. Ao chegar, ele se depara com uma antiga mansão sombria e isolada, cercada por um lago e, segundo ele, envolta em uma atmosfera pesada. Ele descreve um ambiente de suspense e medo, mas o mesmo não sabe explicar as causas desse sentimento.

Roderick vive na mansão junto de sua irmã gêmea, Lady Madeline, que também se encontra doente, sofrendo de uma condição misteriosa que a faz entrar em longos estados de letargia. Com o passar dos dias, o narrador observa a progressiva deterioração física e mental de Roderick, que se mostra cada vez mais sensível, nervoso e atormentado. Quando Madeline aparentemente morre, Roderick insiste em sepultá-la temporariamente em uma cripta subterrânea da própria casa, alegando motivos médicos e práticos.

Após o enterro, os eventos se tornam cada vez mais estranhos. O clima na casa se intensifica, e ruídos inexplicáveis começam a ser ouvidos durante a noite. Em meio a uma tempestade, enquanto o narrador lê em voz alta para acalmar Roderick, os sons se tornam mais nítidos e assustadores. Roderick então confessa que tem vivido atormentado pela ideia de que sepultaram Madeline viva e, em seguida, ela aparece à porta, coberta de sangue, em um estado entre a vida e a morte. Ela cai sobre o irmão, que morre de pavor. O narrador foge da casa desesperado e, ao olhar para trás, vê a mansão rachar ao meio e afundar no lago, como se fosse tragada pelas próprias raízes corrompidas, encerrando de forma trágica a linhagem dos Usher.

Se, por um lado, “A Queda da Casa de Usher” expõe em sua narrativa a fusão entre espaço, personagens e atmosfera em um todo coeso, por outro, é em “A Filosofia da Composição” que Poe revela a lógica criativa que sustenta esse efeito. Nesse ensaio, escrito a partir da elaboração de “O Corvo”, o autor defende que nenhuma obra de arte deve nascer do acaso, mas de um cálculo rigoroso destinado a produzir uma impressão única e intensa no leitor. Como afirma:

Só tendo o epílogo, constantemente em vista, poderemos dar a um enredo seu aspecto indispensável de consequência ou causalidade, fazendo com que os incidentes e, especialmente, o tom da obra tendam para o desenvolvimento de sua intenção (Poe, 2009, p.108).

Essa ênfase na “unidade de efeito”, princípio segundo o qual cada elemento narrativo deve convergir para um mesmo impacto emocional, permite compreender não apenas a construção do poema, mas também o modo como seus contos se articulam, desde a primeira frase até o desfecho, a atmosfera de melancolia e terror.

É justamente essa precisão quase matemática, aliada ao simbolismo denso de suas narrativas, que ajuda a explicar por que a obra de Poe se mostrou tão fértil para o olhar de ilustradores de diferentes épocas e estilos. As ilustrações, ao enfatizarem determinados símbolos e atmosferas, não apenas traduzem visualmente aspectos centrais do conto, mas também ecoam o princípio da unidade de efeito exposto no ensaio de Poe. Assim, sua análise permitirá observar como a visualidade se articula à literatura, revelando porque os textos de Poe se mostram tão instigantes para a interpretação e recriação artística.

Começaremos com a imagem feita por Aubrey Beardsley, em 1895 (Fig. 01):

Figura 1 – Aubrey Beardsley, “A Queda da Casa de Usher”, 1894, caneta, pincel, tinta nanquim e grafite sobre papel, 25.4 × 16.2 cm.



Fonte: The Metropolitan Museum of Art. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/753521>. Acesso em 10/09/2025.

Na obra gráfica a figura representada está sentada, vista de perfil e situada à direita. Tem a mão direita repousada sobre o joelho e está voltada para a parte central do ambiente que ocupa. Poucos elementos ortogonais definem o espaço, as barras horizontais pretas na base e na parte superior, as linhas horizontais que separam o chão da parede e a da base da cortina e as longas verticais à esquerda. A austeridade do ambiente contrasta formalmente com a figura e com a

obliquidade de seu corpo. A roupa com calças e mangas bufantes, babados no punho e um laço vultuoso ao colarinho, complementada com uma capa branca de gola preta e um laço que se sobrepõe ao branco, se distingue do espaço em textura, mas se complementa com ele. Não apenas pelo equilíbrio entre os dois longos tecidos brancos, a cortina à esquerda e a capa à direita, em uma relação dinâmica com uma acima e outra abaixo da imagem, mas também pelo ritmo dos elementos em preto, ora no espaço e ora na figura.

A imagem parece representar Roderick Usher em sua própria mansão, porém não se trata de uma cena específica do conto de Poe, mas sim de uma condensação atmosférica que transmite o espírito da narrativa. O personagem ocupa apenas uma parte do espaço e o restante, apesar de revelar fragmentos da decoração de sua casa, parece vazia e com poucos elementos, voltando assim o foco à figura masculina. As linhas simples e os poucos elementos gráficos contribuem para uma atmosfera que atua em prol de algumas sensações dominantes, como o silêncio e o estranhamento, que podem ser justificados devido ao rigor geométrico do espaço, em contraste com a organicidade da figura.

Assim, a obra, aparentemente, não busca narrar, mas sugerir; não descreve um acontecimento, mas cristaliza em imagem o efeito emocional central do conto, a fusão entre sujeito e ambiente em um estado de melancolia e inquietação inevitáveis.

A economia formal de Beardsley concentra o olhar no efeito, e não na narrativa descritiva, reforçando a atmosfera de estranheza e melancolia que envolve a queda dos Usher. Essa escolha remete ainda a outro ponto do ensaio, no qual Poe declara: “Eu prefiro começar com a consideração de um efeito (...) dentre os inúmeros efeitos, ou impressões (...) qual irei eu, na ocasião atual escolher?” (Poe, 2009, p.109).

Assim como Poe concebe a narrativa a partir do efeito a ser alcançado, Beardsley estrutura sua ilustração para provocar no espectador uma impressão imediata, condensada e inquietante.

Seguimos com a ilustração de Harry Clarke (Fig. 2):

Figura 2 – Harry Clarke, “A Queda da Casa de Usher”, 1923, lápis e aquarela sobre papel, 40 x 29.8 cm.



Fonte: Crawford Art Gallery. Disponível em: <https://crawfordartgallery.ie/work-of-the-week-2-january-2023/>. Acesso em 10/09/2025.

A imagem está dividida em três partes. Na parte superior, vemos dois homens sentados e apoiados sobre uma mesa, o que está à esquerda está com uma mão apontando para o alto e o outro, a direita, está com os dois braços apoiados sobre a mesa. Na mesa, à frente deles, encontra-se um livro aberto; no canto direito, há dois livros fechados, um sobre o outro; e, no canto esquerdo, uma vela, que se conecta visualmente à segunda parte da imagem.

Na parte central, à esquerda, logo abaixo das figuras masculinas, contíguas à vela, mesclando-se com sua cera que derrete, observamos algumas criaturas híbridas, formas parecidas com ratos, mas com bocas grandes e cheias de dentes, fundindo-se entre si. Abaixo

delas e da vela, surgem criaturas semelhantes a minhocas, um morcego e abaixo dele uma espécie de lacraia com um rosto antropomórfico e um nariz que lembra uma cauda. Mais à direita, há um crânio com pernas de aranha, segurando uma mão decepada com sua língua extremamente comprida.

A terceira parte da imagem, localizada na porção inferior, apresenta um corpo nu feminino, disposto diagonalmente. Está envolto por uma faixa de pano, cercado por tábuas de madeira, algumas quebradas. Abaixo dele, há o sangue que escorre. Os olhos da figura estão arregalados, e parte de seu cabelo cai sobre a boca. Abaixo de seu corpo, nota-se outra criatura semelhante à lacraia anterior e, ao fundo, uma caixa da qual parecem sair pernas de aranha.

Esta imagem parece dialogar com o trecho do conto em que o clímax está prestes a acontecer: o narrador lê um trecho de um livro que Roderick aprecia, na tentativa de confortá-lo diante da morte iminente da irmã. Contudo, coincidindo com a leitura, ambos começam a ouvir ruídos vindos de outras partes da casa e, posteriormente, descobrimos que Madeline Usher havia sido enterrada ainda com vida.

Nesse ponto, vi-me obrigado à nova pausa. Agora com uma sensação de violento assombro. Pois não havia dúvida: eu ouvira. Dessa vez, eu ouvira. Não sei de onde. Um ruído aparentemente distante, mas áspero, prolongado, agudo, dissonante — assim como o grito lançado pelo dragão, conforme descrevera o romancista e eu próprio imaginara (Poe, 2003, p.65)

Cada elemento tem um papel específico dentro da cena, o que nos remete à concepção de que nada em uma obra deveria ser arbitrário. Em seu ensaio, Poe afirma: “Nada é mais claro do que cada parcela de uma obra deve contribuir para o efeito único. Se alguma palavra ou frase não tende a esse resultado, deve ser eliminada.” (Poe, 2009).

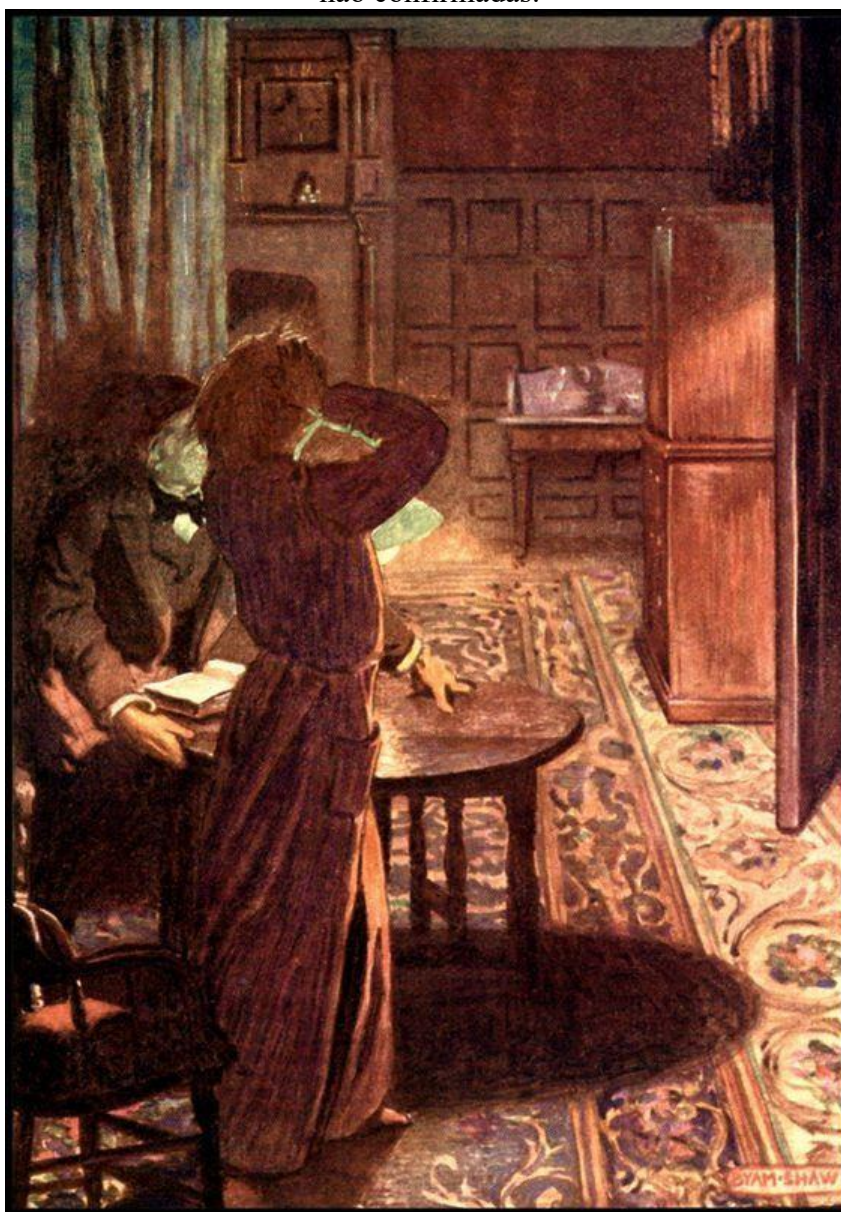
Clarke traduz esse princípio para a imagem: não há aqui detalhes gratuitos, mas uma soma de signos que constroem o clímax visual. Sua composição é densa, ornamentada e cuidadosamente calculada para conduzir o olhar em direção ao ponto central da cena. Como nesta parte do ensaio:

Compus essa estância, nesse ponto, primeiramente porque, estabelecendo o ponto culminante, melhor poderia variar e graduar, no que se refere à seriedade e importância (...) tivesse eu sido capaz, na composição subsequente, de construir estâncias mais vigorosas, não teria hesitações em enfraquecê-las propositadamente, para que não interferissem com o efeito culminante (Poe, 2009, p.115).

Da mesma forma, Clarke organiza minuciosamente seus elementos visuais para graduar a intensidade e conduzir o espectador ao ápice dramático da cena. Os contrastes, a complexidade ornamental e o detalhamento são calculados para manter o olhar em movimento, mas sempre retornando ao ponto de maior tensão narrativa, traduzindo visualmente a noção de progressão até o clímax defendida pelo autor.

Por último apresentamos a imagem de Byam Shaw (Fig. 3):

Figura 3 – Byam Shaw, “A Queda da Casa de Usher”, 1909, técnica e dimensões do original não confirmadas.



Fonte: The Poe Museum. Disponível em: <https://poemuseum.org/the-fall-of-the-house-of-usher/>. Acesso em: 10/09/2025.

A imagem apresenta uma cena em um ambiente interno, com iluminação suave e tons predominantemente quentes. No primeiro plano, à esquerda, há uma pessoa em pé, vestindo um traje longo marrom. Ela está de costas para o observador e com os braços levantados, apoiados em sua cabeça. À esquerda, parcialmente encoberto pela primeira figura, está um homem sentado, curvado levemente para frente, como se estivesse em movimento, prestes a se levantar, vestindo um terno escuro. Em sua frente, na mesa, encontra-se um livro aberto.

O chão é coberto por um tapete de padrão ornamental, com desenhos e cores que variam entre azul, bege e marrom. Ao fundo, a parede apresenta um revestimento de madeira escura com molduras retangulares. Na parte central do fundo, há um aparador, sobre o qual repousa um pano ou tecido claro, à frente dele, há outro móvel alto, em madeira marrom.

À esquerda da cena, cortinas azuladas descem até o chão, parcialmente abertas, revelando parte da parede e uma lareira atrás. A iluminação parece vir, principalmente, de uma luminária em cima da mesa, projetando sombras ao seu redor e destacando a textura dos objetos e do piso, as duas figuras têm sua atenção voltada para uma porta aberta, à direita.

Esta imagem parece dialogar com o clímax da história, parte em que, logo após a cena ilustrada por Harry Clarke, em que o narrador está tentando confortar seu amigo, aqui eles parecem estar reagindo a algo fora do campo de visão do observador. Possivelmente estão frente a frente com Madeline, viva. Essa ligação se sustenta por conta das posturas e pelo clima tenso que a cena transmite, funcionando como um possível prelúdio visual para a revelação final do conto. Como mostrado por esse trecho:

Levantou-se. Agora, gritava. Era como se estivesse usando suas últimas forças para salvar-se. [...] Nesse momento, as duas enormes e antigas folhas da pesada porta se abriram. Eram como duas mandíbulas negras prontas para engolir tudo. Fora o efeito de uma rajada de vento furioso. Do lado de fora, no marco da porta, estava realmente de pé a alta figura de Lady Madeline Usher (Poe, 2003, p.66).

Na ilustração, observa-se a utilização de contrastes e de elementos simbólicos que refletem diretamente as formulações do autor, observa-se uma dramatização visual que intensifica o caráter teatral da narrativa. O contraste entre os elementos externos e internos da cena dialogam diretamente com a estratégia de construção do conto, conforme ele explica: “Fiz a noite tempestuosa, primeiro para explicar por que o Corvo procurava entrar e, em segundo

lugar, para efeito de contraste com a serenidade (física) que reinava dentro do quarto.” (Poe, 2009).

Shaw traduz esse contraste em sua composição, evidenciando a tensão entre os acontecimentos exteriores ao narrador e seu amigo, e o espaço íntimo da tragédia. Além disso, a imagem reflete o cuidado de Poe em manter a narrativa dentro dos limites do real, mesmo quando sugere o sobrenatural: “A narração [...] tem um fim natural e até aí não ultrapassou os limites do real.” (Poe, 2009). Pois na imagem não há nada que implique algo sobrenatural, apenas relacionamos porque sabemos que se trata de uma ilustração, que se inspira no texto. Ao mesmo tempo, conseguimos identificar os símbolos presentes no conto e até mesmo dizer qual o momento da narrativa em que a imagem se insere. A teatralidade e expressão em que as figuras e o ambiente se encontram reforçam a ideia do simbolismo proposto no ensaio:

Deve-se observar que as palavras “o peito” envolvem a primeira expressão metafórica no poema. Elas, com a resposta “Nunca mais”, dispõem a mente a buscar uma moral em tudo quanto foi anteriormente narrado. O leitor começa agora a encarar o Corvo como simbólico, mas não é senão nos versos finais da última instância que se permite distintamente ser vista a intenção de torná-lo um emblema da recordação dolorosa e infindável (Poe, 2009, p.119).

Shaw decidiu ilustrar a cena em que o clímax se inicia, revelando, por meio da postura e expressão das figuras, a identidade dos personagens e suas reações diante da situação. Sem mostrar diretamente aquilo que causa espanto e terror, a ilustração consegue transmitir com intensidade a angústia e o desespero, permitindo ao espectador compreender com clareza o que é percebido pelos olhos dos homens. Dessa forma, ele consegue dramatizar o momento crucial do conto, explorando a carga emocional da narrativa sem recorrer a representações explícitas do sobrenatural.

Portanto, a análise das três ilustrações à luz do ensaio de Poe demonstra que todos os conceitos formulados por ele, como a unidade de efeito, o planejamento consciente, a construção do clímax, o uso deliberado do simbolismo, dos contrastes e até a manutenção dos limites entre o real e o fantástico, podem ser aplicados diretamente à leitura de cada imagem. Em comum, Beardsley, Clarke e Shaw compartilham a preocupação em condensar visualmente a atmosfera de ruína e fatalidade presente em *A Queda da Casa de Usher*, utilizando recursos formais e simbólicos que buscam intensificar o impacto da narrativa. Contudo, suas soluções são distintas: Beardsley opta pela síntese e pela linearidade, reduzindo elementos para alcançar a estranheza através da economia formal; Clarke recorre ao excesso ornamental e ao contraste entre diferentes ambientes, criando uma narrativa visual fluida; enquanto Shaw dramatiza a

cena em direção ao teatral, reforçando a dimensão simbólica da cena em questão. Assim, embora partam de estilos e estratégias diferentes, os três artistas materializam, cada um à sua maneira, os princípios propostos pelo autor, comprovando a versatilidade e a atualidade de sua teoria estética, capaz de se expandir da literatura para as artes visuais.

4 A MÁSCARA DA MORTE RUBRA

O conto narra a tentativa de um príncipe chamado Próspero para escapar de uma peste fatal que assolava seu reino, conhecida como “Morte Rubra”. Para isso, ele se refugia em uma abadia fortificada junto de mil cortesãos, cercando-se de luxo, banquetes e divertimentos. O auge desse isolamento se dá em um baile de máscaras realizado em sete salões sucessivos, cada qual decorado em uma cor predominante: azul, púrpura, verde, laranja, branco e violeta, até chegar ao último aposento, revestido de negro e iluminado por janelas escarlates, onde se encontra um grande relógio de ébano. O compasso fúnebre do relógio interrompe ciclicamente a música e os festejos, causando inquietação nos presentes. A atmosfera de excessos e negação da realidade é rompida pela entrada de uma figura mascarada, vestida como um cadáver atingido pela peste. Aterrorizados, os convidados descobrem que a aparição não é um disfarce, mas a própria Morte Rubra, que atravessa todos os salões, condenando inevitavelmente o príncipe e seus companheiros ao mesmo destino do mundo exterior.

Depois de observar no capítulo anterior as formulações de Poe sobre seu processo de escrita, cabe agora analisar como tais princípios se manifestam neste conto. Escrito em uma fase madura da carreira do autor, a narrativa exemplifica sua busca por um efeito único e totalizante, alcançado sobretudo pela construção da ambientação. Cada nível do espaço na história, o país devastado, a abadia cercada por muralhas e os sete salões do baile, contribui para intensificar a sensação de clausura e inevitabilidade. O espaço externo, marcado pela peste, cria o pano de fundo de terror. A abadia, cercada por portões de ferro e reforçada com ferrolhos, instaura a ilusão de proteção. Já os salões do baile, com suas cores sucessivas e o relógio de ébano que interrompe periodicamente a festa, estabelecem o ritmo de tensão crescente que conduz ao clímax.

Como observa Nádia Gotlib (1998, p. 35), Poe domina a “economia dos meios narrativos”, conseguindo provocar, com descrições precisas, imagens mentais vívidas que envolvem o leitor em uma atmosfera de horror e fascínio. É nesse ponto que emerge uma das contradições mais interessantes do autor: embora ele rejeitasse o uso da alegoria em ensaios críticos, como em “Tale-Writing – Nathaniel Hawthorne (1847)”, *A Máscara da Morte Rubra* é frequentemente lida como uma alegoria sobre a inevitabilidade da morte. No entanto, o recurso não compromete a unidade de efeito: pelo contrário, é justamente a ambientação alegórica que potencializa a intensidade da experiência. Charles E. May (1991, p. 103) observa que a complexidade do conto está “em sua combinação do temporal e do espacial”, mostrando que a ambientação é mais do que pano de fundo, mas sim um dispositivo estrutural que conduz

ao desfecho. A descrição das cores dos salões, o horror causado pelo badalar do relógio, a súbita aparição do mascarado, nada é gratuito. Cada detalhe colabora para que o leitor seja conduzido a um estado de expectativa crescente, culminando na revelação final da Morte Rubra. É nesse ponto que se abre a possibilidade de leitura à luz do fantástico, tal como definido por Todorov: “O fantástico é a vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural.” (Todorov, 2004, p. 29).

. A partir disso analisaremos as ilustrações abaixo, começando por Aubrey Beardsley (Fig. 4):

Figura 4– Aubrey Beardsley, “A Máscara da Morte Rubra”, 1894, caneta, pincel, tinta nanquim e grafite sobre papel, 25.4 × 16.2 cm.



Fonte: The Metropolitan Museum of Art. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/753522>. Acesso em: 10/09/2025.

A ilustração retrata uma cena de baile, marcada por trajes elaborados e poses teatrais. No centro da composição, destaca-se uma figura feminina em posição frontal, levemente voltada para a esquerda. Ela usa um capacete negro com dois chifres alongados e um corpete ajustado que deixa os seios expostos. Seus braços estão adornados por mangas bufantes, longas e soltas, que transmitem uma sensação de movimento, enquanto carrega em sua mão esquerda uma bengala. A parte inferior de sua roupa apresenta ornamentos decorativos, com rostos femininos ladeados por asas, como se fosse um cinto, e abaixo dele uma calça larga.

Ao redor da figura central, surgem outros personagens mascarados e vestidos com roupas igualmente extravagantes. À direita, há uma personagem vestida em preto com capa, máscara e chapéu, uma feição que aparenta ser de idade mais avançada e seus cabelos cacheados se destacam. Na extremidade se encontra metade de outra figura, ela veste um chapéu com uma grande pena no topo, uma blusa com mangas em camadas, calças culote finalizadas com uma barra detalhada composta por penas, que se estende até os joelhos, outro adorno de penas e uma bota também emplumada. À esquerda da figura central, há um convidado com um traje de Pierrot, volumoso e uma gola em babado. Quase à margem da moldura, encontra-se uma figura de expressão séria, que contrasta com o restante dos presentes por sua aparência mais austera, mas também pelo que é escondido. Pouco dela se mostra, apenas a face e um breve drapeado de suas vestes abaixo. O fundo da composição é simples e marcado por uma grande cortina, presa por uma corda com um pingente decorativo, delimitando o espaço da cena.

As expressões dos convidados são de certa irritação e incredulidade com a presença à esquerda, quase como se estivessem sendo insultados. A figura no canto esquerdo possivelmente representa a própria Morte Rubra. Diferente dos outros personagens que estão adornados com roupas luxuosas e máscaras elaboradas, essa figura se destaca por sua simplicidade e rigidez. Seu rosto é pálido, anguloso e sério, sem adornos ou expressões festivas, criando uma forte contraposição com os outros personagens.

O contraste entre o caráter grotesco e excêntrico da festa e a ameaça iminente da morte, as expressões de desgosto ou de insulto dos foliões funcionam como indícios de que algo rompe a lógica da celebração. A cena mantém a dualidade típica do fantástico, um espaço de festa, alegria e brilho, atravessado por uma sensação de desconforto e estranhamento. É justamente nesse ponto que se aproxima da concepção de Todorov, ele afirma que o fantástico se define a partir da relação entre o real e o imaginário, ocorre na incerteza de transitar entre uma resposta e outra. É a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, seja o leitor ou o personagem, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural. “No verdadeiro fantástico, fica sempre preservada a possibilidade exterior e formal de uma explicação simples dos fenômenos, mas ao mesmo tempo esta explicação é completamente privada de probabilidade interna” (Soloviev apud Todorov, 2014, p.31) ou seja, há um fenômeno incomum que pode se explicar de duas maneiras: por meio de causas de tipo natural e sobrenatural. A possibilidade de se hesitar entre os dois, cria o efeito fantástico. A hesitação do leitor é, pois, a primeira condição do fantástico (Todorov, 2014, p.37), além disso, “pode ser igual experimentada por uma personagem; desta forma o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada, [...] o leitor real se identifica com a

personagem.” (Todorov, 2014, p. 39).

Nos contos de Poe, de modo geral, essa incerteza é um recurso recorrente. No conto analisado no capítulo anterior, o próprio narrador demonstra descrença diante da sequência de eventos que presencia: ele insiste em buscar explicações racionais para os acontecimentos, sugerindo que tudo não passa de uma série de infortúnios, ainda que os fatos pareçam ultrapassar os limites do natural. O mesmo ocorre aqui com os eventos que rodeiam o príncipe Prospero, embora o texto apresente a Morte sob forma física, como uma figura mascarada que invade o baile, a narrativa pode ser igualmente lida como uma alegoria da peste, que teria o mesmo efeito devastador sobre os personagens. Poe, assim, constrói uma dupla camada interpretativa, entre o fantástico e o alegórico, que mantém o leitor em permanente estado de hesitação, sem jamais resolver por completo se o que se apresenta é sobrenatural ou apenas uma metáfora intensificada pela imaginação.

Essa mesma oscilação é o que Beardsley materializa visualmente. As figuras luxuosamente ornamentadas se confrontam com a austera à esquerda. O contraste entre o grotesco das vestimentas e a rigidez da personagem insinua a ruptura que se anuncia. O leitor do conto, tal como o observador da gravura, é levado a hesitar entre o natural e o sobrenatural: estaria diante apenas de um convidado inoportuno ou de uma presença irreal, que antecipa a destruição de todos? Tanto no texto de Poe quanto na ilustração de Beardsley, a ambientação funciona como catalisadora do fantástico. Os convivas marcados pela exuberância e o espaço pela clausura, não são apenas um cenário, mas um agente narrativo que prepara a irrupção do estranho. Esse jogo de forças, entre realidade e imaginação, racional e sobrenatural, é o que garante ao conto, e à sua representação visual, o efeito de hesitação que caracteriza o fantástico em Todorov.

A seguir analisaremos a ilustração de Harry Clarke (Fig. 5):

Figura 5 – Harry Clarke, “A Máscara da Morte Rubra”, 1919, nanquim sobre papel, 24,1 × 32,6 cm.



Fonte: Wikiart. Disponível em: <https://www.wikiart.org/en/harry-clarke/tales-of-mystery-and-imagination-by-edgar-allan-poe-1923-15>. Acesso em: 10/09/2025.

No primeiro plano, a figura cadavérica da Morte Rubra se situa à direita da composição. Seu corpo é alto e esguio, coberto por uma série de faixas brancas que se enrolam e se arrastam até o chão. Com o braço esquerdo erguido, a figura segura uma cabeça de aparência humana, que podemos deduzir ser a do príncipe Próspero. A seus pés, no chão, vê-se uma adaga caída. À esquerda, no mesmo plano, encontra-se o grande relógio de ébano. O mostrador é circular e ornamentado. A base do relógio conecta-se ao chão por meio de uma faixa que se estende até a área ocupada pela figura da Morte, criando uma ligação entre os dois elementos. No fundo, o espaço do salão é marcado pelo piso quadriculado, que cria linhas de perspectiva

e conduz o olhar para o centro da cena, onde se situa o grupo de convidados do baile. Eles estão reunidos em grande número, com trajes exuberantes. Todos carregam uma expressão e postura de espanto e pavor para com a cena que ocorre diante deles. Atrás deles as cortinas escuras e pesadas, suspensas e abertas e vitral estreito e alongado, reforçam a ambientação luxuosa do palácio.

No conto, Próspero tenta enfrentar a figura misteriosa com uma adaga, mas cai morto antes mesmo de conseguir atacar: “Na extremidade do salão negro, o vulto parou e enfrentou seu perseguidor. Ouviu-se um grito. O punhal caiu sobre o negro tapete e junto dele, mortalmente prostrado, tombou o príncipe.” (POE, 2003). Aqui, Clarke amplifica a dramaticidade da cena ao representar a Morte Rubra segurando a cabeça do príncipe como um troféu macabro. Essa escolha visual intensifica o simbolismo da história, talvez sugerindo que, por mais que Próspero tentasse escapar e desafiar a praga, seu destino já estava selado.

O relógio de ébano, também é um símbolo importante na história. Ele desempenha um papel essencial no conto, funcionando como um marcador do tempo que resta aos convidados. Cada batida, interrompe a música e as conversas, lembrando a todos da passagem incontrolável do tempo e da proximidade da morte. Na ilustração, sua presença sombria e detalhada reforça essa ideia, criando um forte contraste entre sua rigidez e a desordem que se instala no baile. Um detalhe impactante é a tira de tecido caindo da base do relógio e conectando visualmente esse elemento à figura da morte. Esse detalhe pode sugerir a ruptura do tempo e o colapso iminente da fortaleza, um momento em que o inevitável se impõe.

Sobre os convidados, Clarke cria um contraste entre o ambiente do baile e as vestes de seus convidados, que já eram excêntricas e fantásticas devido aos gostos peculiares do príncipe, com a figura da Morte Rubra, que se destaca por sua “fantasia” que chega como um insulto aos ali presentes:

Nesta hora, muitos notaram a presença: alguém estranho, mascarado, com trajes que excediam os limites de decência e arrojo das criações do próprio príncipe. Não havia finura, nem conveniência. O tipo que a todos aterrorizava era alto e lívido. Coberto de mortalhas tumulares. No rosto, a máscara reproduzia a aparência de um cadáver enrijecido. Tudo isso seria tolerável se o mascarado não tivesse chegado ao extremo de figurar o tipo da morte rubra. Seu traje estava salpicado de sangue, e a face coberta de horrendas placas vermelhas (Poe, 2003, p.16).

Dessa forma, a ilustração acentua o choque entre a ornamentação refinada dos trajes dos convidados e a presença perturbadora da figura central. Enquanto o baile se apresenta como um espaço de luxo e fantasia, a entrada da Morte Rubra rompe essa lógica, destacando-se como um

elemento que destoa do conjunto. Clarke, ao transpor para a imagem a descrição de Poe, enfatiza esse contraste visual, colocando em evidência tanto a opulência da cena quanto a violência estética da intrusão que a desestabiliza.

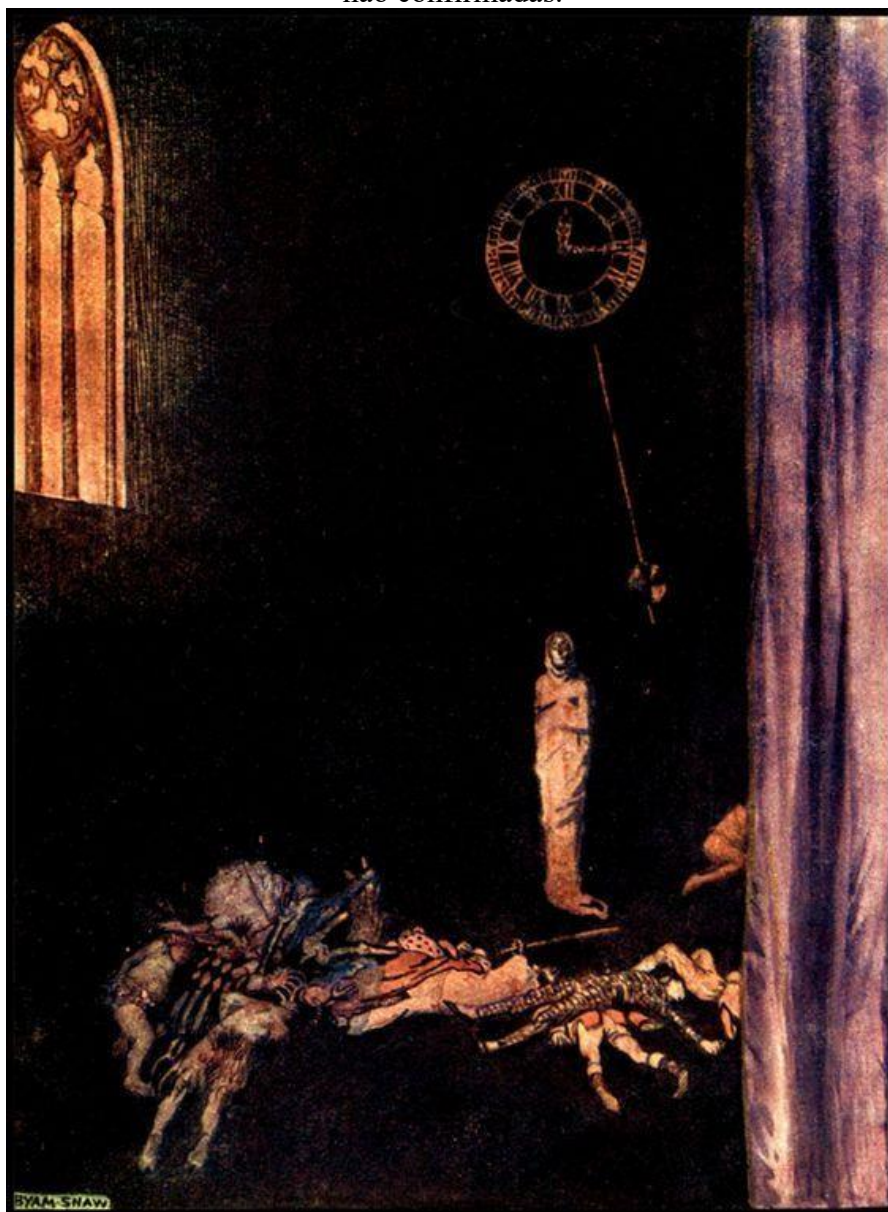
Na leitura da imagem de Clarke, é possível perceber como a teoria do fantástico de Todorov se articula com outros aspectos além da hesitação individual já observada em outros contos de Poe. Aqui, a experiência do fantástico se constrói de modo coletivo: não apenas o príncipe Próspero, mas todos os convidados compartilham a mesma reação de espanto e incredulidade diante da figura mascarada. O efeito não está restrito a um narrador cético ou hesitante, mas ao choque simultâneo de uma comunidade inteira, o que amplia a intensidade da cena e aproxima o leitor da experiência coletiva do pavor. Como afirma Filipe Furtado (1980, p. 63), a narrativa fantástica “procura deslocar a ordem do real, introduzindo o insólito de modo a perturbar não apenas o herói, mas o horizonte de expectativas do leitor”. Clarke traduz esse deslocamento ao representar a coletividade em pânico, reforçando a dimensão compartilhada da hesitação.

Outro elemento essencial é o tempo, simbolizado pelo relógio de ébano. A cada badalada, a música e a dança cessam, instaurando um silêncio que interrompe o fluxo da festa. O objeto atua como uma marcação rítmica natural, ao tempo que passa, e, simultaneamente, como presságio sobrenatural da morte. Nesse sentido, a ambientação inscreve o fantástico no próprio funcionamento da narrativa: o ordinário e o extraordinário se confundem no bater das horas. Como observa David Roas (2014, p. 29), “o fantástico opera sempre a partir da irrupção do insólito no tecido do real, alterando nossa percepção de suas leis”. O relógio cumpre exatamente esse papel, pois sua presença é natural, mas o efeito que provoca nos personagens aponta para uma dimensão inquietante e inexplicável.

Além disso, o espaço narrativo dos sete salões reforça o caráter liminar da experiência fantástica. A cada sala, marcada por cores específicas, os personagens avançam em direção a um ambiente cada vez mais perturbador, até a última câmara, onde a presença da Morte Rubra rompe definitivamente a lógica da festa. Charles E. May (1991, p. 103) nota que a força do conto está justamente “na fusão entre o temporal e o espacial”, mostrando como a ambientação conduz o leitor por uma progressão inevitável até o confronto com o impossível. Clarke captura esse mesmo movimento em sua ilustração, ao estruturar a cena em planos sucessivos que guiam o olhar do observador do luxo do baile até a violência da figura cadavérica, instaurando no espaço visual a mesma transição do real ao irreal que Poe constrói no texto.

Agora partiremos para a ilustração feita por Byam Shaw (Fig. 6):

Figura 6 – Byam Shaw, "A Máscara da Morte Rubra", 1909, técnica e dimensões do original não confirmadas.



Fonte: "Selected Tales of Mystery" (Londres: Sidgwick & Jackson, 1909) na página 151 com a legenda "A escuridão, a decadência e a morte vermelha detinham domínio ilimitado sobre tudo". Disponível em:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Poe_red_death_byam_shaw.JPG. Acesso em: 10/09/2025

Na ilustração, observa-se à direita uma ampla cortina em tons de azul e roxo que ocupa a composição de cima a baixo, estabelecendo uma divisão vertical no espaço representado. Espalhados pelo chão, encontram-se os corpos dos convidados, dispostos em posições diversas, vestidos com trajes luxuosos de cores variadas, entre as quais se destacam vermelhos, azuis e padrões decorativos característicos de indumentárias de baile. No centro da cena, sobressai uma figura ereta coberta por um manto claro, posicionada entre os elementos do ambiente. Acima

dela, um grande relógio circular, marcado com números romanos, indica aproximadamente doze horas e quinze minutos, tendo ainda seu pêndulo visível e inclinado. À esquerda, uma janela alta com vitrais levemente avermelhados permite a entrada de uma iluminação mais quente, que contrasta com os tons escuros predominantes no restante da imagem. No chão, próximo aos corpos, nota-se também a presença de uma espada caída, destacada pela sua posição isolada.

Shaw organiza a cena como um *tableau* final, em que a presença da Morte Rubra domina não apenas os personagens, mas todo o espaço. A cortina azul e roxa à direita estabelece uma divisão vertical que remete ao fechamento do espetáculo, como se a cena fosse apresentada em um palco. O chão, coberto pelos corpos luxuosamente vestidos, contrasta com a figura ereta no centro, cuja rigidez a torna um eixo que organiza toda a composição. A espada caída reforça a ideia de derrota e abandono da luta, funcionando como vestígio do gesto de resistência do príncipe Próspero.

O grande relógio circular, marcando pouco após a meia-noite, simboliza o tempo esgotado: não mais a interrupção rítmica que causava inquietação, como no conto, mas o término definitivo do ciclo. Como observa Todorov (2014, p. 48), o fantástico tende a deslizar em direção ao estranho ou ao maravilhoso; aqui, Shaw intensifica esse deslizamento, pois a Morte Rubra aparece como figura palpável, quase material, mas, ao mesmo tempo, sua presença permanece interpretável como alegoria da peste. O vitral avermelhado à esquerda reforça essa duplicidade: projeta uma iluminação quente que sugere tanto o sagrado quanto o mortuário, deixando em aberto se o espaço é o de uma celebração fúnebre ou de uma condenação transcendente.

Dessa forma, Shaw não apenas ilustra o desfecho narrativo, mas sintetiza visualmente a lógica do conto: a abadia, antes concebida como refúgio, revela-se prisão mortal; o baile luxuoso transforma-se em cenário de devastação; e o tempo, marcado pelo relógio, conclui sua função de suspense para fixar-se como índice de fim absoluto. A cena congela o momento em que o irreal e o alegórico se confundem, prolongando no olhar do espectador a mesma hesitação que o texto provocava no leitor.

5 O GATO PRETO

No conto, o narrador em primeira pessoa descreve sua vida marcada pela queda na loucura e pelo alcoolismo. Inicialmente, ele demonstra grande afeição pelos animais, em especial por seu gato preto de nome Plutão, que o acompanhava constantemente. Com o agravamento de seu temperamento violento, o mesmo passa a maltratar o animal, até que, em um acesso de fúria, arranca um dos olhos do gato. Pouco tempo depois, consumido pelo remorso, ele enforca o animal em uma árvore. Na mesma noite, sua casa pega fogo, restando apenas uma parede em pé, onde surge a marca da figura de um gato enforcado.

Posteriormente, ele encontra outro gato preto muito semelhante ao anterior, também de grande porte, mas que se distinguia por possuir no peito uma mancha branca. Esse detalhe, inicialmente visto como peculiaridade, torna-se motivo de crescente incômodo, sobretudo quando a mancha parece assumir a forma de uma forca. Além disso, o novo animal, que perdera igualmente um dos olhos, passa a persegui-lo constantemente, reforçando sua sensação de assombro.

A obsessão e a aversão ao gato culminam em um episódio de violência: ao tentar matar o animal com um machado, o narrador é impedido por sua esposa, a quem ele acaba assassinando. Para ocultar o crime, ele esconde o corpo da mulher dentro de uma parede de casa. Dias depois, a polícia investiga o desaparecimento da esposa e, ao inspecionar o local, um som vindo de dentro da parede denuncia o crime. Quando o muro é aberto, o corpo da mulher é encontrado junto ao gato, que havia sido acidentalmente emparedado vivo com ela, revelando a prova final da loucura e da culpa do narrador.

Poe constrói uma narrativa que explora o imaginário primitivo por meio de símbolos e situações que evocam medos universais e profundamente humanos. O conto acompanha a transformação do narrador, cuja violência e instabilidade mental se intensificam ao longo da história, culminando em atos de crueldade contra o gato e, posteriormente, contra sua própria esposa. O cotidiano, a casa, os objetos domésticos, os animais, são subvertidos, tornando-se palco de terror e suspense. O gato emerge como um símbolo primordial, representando o mal, a superstição e a culpa, elementos que ressoam culturalmente e fazem parte do inconsciente coletivo, conforme a perspectiva de Carl Jung. Como ele afirma:

O arquétipo é uma tendência de formar tais representações de um motivo — representações que podem variar muito em detalhes sem perder seu padrão básico [...] o fato de que os arquétipos são imagens primordiais do inconsciente coletivo explica por que os mitos de todos os povos são seus verdadeiros expoentes (Jung, 2017).

Jung define arquétipos como padrões ou imagens que existem no inconsciente coletivo. São “primordiais” porque não surgem da experiência individual, mas estão presentes na psique humana desde tempos ancestrais, formando uma base psicológica comum a muitas culturas. O inconsciente coletivo é essa camada da psique que muitos seres humanos compartilham, contendo memórias, imagens e estruturas comuns. Os mitos funcionam como expressões culturais desses arquétipos, traduzindo-os em narrativas, símbolos e histórias. Ou seja: eles sobrevivem e se perpetuam porque falam sobre verdades que ressoam no inconsciente coletivo. Cada mito é, portanto, uma expressão concreta de padrões psíquicos culturais. No conto, a perda

de um olho do animal, sua presença constante e seu papel na escalada do crime do narrador evidenciam arquétipos de medo e punição, presentes em diversas culturas. O narrador projeta sobre o gato seus conflitos internos, e a repetição do comportamento violento evidencia a culpa e o instinto de autodestruição que permeiam a narrativa. Poe utiliza, assim, a violência doméstica e o sobrenatural cotidiano como estratégias para explorar emoções primordiais, transformando o horror em experiência introspectiva e reconhecível pelo leitor.

Além disso, a narrativa apresenta elementos de transmissão cultural, conectando-se com mitos e tradições. Conforme aponta Joseph Campbell:

O campo de batalha é simbólico do campo da vida, onde cada criatura vive da morte de outra. A percepção da culpa inevitável da vida pode adoecer o coração... O objetivo do mito é dissipar a necessidade dessa ignorância da vida, promovendo uma reconciliação da consciência individual com a vontade universal, e isso é realizado por meio da compreensão da verdadeira relação entre os fenômenos passageiros do tempo e a vida imperecível que vive e morre em todos (Campbell, 2005, p.110).

Ele diz que a própria existência se parece com um campo de batalha, porque a vida é sustentada pelo ciclo da morte. Animais se alimentam uns dos outros, plantas morrem para nutrir outras formas de vida, e até a sobrevivência humana implica consumir e transformar o que está ao redor. Viver, portanto, carrega em si uma espécie de “culpa inevitável”: para que um ser exista, outro precisa deixar de existir. Quando o indivíduo toma consciência dessa condição, de que viver implica destruir, matar ou consumir, surge um peso moral e existencial. Campbell chama isso de “culpa inevitável da vida”. Esse fardo pode ser insuportável se encarado de modo literal, como se fosse uma falha pessoal ou um erro insolúvel. Então ele explica a função do mito: não é ignorar ou esconder essa verdade dura, mas dar-lhe um sentido.

O mito oferece narrativas e símbolos que permitem ao ser humano reconciliar-se com

esse ciclo de vida e morte, entendendo-o como parte de uma ordem maior. Ele diz que o mito ajuda o indivíduo a perceber que, por trás da morte e do sofrimento aparentes, existe um fluxo maior, uma “vida imperecível” que se renova em todos os seres. A morte não é fim, mas parte de um ciclo de transformação. Poe mobiliza elementos simbólicos que dialogam diretamente com aquilo que Campbell descreve como a necessidade humana de reconciliar-se com a culpa e a morte por meio do mito. O crime cometido pelo narrador, a violência contra o animal e, posteriormente, o assassinato da esposa, inscreve-se na lógica da transgressão e da destruição inevitável, elementos que, segundo Campbell (2005), só podem ser suportados quando integrados a um horizonte maior de significação.

Já para Claude Lévi-Strauss:

certos opostos categóricos retirados da experiência cotidiana com as coisas mais básicas — por exemplo, ‘cru’ e ‘cozido’, ‘fresco’ e ‘podre’, ‘úmido’ e ‘seco’ — podem servir a um povo como ferramentas conceituais para a formação de noções abstratas e para combiná-las em proposições (Lévi-Strauss, 2021, p. 27).

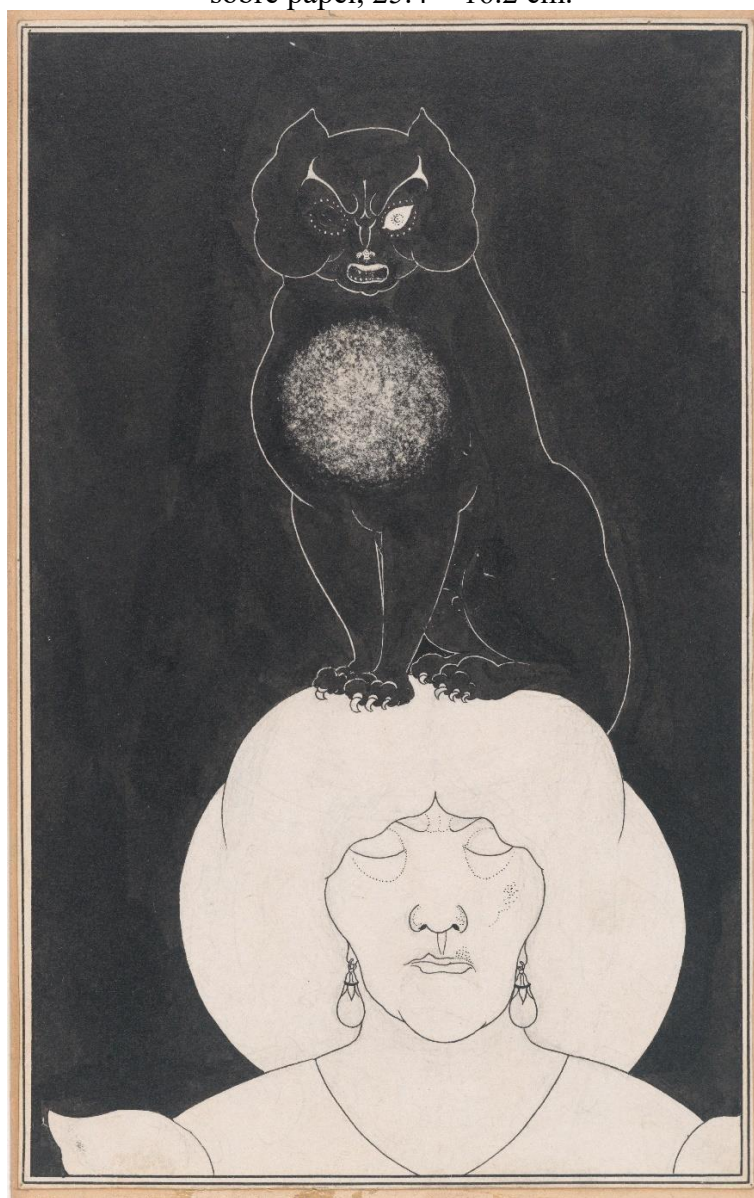
Lévi-Strauss percebeu que muitos mitos organizam seu sentido a partir de oposições muito simples tiradas da vida diária, como cru ou cozido, fresco ou podre, úmido ou seco. Esses contrastes são fáceis de perceber, porque fazem parte da experiência prática de muitos seres humanos. A partir desses opostos tão básicos, muitas sociedades criam metáforas e símbolos para pensar questões mais complexas. “Cru” pode simbolizar o que é natural, bruto, instintivo. “Cozido” pode simbolizar o que foi transformado pela cultura, domesticado, socializado. “Podre” pode simbolizar decadência, morte, impureza. “Fresco” pode simbolizar vitalidade, renovação, pureza. Assim, conceitos concretos do dia a dia passam a funcionar como ferramentas conceituais para refletir sobre vida, morte, pureza, transgressão, etc. Ele conclui que os mitos são formas de resolver contradições fundamentais da existência humana (vida/morte, natureza/cultura, ordem/caos), e fazem isso usando essas oposições simples como “tijolos” de pensamento. Os mitos sobrevivem porque pegam experiências comuns e concretas, como cozinhar, conservar comida, lidar com o seco e o úmido, e transformam isso em símbolos que ajudam a pensar questões humanas, por isso eles têm tanta força cultural e psicológica.

Portanto, histórias que incorporam arquétipos e símbolos primordiais, como a culpa, a morte e a transgressão, têm maior probabilidade de sobreviver culturalmente. No caso de “O Gato Preto”, esses elementos garantem não apenas a compreensão imediata da narrativa, mas também sua capacidade de fascinar leitores de diferentes épocas e contextos culturais.

Dessa forma, o conto de Poe exemplifica como o imaginário primitivo, articulado com

conflitos psicológicos e arquetípicos, cria uma narrativa de impacto duradouro. Ele oferece uma base simbólica que não apenas sustenta o terror e o suspense, mas também permite múltiplas interpretações visuais, que serão exploradas nas análises das ilustrações de Beardsley, Clarke e Shaw. Começaremos por Beardsley (Fig. 7):

Figura 7 – Aubrey Beardsley, "O Gato Preto", 1894. caneta, pincel, tinta nanquim e grafite sobre papel, 25.4 × 16.2 cm.



Fonte: The Metropolitan Museum of Art. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/753519>. Acesso em: 10/09/2025.

A composição apresenta duas figuras centrais organizadas em eixo vertical. Na parte inferior, ocupa destaque o busto de uma mulher visto de frente. Seu rosto, representado com

linhas finas e contornos precisos, é marcado por olhos fechados, nariz pequeno e lábios discretos. As pálpebras e sobrancelhas são apenas sugeridas por leves tracejados. Ela usa brincos longos, pendentes e arredondados, que se destacam pela simplicidade da forma. O cabelo é volumoso, arredondado e ocupa quase toda a largura da imagem, servindo como base para a figura acima. Os ombros aparecem apenas de forma parcial nas laterais inferiores.

Sobre sua cabeça está posicionado um gato preto em proporções maiores, dominando a metade superior da composição. O animal é representado em postura ereta, de frente, com as patas dianteiras apoiadas diretamente sobre o cabelo da mulher. Apresenta um corpo robusto, preenchido em preto sólido, com exceção de uma grande mancha branca e circular no peito. O rosto do gato é desenhado com traços firmes e detalhados: a boca aberta deixa visíveis os dentes, o nariz é pequeno e achatado, e apenas um de seus olhos aparece completo, enquanto o outro é representado como ausente. As orelhas pontiagudas estão voltadas para cima. Suas garras se estendem sobre a cabeça da figura feminina, marcadas por linhas brancas que contrastam com o fundo escuro. Todo o plano de fundo é preenchido por uma superfície negra uniforme, destacando as figuras principais.

O gato aparece como presença central, reforçando a importância simbólica do animal na narrativa. O tratamento gráfico do animal, detalhado e contrastante em relação ao restante da cena, intensifica a sensação de vigilância e ameaça, enquanto a figura humana quase teatral, evidencia a tensão emocional e o desequilíbrio do narrador. Segundo Durand (2000), "os símbolos que persistem na imaginação coletiva são capazes de criar, mesmo fora do contexto textual, uma resposta imediata e emocional no observador" (p. 112), e é esse efeito que a ilustração parece querer provocar.

Além disso, a obra explora o jogo entre espaço e figura, utilizando a repetição de padrões e a ausência de profundidade, criando uma sensação de confinamento e sufocamento, refletindo o ambiente psicológico do narrador. Conforme observa Jung (2017), "os arquétipos podem se manifestar de formas inesperadas, mas conservam sua força simbólica" (p. 45), permitindo que a imagem reforce a carga emocional e simbólica do conto sem a necessidade de narrativa textual.

Seguindo para a próxima ilustração de Clarke (Fig. 8):

Figura 8 – Harry Clarke, "O Gato Preto", 1919, nanquim sobre papel, 24,1 × 32,6 cm.



Fonte: Public Domain Image Archive. Disponível em: <https://publicdomainreview.org/collection/harry-clarke-s-illustrations-for-poe-s-tales-of-mystery-and-imagination-1919/>. Acesso em: 10/06/2025.

A composição apresenta, na parte superior, uma figura alta e alongada. O corpo, em posição frontal, mostra-se dilacerado, com braços estendidos para os lados, seu rosto levemente caído e ao lado, bem perto, está o gato com seu corpo que se estende pelos ombros da mulher, que tem apenas um dos olhos visível e um sorriso. Ao fundo, o espaço é delimitado por estruturas verticais semelhantes a vigas, das quais descem filetes como gotas ou fios alongados. Na parte inferior da cena, destacam-se várias figuras masculinas em primeiro plano. Ao centro, um homem se sobressai pelo gesto mais expansivo: ele abre os braços em direção às laterais, afastando os demais, com o rosto voltado para cima e expressão contorcida. Em torno dele,

cinco outras figuras estão dispostas, algumas inclinadas para frente. A maioria dirige o olhar ao homem central, sem parecer reagir diretamente à figura superior. Apenas uma delas, à esquerda, exibe uma expressão de surpresa ou temor. As roupas dos personagens são ricamente detalhadas, com padrões de pontos e formas geométricas que contrastam com a textura irregular do cadáver da mulher. O fundo preto sólido intensifica o contraste dos traços brancos minuciosamente trabalhados.

A ilustração destaca-se pelos detalhes minuciosos e pela expressividade, criando uma atmosfera opressiva e visceral que difere da abordagem decorativa de Beardsley. Clarke utiliza uma densidade de linhas, contrastes intensos e texturas complexas para gerar uma sensação de inquietação e suspense visual, característica do gótico modernista. A utilização do grotesco e da distorção em ilustrações góticas intensifica a resposta emocional do espectador, transportando-o para dentro da narrativa, efeito evidente na representação do narrador e do gato na obra.

O grotesco em Clarke vai além da representação física: ele manifesta o terror psicológico do conto, ao distorcer proporções, exagerar expressões e manipular o espaço de forma que o ambiente parece quase vivo. A casa, os objetos e o animal contribuem para um cenário em que o leitor/espectador sente o medo do narrador de forma imediata, sem necessidade de mediação textual. Essa abordagem visual evidencia a função emocional do imaginário primitivo, criando uma experiência que articula medo, tensão e estranheza (Durand, 2000, p. 112).

Além disso, Clarke enfatiza a dinâmica narrativa em uma imagem única: cada detalhe, desde o olhar penetrante do gato até a postura do narrador, funciona como sinalizador de eventos passados e futuros no conto, sugerindo a escalada da violência e da culpa sem recorrer à narrativa escrita. Como observa Jung (2017), "os símbolos e imagens do inconsciente coletivo podem se manifestar de maneira independente da narrativa, mantendo sua força de significação" (p. 46). Dessa forma, Clarke não apenas complementa o texto de Poe, mas amplia a percepção do leitor sobre a tensão psicológica e os elementos primitivos presentes na obra. Agora, por último, analisaremos a obra de Byam Shaw referente ao conto (Fig. 9):

Figura 9 – Byam Shaw, "O Gato Preto", 1909, técnica e dimensões do original não confirmadas.



Fonte: "Selected Tales of Mystery" (Londres: Sidgwick & Jackson, 1909) na página 301 com a legenda "Eu havia emparedado o monstro dentro do túmulo vivo!". Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Poe_black_cat_byam_shaw.JPG. Acesso em: 10/09/2025.

No conto de Poe, o narrador mata sua esposa e esconde o corpo dentro da parede do porão. Ao receber a visita da polícia, ele, tomado de vaidade, bate na parede, sem saber que o gato, que ele também tentara matar, estava preso vivo lá dentro. O miado do animal denuncia o crime, e o corpo é descoberto. A imagem capta com precisão esse momento de suspense e revelação.

A parede de tijolos está quebrada em partes, revelando o corpo escondido da esposa, vestígios visuais estão na parte inferior, em tons escuros e púrpura; no centro da composição, o

gato preto com olhos arregalados e boca aberta num grito, a verdadeira testemunha do crime. Esse gato é, ao mesmo tempo, vítima, por sua mutilação anterior, testemunha e vingador.

A análise do conto e das ilustrações evidencia como Poe mobilizou, em sua escrita, imagens ligadas a um imaginário primitivo que ressoam de maneira profunda no inconsciente humano. O conto, ao articular a violência doméstica, a animalidade como espelho do humano e a ruína da casa como metáfora do colapso da ordem, ativa símbolos que já pertencem ao repertório mítico e arquetípico das sociedades ocidentais.

Gilbert Durand (2000, p. 65) observa que: “O mito, o símbolo e a imagem são inseparáveis da condição humana, pois traduzem formas de sobrevivência do imaginário primitivo que continuam a se projetar na cultura.” Esse processo se manifesta com intensidade em *O Gato Preto*, no qual a morte, a cegueira e a duplicidade são representadas em sua forma mais direta e perturbadora. Ao mesmo tempo, como destacou Jung (2017, p. 23), essas imagens não pertencem apenas ao indivíduo, mas ao coletivo: “Os arquétipos, por serem produtos do inconsciente coletivo, repetem-se em todas as culturas e épocas, sempre sob novas roupagens, mas guardando sua essência simbólica.”

Assim, não surpreende que artistas como Aubrey Beardsley, Harry Clarke e Byam Shaw tenham encontrado, no conto, matéria fértil para suas composições visuais. Suas ilustrações não apenas acompanham o texto, mas o expandem, revelando camadas visuais que confirmam a universalidade dos símbolos mobilizados por Poe. A recorrência do gato, do corpo feminino morto, da casa destruída e do olhar ausente confirma o enraizamento desses elementos no imaginário coletivo.

A permanência do conto ao longo de gerações, portanto, não se deve apenas à maestria literária de Poe, mas à sua habilidade em dar corpo a imagens universais que continuam a inquietar leitores e espectadores. O diálogo entre literatura e ilustração amplifica essa potência, permitindo que o conto seja não apenas lido, mas também visto e experimentado em diferentes registros sensoriais e culturais. Nesse cruzamento entre palavra e imagem, a narrativa de Poe reafirma seu lugar como testemunho de um imaginário que, sendo arcaico, continua a ecoar no presente.

6 CONCLUSÃO

Ao longo desta pesquisa, partiu-se da questão central: por que os contos de Edgar Allan Poe são tão amplamente ilustrados até os dias de hoje? A análise demonstrou que essa recorrência está diretamente relacionada à riqueza imagética de sua escrita, ao rigor formal de suas narrativas e à maneira como suas descrições, cuidadosamente construídas, ativam a imaginação visual do leitor, tornando suas histórias particularmente suscetíveis à transposição para a arte visual.

A tradução de Poe realizada por Charles Baudelaire e a recepção de suas obras na França, destaca como essa mediação cultural foi decisiva para a difusão internacional do autor. A introdução de Poe ao contexto europeu não apenas consolidou sua reputação literária, mas também possibilitou uma aproximação entre suas narrativas e as tradições visuais do Romantismo e do Simbolismo. Essa análise evidenciou que a circulação internacional de suas obras contribuiu para a formação de uma visualidade coletiva em torno de seus contos, preparando o terreno para múltiplas interpretações ilustrativas ao longo do tempo.

A abordagem dos métodos de escrita de Poe, a partir da articulação entre o ensaio *A Filosofia da Composição* e o conto *A Queda da Casa de Usher*, revelou que a construção deliberada da unidade de efeito e a atenção meticulosa à fusão de espaço, atmosfera e personagens geram experiências literárias intensamente visuais. A análise das ilustrações de Beardsley, Clarke e Shaw mostrou como os artistas traduziram esses princípios textuais em elementos gráficos, reforçando a ideia de que a própria estrutura narrativa de Poe é um convite à visualização, permitindo diferentes leituras e abordagens estéticas.

A análise de *A Máscara da Morte Rubra*, tendo a teoria da literatura fantástica de Tzvetan Todorov como lente interpretativa, permitiu concluir que a ambientação detalhada, os salões coloridos, o relógio de ébano e a figura mascarada criam imagens mentais intensas que os leitores podem projetar e reinterpretar visualmente. A análise das ilustrações de Beardsley, Clarke e Shaw demonstrou que os elementos narrativos de Poe são traduzidos de forma consistente em imagens que combinam luxo, horror e simbolismo, criando um efeito de hesitação entre o natural e o sobrenatural característico do fantástico.

A análise de *O Gato Preto* concentrou-se na mobilização de símbolos do imaginário ocidental, como o gato, o duplo e a morte, e na forma como essas imagens funcionam dentro de contextos culturais específicos. A partir das teorias de Jung e Durand, evidenciou-se que Poe constrói arquétipos que estimulam a imaginação e permitem múltiplas interpretações visuais e narrativas. As ilustrações analisadas refletem a tensão entre o cotidiano e o perturbador,

transformando a narrativa em uma experiência visual intensa e coletiva, em que o leitor compartilha, mesmo que indiretamente, a hesitação e o horror dos personagens.

Assim, a pesquisa conclui que a ilustrabilidade das obras de Poe não é apenas uma consequência de sua popularidade, mas uma característica intrínseca à sua escrita. A riqueza descritiva, o planejamento formal e a capacidade de criar atmosferas densas e visualmente sugestivas tornam seus contos universos férteis para interpretações visuais de diferentes épocas e culturas. Essa relação entre literatura e imagem demonstra que os contos de Poe continuam a inspirar artistas, perpetuando um imaginário coletivo e reforçando a relevância de sua obra no diálogo entre literatura e artes visuais.

REFERÊNCIAS

- BAUDELAIRE, Charles. **Baudelaire: A Self Portrait**. Tradução e comentários de: HYSLOPE, L. B.; HYSLOPE JR., F. E. London: Oxford University Press, 1957.
- BAUDELAIRE, Charles. **Lettres de Baudelaire**. Paris: Mercure de France, 1907.
- CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. 10. ed. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 2005.
- DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. Lisboa; Edições 70, 2000.
- FURTADO, Filipe. **A Construção do Fantástico na Narrativa**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.
- GOTLIB, Nádia Batella. **Teoria do conto**. 8.ed. São Paulo: Editora Ática, 1998.
- JUNG, C. G. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis: Vozes, 2017.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **O cru e o cozido**. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Zahar, 2021.
- MAY, Charles Edward. **Edgar Allan Poe: A Study of the Short Fiction**. Universidade de Michigan: Twayne Publishers, 1991.
- POE, Edgar Allan. **Histórias Extraordinárias de Allan Poe**. Tradução e Adaptação de: LISPECTOR, Clarice. São Paulo: Ediouro, 2003.
- POE, Edgar Allan. **Poemas e Ensaio**. São Paulo: Biblioteca Azul, 2009.
- ROAS, David. **A ameaça do fantástico**. Trad. Julián Fuks. São Paulo: Editora Udesp, 2014.
- TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castello. 3ª edição. SP: Editora Perspectiva, 2004.
- VALÉRY, Paul. **Sobre Poe, de Situação de Baudelaire**. In: POE, Edgar Allan. Poe Desconhecido. Porto Alegre: L&PM, 1980. p. 236-240.
- WILSON, Edmund. **O Castelo de Axel**. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 1993.