



A estética do medo no poema-*workshop* gótico “A shovel of his ashes took” (1816), de Percy Bysshe Shelley

ROGÉRIO MIGUEL PUGA 

RESEARCH

]u[ubiquity press

RESUMO

O presente estudo analisa a décima “A shovel of his ashes took” (1816), que Percy Bysshe Shelley terá composto após o famoso desafio de Lord Byron, na Villa Diodati. Interpretamos esse texto-fragmento companheiro de *Frankenstein* como um irónico poema-*workshop* intertextual em torno da estética do terror e do medo góticos, que dialoga com outros textos do casal Shelley e convida o leitor a continuar o enredo sugerido pelo sujeito lírico.

ABSTRACT

This study deals with “A shovel of his ashes took” (1816), which Percy Bysshe Shelley might have composed after Lord Byron’s famous challenge, at Villa Diodati, as an ironic intertextual workshop-poem about gothic fear and terror aesthetics. We analyse how this short *Frankenstein’s* companion dialogues with several other texts written by the Shelleys and how it invites the reader to continue its short plot suggested by the poet.

CORRESPONDING AUTHOR:

Rogério Miguel Puga

FCSH – UNOVA, PT

rogerio.puga@fcs.unl.pt

PALAVRAS-CHAVE:

estética gótica; desafio da Villa Diodati; Percy B. Shelley; poema-fragmento; “A shovel of his ashes took”

KEYWORDS:

Gothic aesthetics; Villa Diodati challenge; Percy B. Shelley; fragment-poem; “A shovel of his ashes took”

TO CITE THIS ARTICLE:

Puga, Rogério Miguel. “A estética do medo no poema-*workshop* gótico “A shovel of his ashes took” (1816), de Percy Bysshe Shelley”. *Anglo Saxonica*, No. 20, issue 1, art. 6, 2022, pp. 1–12. DOI: <https://doi.org/10.5334/as.51>

O famoso grupo de jovens escritores Mary e Percy Shelley, Byron e Polidori reúne-se, no verão de 1816, na Villa Diodati, e acaba por produzir um conjunto de obras influenciadas pelas estórias de Matthew Lewis, por *Fantasmagoriana* (1812) e por *Christabel* (1816), de Coleridge, nomeadamente *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, *Ernestus Berchtold* e *The Vampire* (1819), de Polidori, bem como, muito provavelmente, o poema-fragmento “A shovel of his ashes took” (“ASOHAT”), conhecido como “Fragment of a Ghost Story” (1816), de Percy Shelley, e “A Fragment” (1819), de Byron, companheiros de *Frankenstein* que surgem na sequência (in)direta do repto deste último autor. Se a popular estética gótica domina o horizonte literário inglês entre 1790 e 1820 e é rejeitada, por inúmeros autores românticos, como *lowbrow culture*, é significativo que o desafio de Byron seja uma *performance* e um constructo góticos, tal como o seriam os seus resultados literários. Desse conjunto de narrativas de terror,¹ optámos por estudar o poema “ASOHAT”, que tem sido referido sobretudo como fragmento e pouco estudado, a estética gótica que o influenciou, bem como a possibilidade de o poema encenar um exercício metapoético e paródico em torno desse imaginário. Abordaremos ainda várias questões da literatura gótica inglesa relacionadas pelo poema-fragmento, bem como problemáticas que esse texto levanta, explorando temáticas como espectros, a infância, o humor e os segredos de família, passando pelos espaços sombrios e paisagens sonoras de terror. Mesmo que “ASOHAT” não seja o texto que Shelley inicia após o repto de Byron, é redigido pouco depois, ainda em Genebra, decerto influenciado pelo desafio.

1. A OBRA DE SHELLEY E A ESTÉTICA GÓTICA

“ASOHAT” remete para a forma como o mundo sobrenatural dos mortos e dos fantasmas, também fruto de superstições, afeta o dos vivos através do medo e do terror, e, de acordo com Hertz (72), as sociedades recriam-se também através do mundo dos mortos, concluindo Hotz (1) que o corpo, sepultado ou dissecado, permite aos textos literários examinar a natureza das relações sociais, como veremos. Aliás, o prefácio francês de *Fantasmagoriana* recorda o supersticioso medo do sobrenatural que perdura após o Iluminismo (Eyriès v–vi), pelo que analisaremos os sugestivos vazios de “ASOHAT” e o horizonte de expectativas do leitor intertextual da escrita gótica, bem como o ambiente sombrio e a *performance* de corpos temerosos que dialogam com essa tradição literária britânica. A obra de Shelley espelha o seu gosto pelo sobrenatural (Shelley, *The Life* 12–14, 91–92; Bieri 192), e quando publica os seus dois primeiros romances (góticos) — *Zastrozzi, a Romance* (1810) e *St. Irvyne* (1811) —, essa estética já tinha atingido o seu apogeu e era, então, alvo de crescente paródia e censura, embora fosse também uma ferramenta de resistência e crítica social, recordando Botting (23) que os excessivos textos góticos tentavam explicar “what the Enlightenment left unexplained, efforts to reconstruct the divine mysteries that reason had begun to dismantle”. Shelley adota cedo o poema narrativo em detrimento da prosa que considera limitativa para o modo de *story-telling* que o cativa (Donovan 85, Behrendt, “His Left”), pois está mais interessado nos jogos de palavras e imaginários do que no desenvolvimento de personagens e enredos convincentes (Hoeveler, “Prose” 206); daí que redija amiúde fragmentos narrativos e poéticos como “The Assassins” (1814–1816), “The Coliseum” (1818), “Mazenghi” (1818) e “Genevra” (1821), entre outros. Os primeiros escritos góticos de Shelley — sobretudo *Zastrozzi*, *St. Irvyne*, “The Assassins”, “The Coliseum” e *The Wandering Jew* (1809–1810) — foram inicialmente ignorados ou analisados no âmbito da *juvenilia* do autor, mas estudos recentes têm alterado essa tendência (Percival 2000; Hoeveler, “Prose”; T. Rajan 1996; Brookshire 2015; Saglia 2015; Behrendt, “Introduction”, “His Left”).

Nas suas fantasias góticas, Shelley associa os excessos da superstição e da religião para criticar ambas como formas de manipulação social. O poeta publica, desde jovem, textos antirreligiosos, e refere, em “A Philosophical View of Reform” (1819–1820), “[the] superstition which has disguised itself under the name of the system of Jesus” (Shelley, “A Philosophical” 214), argumentando, em *A Defence of Poetry* (1821), que poesia e religião são alegorias e que os poetas são “unacknowledged legislators of the world” (Shelley, *The Poetical Works* 14), pois acredita, tal como o seu sogro, William Godwin (II 101), que o ser humano observa o mundo

1 Para uma definição de (estética do) terror e medo, bem como a distinção entre ambos os conceitos, vejamos quer Oates 176–185, que analisa o medo (estético) como uma dinâmica experiência universal que é amiúde inconsciente, e a ansiedade e a paralisia a que esse medo dá lugar, quer a análise da psicologia do terror literário de Lovecraft (2000).

através de um véu de preconceitos, “[the] unintelligible burden of past institutions”. Essas tradições supersticiosas estão também em jogo na estética gótica, que rentabiliza medos e fantasmas utilizados para manipular a população² e incorpora ansiedades e tabus sociais na sua iconografia do medo (Carroll 207), utilizando Shelley as convenções góticas para criticar essas mesmas crenças. Como recorda Hoeveler (*Gothic* 27), o ateu Shelley, ao virar-se para o gótico, fragmenta e reorganiza, em vez de eliminar, os fantasmas do espírito, e mimetiza uma histeria religiosa. Aliás, para o autor, um “self-styled atheist” e “radical republican” (Haekel 672), a poesia une a razão e a imaginação, o material e o imaterial, o mortal e o imortal (Shelley, *The Poetical Works* 531), pelo que será fácil concluir que o ambiente de “ASOHAT” seria também uma original crítica ideológica às superstições religiosas (como acontece em *Queen Mab*) que, por sua vez, informam “ASOHAT”, que pede a sua continuação pelo leitor intertextual, uma vez que o abrupto final em aberto convida, com veremos, o recetor cúmplice a continuar a história de terror. Percy transfere, assim, para o leitor o famoso desafio que Byron lançara na *Villa Diodati* através do seu único texto associado ao repto e que foi certamente influenciado pelos ambientes sobrenaturais de *Fantasmagoriana* e *Christabel*.

2. OS FANTASMAS QUE ASSOMBRAM “ASOHAT”

Na introdução de *Frankenstein* (1831), Mary Shelley (*Frankenstein* 334) recorda, que, após o desafio de Byron, “Shelley, more apt to embody ideas and sentiments in the radiance of brilliant imagery, and in the music of the most melodious verse that adorns our language, than to invent the machinery of a story, commenced one founded on the experiences of his early life”. Podemos associar essa experiência da “early life” às brincadeiras do poeta com as irmãs³ e aos seus romances *Zastrozzi* e *St. Irvyne*, cujos ambientes se aproximam do universo do poema narrativo. O próprio Percy, ao prefaciá-lo anonimamente *Frankenstein* (1818), invoca cenários materiais góticos como cemitérios e cadáveres, bem como um universo imaterial habitado por espíritos, semelhante ao de “ASOHAT”, que refere ao informar o leitor sobre o desafio de Byron: “Two other friends [...] and myself agreed to write each story founded on some supernatural occurrence” (Shelley, *Frankenstein* 62). Essas breves referências dos Shelley são as únicas ao texto poético redigido em Genebra e que a que a maioria dos críticos crê tratar-se de “ASOHAT” (Rogers 357, McFarland 1981, Tym 413–414, Rieger 225, Matthews e Everest 518), ideia presente também na memória coletiva popular, nomeadamente em antologias de textos do serão Diodati que o incluem (*A Dark and Stormy Night*, 2013; *Ghostly Tales from the Lost Summer of 1816*, 2019). Atenemos, de seguida, no poema-fragmento e nos seus temas, estratégias literárias e sugestões temáticas.

“A shovel of his ashes took”⁴

A shovel of his ashes took
From the hearth’s obscurest nook;
With a body bowed and bent
She tottered forth to the paved courtyard,
Muttering mysteries as she went. -
Helen and Henry⁵ knew that Granny
Was as much afraid of Ghosts as any,
And so they followed hard -
But Helen clung to her brother’s arm,
And her own shadow⁶ made her shake. (Shelley, *The Poems* 518).

O poema póstumo que Forman intitula “Fragment of a Ghost Story” (Shelley, *The Poetical Works* 3 382) foi redigido no caderno de notas, antes de *Hymn to Intellectual Beauty*, e excluído da obra

2 Sobre os ideais políticos de Shelley, vejam-se Duffy (2005) e Haekel (2011).

3 Se “ASOHAT” for o texto referido por Mary, invoca exatamente memórias da infância, sendo relevante o facto de a irmã do poeta, Hellen Shelley, recordar quer a dimensão gótica da meninice de ambos, que se mascaravam de fantasmas, quer Percy a encenar efeitos especiais (Bieri 61; Worthen 23).

4 A versão do poema publicada por Erkelenz (141) contempla as correções manuscritas de Shelley.

5 Nomes também presentes no poema *Rosalind and Helen* (1818), cujo esboço é redigido no mesmo *Notebook* que “ASOHAT”. Helen é também o nome de duas irmãs do autor, e da personagem-filha em “The Coliseum” (1818). Já o nome Henry aparece no fragmento “Henry and Louisa” (1809).

6 Na versão incompleta publicada por Garnett, lê-se “spasm”.

de Shelley (talvez por ser considerado um mero fragmento) até 1862, quando é incluído, ainda incompleto (um fragmento de um fragmento), nas *Relics of Shelley* (74: “apparently a fragment of a ghost story”), publicadas por Richard Garnett, na secção “Miscellaneous Fragments”. O manuscrito original, descrito como um “gothic verse fragment” por Garrett (243), encontra-se no *Geneva Notebook*, redigido por Percy na Suíça (Everest e Matthews, in Shelley, *The Poems of Shelley* 518), e é publicado também, em 1992, por Erkelenz (141), que data o fragmento provavelmente de Julho, e não Junho, o mês em que o desafio de Byron tem lugar (Erkelenz xxiii–xxiv, 140–141), afirmando que Matthew e Everest especulam, na senda de Rogers (357), que o fragmento seria o texto do serão Diodati. Behrendt (“His Left” 113) refere-se ao “‘now-lost’ ‘Fragment of a Ghost Story’, which Mary Shelley claimed he had begun in July 1816 as part of the famous ghost story competition among the Shelleys, Byron and Polidori”, sendo curioso que o estudioso utilize o título que Forman deu ao fragmento, ao publicá-lo, para se referir ao texto que não existe, concluindo: “given that no manuscript is known, his tale may have been more talk than text, perhaps an improvisational ‘talk-through’ that he never actually committed to paper”, ideia também apresentada por Lansdown (81, n. 74), que, no entanto, refere “ASOHAT”, tal como Stott (146–147: “Shelley [...] left no trace of a story whatsoever, a tale he had intended to base ‘on the experiences of early life’, unless, that is, a ghostly lyric in his Genevan notebook reflects his thoughts in that direction”. Crook (178) afirma que “ASOHAT” foi identificado como um vestígio da tentativa literária de Shelley, e Evans e Onorato (142) defendem que o “doggerel fragment [...] may be part or all of his contribution to the contest”. Já Worthen (140–141) avança também que Percy produz o seu fragmento após o desafio, no dia 17 de Junho, e descreve-o como uma “Christabel-like stanza [...], which he wrote into his notebook early in July”. Essa datação não invalida que o poema tenha resultado do repto de Byron, e foi claramente redigido com o mesmo espírito, recorrendo ao imaginário gótico, pelo que o consideramos um companheiro de *Frankenstein*, mesmo que não seja o texto que Shelley começou após o famoso serão.

Depois de Garnett (1862), Forman publica o poema na sua edição das obras de Shelley (*The Poetical Works* 3 382), como “Fragment of a Ghost Story”, influenciado pelo comentário de Garnett, pela popularidade dos fragmentos românticos⁷ e ainda pela crítica coeva, que comenta e caracteriza essa forma literária. Como refere Bradshaw (“Hedgehog” 73):

the idea of an unfinished text evolved from being a failure of genre, into a quasi-genre in its own right. Poets such as Coleridge, Byron, Shelley and Keats published texts in unfinished forms, and often advertised this fact rather than apologised for it [...], they [the fragments] demand bold, imaginative readings that project a resolution beyond the text, and thus dramatise in miniature some key aspects of Romantic thought and aesthetics, such as thwarted idealism, and the visionary longing for the absolute.

Ao invés de continuarmos a classificar a décima apenas como fragmento, e apesar de os Shelley se referirem ao texto como ‘abandonado’, optamos por a interpretar como um poema, identificando-o através do seu *incipit*, em uníssono quer com Webb e Weinberg (xvii), quando referem “the fluid nature of the Shelleyan corpus, so much of it experimental, provisional and expressive of a creative drive that seldom (if ever) sought publication”, quer com Bradshaw (“Hedgehog” 21) ao recordar que os fragmentos caracterizam os *notebooks* de Shelley, cuja materialidade comenta:

the notebook itself, and the relationships between its contiguous drafts and jottings, provides the only clear context that the fragment has. Beyond this, any act of interpretation which gestures towards a sense of context must be conjectural. Due to this general lack of information, and to their short and incomplete form, these texts are as open as can be. It is the combined reward and frustration of a short fragment poem both to invite and to thwart analysis, to appeal for interpretation and simultaneously to discredit it. (Bradshaw, “Hedgehog” 22).

7 Como é sabido (McFarland 1981; B. Rajan 1985; Janowitz 479–488; Bradshaw, “Hedgehog” e “Reading”), o fragmento literário já é utilizado, por exemplo, no romance do século XVIII, mas é durante o Romantismo que se torna um ‘género’ mais aceite e codificado (Levinson 1986; Thomas 504). A crítica literária lê amiúde os fragmentos românticos “with the eventual effect of allegorizing the Romantic condition itself as broken and indeterminate [...] interpreted as a deviation from a standard norm of wholeness or completion” (Bradshaw, “Reading” 22–23), partindo do princípio de que há um todo final, mais completo, sempre ausente. Como recorda Thomas (511), o fragmento ocupa um espaço ambíguo e dual entre a parte e o todo, e é sempre “more than the part and less than the whole” (514).

O *Notebook* é o único local em que o poema-fragmento se encontrava até ser publicado e classificado como “fragmento”, quarenta anos depois da morte de Percy. O final abrupto do texto pode ser propositado e assemelha-se ao de outros fragmentos shelleyanos como “Evening: Ponte al Mare, Pisa”, “Athanasia”, “The Woodman and the Nightingale”, “Marenghi”, “Ginevra”, “Fiordispina”, “The Boat on the Serchio” e *The Triumph of Life*. Torna-se, portanto, estranho o silêncio dos Shelley sobre o texto que Percy escrevera na Suíça. Tratar-se-ia de outro poema? A cronologia do *Notebook* do autor indica que “ASOHAT” será o poema produzido após o repto de Byron, e preferimos interpretá-lo como um poema autónomo, com um fim abrupto que adensa a sensação de terror e convida o leitor a refletir sobre essa impressão e aquilo que procura no universo do terror, que é colocado em suspenso assim que Helen treme, de medo. “ASOHAT” encena o espetáculo do terror gótico e deixa ao recetor a tarefa de o continuar, recordando-nos que uma história gótica de terror é constituída por fragmentos e sustos. Como veremos, o poema pode também sugerir um certo nível de paródia em torno das convenções da estética gótica, na senda de Walpole e Lewis, e, como defendem Webb e Weinberg (16–17), o fragmento é uma

artistic conception. The Shelleyan fragment (of which there are many) might, [...] test out the possibilities of further development, or it might briefly explore an idea in a kind of literary workshop, without, in either instance, being constrained to reach completion. [...] They also resist certainty and finality, much as they tempt one to seek their realization, suggesting that Shelley was admirably at ease with the provisional – with an idea to be left or taken up as the imaginative potential or the living moment might determine.

Partimos, portanto, da premissa que Shelley não quis completar o poema (haveria algo para completar?), mas sim simular o provisório. “ASOHAT” demonstra que a própria estética do gótico assenta no simulacro da ação ficcional e do medo exercitado pela imaginação, como se o silêncio do final abrupto fosse metapoético e convocasse e explicasse as sensações e os constructos literários dessa estética. O fragmento desperta, como *locus* de “disruption and discontinuity” (Thomas 502), duas reações: confusão e prazer, e a poética gótica assenta também no corte de significados, como revela Utterson (ii–iii), em 1813, no seu “Advertisement” em *Tales of the Dead*, ao informar o leitor que resumiu (fragmentou) o conto “The Spectre-Barber” e ampliou detalhes (acrescentou fragmentos) de “The Storm”, conto que caracteriza como fragmento com um final abrupto, recordando-nos “ASOHAT”. Ao recensear *The Mysteries of Udolpho*, Coleridge (1794: 361) refere “the strange luxury of artificial terror” e os efeitos fantasmagóricos que elicitam a participação mental do recetor, que são, aliás, sugeridos pela décima, que convida o leitor a continuar o enredo e a encontrar um final seu perante a encenação, a teatralidade e a atenção ao detalhe visual do terror. Tal sensação é conseguida, ao longo de dez versos com o esquema rimático AABCBDCECF, cujo final agrupa — após o oitavo verso, o mais curto, e que é assim isolado pela métrica — dois versos soltos que destacam o quadro neles representado, o cúmulo do terror, pois tudo parece parar, Helen agarra-se ao irmão, treme de medo ao ver a sua própria sombra, e a décima termina, ou seja, a ação desacelera, para depois acelerar nos dois versos finais. Há um crescendo em termos de ambiente de terror e *suspense* sem resolução, do geral para o particular (*teaser*), que termina quando a ação parece ir começar, assumindo-se o texto como uma *performance* conscientemente interrompida.

O enfoque nesse momento estático, após um quadro dinâmico de movimento, é conseguido através dos verbos de ação predominantes que remetem para a atividade física das personagens adultas, no *incipit* do poema, e infantis, no *excipit*, enquanto os adjetivos adensam o campo semântico gótico (“ashes, courtyard, mysteries, Ghosts, arm, shadow”). A aliteração da sibilante e da bilabial (“A shovel of his ashes [...]/body bowed and bent”) caracteriza o “obscurest” ambiente em que a avó balbucia mistérios marcados pela aliteração da bilabial nasal “m”, que convoca também gemidos, em movimento (“as she went”), estando a atenção-ação de Helen centrada em si mesma (“her own shadow made her shake”). O final do poema retoma a aliteração da sibilante que abre o texto, conferindo-lhe circularidade sonora, podendo o breve texto ser dividido em quatro episódios,⁸ ou imagens visuais: os dois versos iniciais (a avó recolhe

8 Sobre o imaginário e o estilo de Shelley, Pottle (601) afirma: “He employs pronounced, intoxicating, hypnotic rhythms that [...] sweep the reader into hasty emotional commitments. He seldom uses a firmly held, developed image, but pours a flood of images which one must grasp momentarily in one aspect and then release. [...] He does not explore ‘reality’, he flies away from it”.

cinzas masculinas), os três versos que se seguem (o avó anda e balbucia mistérios), seguido por mais dois versos (o medo que Helen e Henry sabem que os três têm de fantasmas), acabando com os últimos três versos (o movimentos das crianças que tremem de medo ao seguir a avó).

A contenção sugere ao leitor que revise o texto, exercício que é sugerido pela poética de Shelley, como recorda Keach (80): “the signifying function of a phrase or clause turns back on itself, and its doing so marks an ‘operation of the human mind’ that couples analysis or division (as an aspect is separated from the idea to which it belongs) with synthesis or reunion (as the separated or divided aspect is re-identified with that same idea)”, ideia que Bradshaw (“Hedgehog” 30, 32) complementa ao concluir que podemos ler um poema-fragmento “to have it tell its own allegorical or metacritical story – [which] could therefore be regarded as appropriate to Shelley’s customary way of representing his major themes [...]. The fact that the poem comes to no decided end can be enlisted in the construction of a spiritualized or internalized romanticism, allowing the reader to indulge the freedoms of undirected, ‘fragmentary’ reading”. Shelley enfatiza, portanto (enquanto a representa), passo a passo, a intertextual e previsível estética gótica, e sugere ao leitor que também o faça, a partir da sua imaginação, estimulada pelo texto. “ASOHAT” é uma alegoria psicológica do medo, e essas conclusões que o propositadamente lento poema sugere levam-nos a considerá-lo um metapoema que reflete sobre esse tema e parece ecoar as palavras de Halberstam (23), quando afirma que o gótico encena o *unspeakable*. “ASOHAT”, enquanto curta encenação de percepções e sensações góticas, rumo a um final abrupto, funciona como uma *workshop* e prova da autoconsciência do poema narrativo que sugere essa estética como representação fragmentária do ser humano que vive “in a state of deracination, of the self finding itself dispossessed in its own house, in a condition of rupture, disjunction, fragmentation” (Miles 3), tal como o final da própria décima.

Se analisarmos os fragmentos apenas como textos inacabados, veremos, em “ASOHAT”, o início de um enredo marcado por indícios da ação futura. Preferimos, no entanto, lê-lo como um ambíguo (e até parodístico, como veremos) exercício de caracterização de espaços, personagens, sensações e tradições sociais e literárias que exige a cooperação criativa do leitor para preencher vazios, ou seja, Shelley transfere, para o recetor do seu poema-*workshop*, o desafio gótico que Byron lançara no serão Diodati: “We will each write a ghost story”. Podemos, então, falar, numa poética do silêncio, do vazio e do terror. O final abrupto de “ASOHAT” enfatiza propositadamente a inacessibilidade do sentido (pleno) do texto literário,⁹ ou seja, o suposto fragmento torna-se um projeto acabado que mimetiza a incompletude, numa atitude subversiva, e Shelley reconhece essa incompletude da literatura em *A Defence of Poetry* através das metáforas da mente criativa como brasa que se vai apagando e da obra de arte como sombra da sua concepção original (Bradshaw, “Hedgehog” 28). Os poemas aparentemente inacabados de Shelley são, assim, a versão prática da sua teoria.

As cenas sucessivas que “ASOHAT” apresenta acabam também por se comportar como microfragmentos que constituem um todo, as cinzas masculinas, a avó a andar e a falar, os irmãos que tremem de medo e talvez um fantasma que espreita. O facto de a ação humana ser interrompida pelo final do texto e permanecer em aberto em nada interfere com o universo já representado, e o todo (mais amplo) de que este faz parte será, assim, a estética e a tradição góticas, o repositório de estratégias, convenções e temas literários que o poema invoca e que o leitor descodificará para o continuar. Curiosamente, a crónica “On Ghosts” (280–284), que Mary Shelley publica no *London Magazine*, em 1824, convoca os temas típicos da estética gótica, como se comentasse o efeito de “ASOHAT”, ao recuperar termos e imagens desse texto:

But do none of us believe in ghosts? If this question be read at noonday, when –
Every little corner, *nook*, and *hole*,
Is penetrated with the insolent light –
[...]. But let it be *twelve at night in a lone house*; [...] the Bleeding Nun [...] came in the
dead of night to claim him, tall, and cold [...], who with *shadowy form* and breathless

9 Sobre o final ora consumado, ora em aberto do texto poético, veja-se Smith (1968). Relativamente ao fragmento romântico, McFarland (21) recorda: “we see the [...] Romantic concern with infinity, and the attendant paradox whereby the perception of parts and fragments implies the hypothetical wholeness of infinity, but the impossibility of grasping that entity simultaneously witnesses the actual dominance of diaspactive forms”, e B. Rajan (309) conclui: “the fragment must free itself from relationship with the whole, [...] it must develop a poetics of independence. [...] The fragment’s self-reliance, its right to significance without incorporation”.

lips stood over the couch [...]; *let all these details be assisted by solitude, flapping curtains, [...]. O, then truly, another answer may be given, and many will request leave to sleep upon it, before they decide whether there be such a thing as a ghost in the world, or out of the world [...]. What is the meaning of this feeling?* (Shelley, “On Ghosts” 281–282; *itálicos nossos*).

O excerto coloca as mesmas questões que “ASOHAT” e parafraseia a seguinte introdução que Percy fizera, oito anos antes, aos contos de Matthew Lewis no diário do casal: “I do not think that all the persons who profess to discredit these *visitations*, really discredit them; or, if they do in the *daylight*, are not admonished by the approach of loneliness and *midnight*, to think more respectfully of the world of *shadows*” (Shelley, *The Poetical Works* 101), afirmação que indica a estratégica hora da ação de “ASOHAT”. Torna-se simbólico que a cronista parafraseie “ASOHAT” através da referência aos “*midnight church-yards*” e à escuridão (sugeridos no poema), e do uso do termo “*nook*”, que termina o segundo verso da décima. O casal Shelley leva, assim, o leitor a imaginar o terror de um ambiente povoado por fantasmas. A autora nomeia histórias de terror concretas, ou seja, convoca intertextualmente enredos já conhecidos, exatamente o que Shelley faz na sua *short verse story*. A crônica enfatiza também a dimensão sonora do terror, proeminente no poema, perguntando, estrategicamente, tal como “ASOHAT”: “What is the meaning of this feeling?” (Shelley, “On Ghosts” 281–282). Sendo o terror uma questão de *feeling* imaginário, como a décima também sugere através dos sentimentos e da reação física de Helen, Mary descreve os tremores de medo que também Helen sente: “I never saw a ghost except once in a dream. I feared it in my sleep; I awoke trembling”. No entanto, é na descrição da visita à casa do falecido amigo, que a crônica mais ecoa “ASOHAT”: “I lost a friend, and [...] visited the house where I had last seen him. It was deserted, [...] its vast halls [...] occasioned the same sense of loneliness as if it had been situated on an uninhabited heath. I walked through the *vacant chambers by twilight, and none save I awakened the echoes of their pavement*” (*itálicos nossos*). Atenemos na ideia da morte de um ser humano, da sua memória, nas distintas sensações de isolamento e solidão, em espaços domésticos vazios, e no eco dos passos no pavimento, que invoca o dinâmico cenário sonoro (“*paved courtyard*”) de “ASOHAT”. Esse imaginário é desenvolvido por Mary, que, tal como Percy, sugere ao leitor da sua crônica que continue o exercício criativo:

I walked through the rooms filled with sensations of the most poignant grief. He had been there; [...] his step had been on those stones [...]: the earth is a tomb, the gaudy sky a vault, we but walking corpses. The wind rising in the east rushed through the open casements, making them shake; [...], I heard, I felt – I know not what – but I trembled. (Shelley, “On Ghosts” 281).

Essas sensações seriam associadas à estética gótica, como podemos verificar através da conclusão de Aiken e Barbauld (125–126), em *On the Pleasure Derived from Objects of Terror* (1773): “a strange and unexpected event awakens the mind, and keeps it on the stretch; and where the agency of invisible beings is introduced [...] our imagination, darts forth, explores”. A teorização de Mary remete para o poder da imaginação do leitor e para os fantasmas, sensações e memórias convocadas durante a leitura enquanto experiência estética e emotiva. Elenquemos, então, os elementos comuns à crônica e a “ASOHAT”: os sons dos passos das personagens, a sensação de perda (morte), a memória dos mortos que associamos a espaços específicos, a consciência de que os defuntos subsistem como espíritos, a metáfora da terratúmulo (cinzas), a audição e o tremor. Encontramos mais semelhanças quando Mary repete: “but then I trembled, awe-struck and fearful. [...] Beyond our soul’s ken there is an empty space; and our hopes and fears [...] occupy the vacuum; [...] it bestows on the feeling heart a belief that influences do exist to watch and guard us, though they be impalpable to the coarser faculties” (Shelley, “On Ghosts” 282). Reaparecem os tremores de medo e a explicação da cronista: a estética gótica ultrapassa-nos, os nossos medos e esperanças ocupam vazios na mente e transformam-se inexplicavelmente em superstições. A crônica ilustra a intertextualidade e as convenções dessa estética que “ASOHAT” rentabiliza ao teorizar o terror e os seus efeitos, com o objetivo de confrontar o leitor com os seus medos e crenças, influenciados por convenções e imagens que os textos tornam conscientes. Se “ASOHAT” termina com dois irmãos a tremer devido à crença em fantasmas, também no romance gótico de Shelley, *St. Irvyne*, encontramos uma visita sobrenatural: “The phantasm advanced towards me; [...] methought a sensation of deadly horror chilled my sickening frame [...]. Turning round in an agony of horror, I beheld a

form more hideous than the imagination of man is capable of portraying”. (Shelley, “On Ghosts” 237). “ASOHAT” ecoa essas tensões enquanto encenação no/do palco gótico, que rapidamente fica em suspenso, brincando com as expectativas do leitor, que assiste ao ambíguo *horror show*, como coautor, enquanto o sujeito poético rentabiliza o poder transgressivo e transformador (perturbante) do gótico. O poema é marcado pelo visualismo da presença das cinzas de um cadáver masculino que se misturam com a terra, pelos adjetivos de carga negativa que caracterizam o cenário obscuro, e pelo caminhar feminino para um espaço confinado.

“ASOHAT” sugere a paisagem sonora dos solitários passos da personagem adulta, rumo ao chão pavimentado do pátio. Há, portanto, um pacto sensorial de insegurança e desconforto conseguido através das paisagens acústica e tactual. Esta última paisagem recorda-nos que, perante o medo e a ameaça exterior, ativamos, no escuro, os sentidos da audição e do tato, os que mais ocupam o poema, uma vez que é o corpo (*bodyscape*) que materializa a sensação do pavor e a percepção do ambiente circundante. Aliás, a disposição geográfica das crianças em relação à avó e o toque fraterno que acalmará Helen remetem para a capacidade humana da proprioção, útil no escuro ambiente gótico. O sobrenatural invisível e perigoso tem sempre poder sobre o humano e é associado à morte, gerando os tremores que assolam as peripatéticas personagens. As crianças sentem o medo da avó, pelo que não será a primeira vez que estão perante o tema da presença de fantasmas, sendo a sua forma de sentir o mundo influenciada por essas crenças e pelo terror que dá lugar ao *uncanny*, como defende Burke (36). Essas sensações iniciam e terminam o poema, ficando implícitos os inúmeros lugares-comuns e possibilidades do romance gótico, nomeadamente os edifícios em ruínas e escondidos, maldições antigas e sinistros segredos familiares assombrados por fantasmas. Tudo adquire um significado sombrio na pesada atmosfera¹⁰ da ação onde imperam a ameaça e o medo, podendo o enredo materializar um ritual mortuário (atmosfera fúnebre) que implica a tensão corporal e psicológica traumática quase indizível, face ao toque que oferece segurança.

“ASOHAT” sugere ainda a sua paródia do gótico através do pastiche que assenta na repetição hiperbólica dessas temáticas. Garrett (243) refere a dimensão cômica de “ASOHAT” (podendo o exagero do lugar-comum no poema parodiar a estética gótica) e afirma que o fragmento contém “almost undoubtedly comic elements – the tottering ‘Granny’ who is ‘as much afraid of ghosts as any’, the girl whose ‘own shadow made her shake’ [which] may reflect Shelley’s contact with Matthew Lewis at Villa Diodati”, e, de facto, *The Monk* e *The Castle Spectre*, de Lewis, representam humoristicamente personagens com medo de fantasmas, pelo que essa atitude (auto)parodística não seria novidade e caracteriza, inclusive, *Oedipus Tyrannus; or, Swellfoot the Tyrant*,¹¹ de Shelley. Aliás, se Behrendt (“Introduction” 14) refere o excesso calculado dos romances góticos de Shelley, T. Rajan (342) recorda que tais narrativas são altamente teatrais e encenadas, marcando essa teatralidade “ASOHAT”. Trata-se de uma *mise en scène* metaficcional e autocrítica do gótico através do humor-com-terror que o leitor descodificará no texto, pois, como afirmam Horner e Zlosnik (14) sobre a dimensão humorística do gótico,

the comic turn in Gothic [...] is not an aberration or a corruption of a ‘serious’ genre; rather, it is intrinsic to a mode of writing that has been hybrid since its very inception [...]. The comic within the Gothic foregrounds a self-reflexivity and dialectical impulse intrinsic to the modern subject [...], the comic Gothic turn is the Gothic’s own *doppelgänger* [...], combining the uncanny and the melodramatic to comic effect. [...] The comic turn is often located in the telling itself.

O uso do cômico como estratégia autorreflexiva coaduna-se com a nossa análise do poema-*workshop* que encena o início de uma história exageradamente gótica que o leitor é convidado a continuar, num jogo de espelhos que perpetua o desafio de Byron na Villa Diodati. O poema retira partido da ambiguidade do fragmento romântico, pedindo para ser lido a partir de sugestivos vazios, e a reação física de Helen pode ser lida como um efeito cômico, a parodiar, através da intertextualidade, lugares-comuns da literatura de terror, ou resultar apenas do medo trágico, permanecendo o texto em aberto. De acordo com Georgieva (17–18), o uso de humor em episódios dramáticos é característica do gótico e alia o terrível ao cômico, assentando essa paródia no pastiche que projeta o poema rumo a obras anteriores, como a novela (anti)gótica

10 A atmosfera psicológica vaga e remota é uma das temáticas convencionais do gótico (Hume 44).

11 Um dos textos lidos na Villa Diodati, a antologia *Fantasmagoriana*, contém o conto “La Chambre Noire”, de Apel, que parodia uma história publicada anteriormente (“La Chambre Grise”, de Clauren).

e cómica *Nightmare Abbey* (1818), do amigo de Shelley, Thomas Love Peacock, que satiriza as convenções góticas, nomeadamente os espaços sombrios e os temas mórbidos, e critica as superstições que aprisionam a humanidade. Esse espírito revolucionário, pedagógico e ativista marca também a obra de Shelley, que, como já vimos, critica a manipulativa superstição e utiliza o passado (que o fantasma e o medo supersticioso das personagens ligam ao presente) para evidenciar o poder social dessas crenças e dos tabus criados pelas instituições do poder, e se, para o poeta, o gótico critica o simbolismo religioso (Whatley 2003), essa estética literária poderia ser satirizada como *locus* e repositório dessa mesma superstição e do peso perverso que as instituições têm sobre a população.

A *bird's-eye view* de “ASOHAT” sugere a corporalização (*embodiment*) do terror,¹² num ambiente sombrio, enquanto o leitor observa o itinerário do terror através do cronotópico movimento das personagens através do corpo gótico adjetivado, assustado e contorcido com medo (“bowed, bent, afraid, hard”), enquanto formas verbais como “tottered”, “muttering” e especialmente “shake”, a última palavra e ação do texto, reforçam esse imaginário, colocando as crianças no centro da ação piscogeográfica, como acontece, por exemplo, no poema *The Grave* (1743), de Robert Blair, no qual encontramos um rapaz em fuga num cemitério assombrado, e no romance anónimo *Animated Skeleton* (1798), em que o leitor é convidado a partilhar o terror com a criança indefesa, a partir dos seus ponto de vista e desespero. A figura ausente dos pais das crianças acompanhadas pela avó sugere orfandade, ou abandono, mas enfatiza o tema dos extremos temporais da vida humana, a infância e a terceira idade, ambos indefesos, tema que encontramos em *The Triumph of Life* (Shelley, *The Poetical Works* 313–318), poema em que também desfilam visões de fantasmas. Essas percepções espectralizadas remetem para o ensaio “On Life” (1819), de Shelley (*The Prose* 175), que refere “nothing exists but as it is perceived”, ou seja, o terror gótico depende da sugestão dos sentidos e, tal como em “ASOHAT”, assume-se como o espetáculo encenado (*performance*) do simulacro e da projeção, e, no poema, Helen (e, com ela, o leitor) perccionaria, à partida, tudo o que ouvisse, no pátio, como fantasmagórico, aprisionado pelas suas superstições. De acordo com Hogle (s.p.), Shelley utiliza esse estratégico “Gothic complex” para criticar a forma como “so many of us enslave ourselves to a fixed sense of life by accepting old symbolic orders, especially in the ways we mirror ourselves to ourselves in what are really the “base broods” (or symbolic constructs) of ‘old anatomies’”, e as personagens de “ASOHAT” espectralizam o Outro e projetam os seus medos, num quadro noturno, após terem assistido a um eventual ritual noturno, e, como defende Georgieva (94), na literatura gótica, a criança passa, de mera personagem, a figura de estilo, símbolo familiar e ético, metáfora e projeção de medos, e *persona* imaginária com significados sociais, políticos e religiosos complexos. A natureza da criança gótica, ambígua — “defined by absence, loss, uncertainty and mystery” (Georgieva 108)—pode ser utilizada para metaforizar o adulto supersticioso, infantil e ingénuo, por exemplo, a avó, e a centralidade dos irmãos é conseguida através da repetição dos nomes Helen e do par assim referido duplamente, e quando parecia que seguiriam a avó e se afastariam do centro da moldura da ação, o sujeito poético centra-se, à vez, nas duas crianças, Helen hirta agarrada ao braço imóvel do irmão, a tremer com medo da sua sombra, gerando-se, portanto, duas duplas, a dos irmãos e a de Helen e a da sua sombra, que também representa os seus medos e as superstições que carrega e a fazem tremer ao observar esse seu *doppelgänger* autoprojetado e sombrio. A presença da irmã predomina na ação, e termina-a, enquanto o braço de Henry funciona como símbolo sinedóquico da segurança masculina que Helen procura numa sociedade patriarcal. Aliás, o par indefeso ecoa outros pares na obra de Shelley (“Henry and Louisa”, 1809) e em romances góticos, como Amanda e Oscar Fitzalan, em *The Children of the Abbey* (1796), e os irmãos em *The Castle of Ollada* (1795), que, com idade indeterminada, assistem a mortes de familiares, ou a execuções (Georgieva 3), enfatizando falhas sociais e famílias violentas. Numa representação clássica em termos de género, o irmão protege Helen, que busca esse amparo psicológico e físico num ambiente opressivo em que imita a avó.

“ASOHAT” apresenta pistas a elaborar pelo leitor, pois se o texto termina no décimo verso, as suas leituras e implicações não, e, como recordam Webb e Weinber (16):

fragments in the work of a poet may imply failure of completion, but this would be misleading in Shelley’s case [...]. It is not a question of failure as much as it is one

12 Sobre o corpo na obra gótica de Shelley, vejam-se Morton (1994) e Saglia (2015).

of seeking out the possibilities of an artistic conception. The Shelleyan fragment (of which there are many) might [...] more expansively test out the possibilities of further development, or it might briefly explore an idea in a kind of literary workshop, without, in either instance, being constrained to reach completion.

Tal como outros autores românticos, Shelley recorre a (e subverte) formas e temas convencionais, nomeadamente o gótico (Behrendt, “Introduction” 9–53; Brookshire s.p.), para debater ideias radicais, o que nos recorda que essa estética sombria “is a discourse that shows the cracks in the system that constitutes consciousness, ‘reality’” (Williams 66) e remete para o “unspeakable ‘other’” (23), “a ‘carnavalesque’ mode for representations of the fragmented subject” (Miles 4); daí a sua intemporalidade ao lidar com as inconsistências, fragilidades, medos e ambiguidades da natureza humana. A importância de “ASOHAT” (caso seja o texto resultante do desafio de Byron) – face à consciência do casal Shelley sobre a importância do verão em Genebra e do famoso repto – torna o facto de o texto nunca ter sido publicado deveras simbólico e relevante. Teria esse esquecimento sido uma estratégia premeditada? Seria o texto considerado fraco? Ter-se-ia Shelley rido com o desafio gótico de Byron? É fácil imaginarmos Shelley a satirizar esse mesmo universo e desafio através de um poema fragmentário que nos devolve mais questões do que respostas. O poeta criou, ao longo de dez versos, um cenário caracterizado pelo medo de fantasmas, e o texto recorda-nos que o gótico também é “the breakdown of genre and the crisis occasioned by the inability to ‘tell’ [...] and the inability to categorize” (Halberstam 23), vazios esses que produzem uma multiplicidade de significados e enfatizam as suas próprias possibilidades na mente do leitor.

Como vimos, “ASOHAT” não tem que ser visto apenas como um inacabado fragmento romântico de temática gótica, pois tem autonomia enquanto poema-*workshop* teórico-prático sobre o terror imaginado e o seu efeito nos protagonistas e no recetor. Ao fim de dez versos, o texto fica em suspenso, brinca com as expectativas do leitor e dialoga intertextualmente com e comenta a estética gótica, o repositório de estratégias, convenções e temas que a décima invoca e que são reelaborados pelo leitor intertextual, em quem Shelley projeta o mítico repto que Byron lançara aos convivas, no mítico serão da Villa Diodati: “We will each write a ghost story”.

INTERESSES COMPETITIVOS

O autor não tem interesses concorrentes a declarar.

AUTHOR AFFILIATION

Rogério Miguel Puga  orcid.org/0000-0002-6198-6032
FCSH – UNOVA, PT

REFERÊNCIAS

- Aiken, John e Anna Barbauld. *Miscellaneous Pieces in Prose*. J. Johnson, 1755.
- Behrendt, Stephen. “‘His left hand held the lyre’: Shelley’s Narrative Fiction Fragments.” *The Neglected Shelley*. Coordenado por Alan Winberg e Timothy Webb, Ashgate, 2015, pp. 95–117. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315555294-6>
- Behrendt, Stephen. “Introduction.” Percy B. Shelley. *Zastrozzi and St. Irvyne*. Broadview Press, 2002, pp. 9–53.
- Bieri, James. *Percy Bysshe Shelley: A Biography*. U of Delaware P, 2004.
- Botting, Fred. *Gothic*. Routledge, 1996.
- Bradshaw, Michael. “Hedgehog Theory: How to Read a Romantic Fragment Poem.” *Literature Compass*, vol. 5, no. 1, 2008, pp. 73–89.
- Bradshaw, Michael. “Reading as Flight: Fragment Poems from Shelley’s Notebooks.” *The Unfamiliar Shelley*. Coordenado por Alan Winberg e Timothy Webb, Ashgate, 2015, pp. 21–40. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315236681-2>
- Brookshire, David, ed. *P. B. Shelley and the Delimitations of the Gothic. Romantic Circles*. U of Colorado. 2015. www.romantic-circles.org/praxis/gothic_shelley.
- Burke, Edmund. *Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Oxford UP, 1990.
- Carroll, Noël. *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. Routledge, 1990.

- Coleridge, Samuel. "The Mysteries of *Udolpho*, A Romance." *The Critical Review*, vol. 11, 1794, pp. 361–372.
- Crook, Nora, ed. *Mary Shelley. The Novels and Selected Works of Mary Shelley* 1. William Pickering, 1996.
- Donovan, Jack. "The Storyteller." *The Cambridge Companion to Shelley*. Coordinado por Timothy Morton, Cambridge UP, 2006, pp. 85–103. DOI: <https://doi.org/10.1017/CCOL0521826047.006>
- Duffy, Cian. *Shelley and the Revolutionary Sublime*. Cambridge UP, 2005. DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511550546>
- Evans, Denise e Mary L. Onorato, eds. *Nineteenth-Century Literature Criticism: Criticism* 59. Gale, 1997.
- Eyriès, Jean Baptiste. *Fantasmagoriana*. Chez F. Schoell, 1812.
- Garrett, Martin. *The Palgrave Literary Dictionary: Shelley*. Palgrave, 2013. DOI: <https://doi.org/10.1057/9781137328519>
- Godwin, William. *Enquiry Concerning Political Justice and its Influence on Morals and Happiness*. U of Toronto P, 1946.
- Haekel, Ralf. "Towards the Soul: Percy Bysshe Shelley's *Epipsychidion*." *European Romantic Review*, vol. 22, no. 5, 2011, pp. 667–684. DOI: <https://doi.org/10.1080/10509585.2011.601681>
- Halberstam, Judith. *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*. Duke UP, 1995. DOI: <https://doi.org/10.1515/9780822398073>
- Hertz, Robert. *Death and the Right Hand*. Cohen and West, 1960.
- Hoeveler, Diane. *Gothic Riffs: Secularizing the Uncanny in the European Imaginary, 1780–1820*. Ohio State UP, 2010.
- Hoeveler, Diane. "Prose Fiction." *The Oxford Handbook of Percy Bysshe Shelley*. Coordinado por M. O'Neill e A. Howe, Oxford UP, 2013, pp. 193–207.
- Hogle, Jerrold. "The 'Gothic Gimple' in Shelley: From *Zastrozzi* to *The Triumph of Life*." *P. B. Shelley and the Delimitations of the Gothic. Romantic Circles*. Coordinado por David Brookshire, U of Colorado. 2015. www.romantic-circles.org/praxis/gothic_shelley.
- Hotz, Mary Elizabeth. *Literary Remains: Representations of Death and Burial in Victorian Literature*. SUNY P, 2009.
- Hume, Robert D. *The English Gothic Novel I*. Coordinado por Thomas Harwell, Institut fur Anglistik und Amerikanistik, U Salzburg, 1986.
- Janowitz, Anne. "The Romantic Fragment." *A Companion to Romanticism*. Coordinado por D. Wu, Blackwell, 1999, pp. 479–488. DOI: <https://doi.org/10.1002/9781405165396.ch44>
- Keach, William. *Shelley's Style*. Methuen, 1984.
- Lansdown, Richard. "Beginning Life: Mary Shelley's Introduction to *Frankenstein*." *The Critical Review*, vol. 35, 1995, pp. 81–94.
- Levinson, Marjorie. *The Romantic Fragment Poem*. U of North Carolina P, 1986.
- Lovecraft, H. P., *The Annotated Supernatural Horror in Literature*. Coordinado por S. T. Joshi, Hippocampus Press, 2000.
- Mcfarland, Thomas. *Romanticism and the Forms of Ruin: Wordsworth, Coleridge, and the Modalities of Fragmentation*. Princeton UP, 1981. DOI: <https://doi.org/10.1515/9781400855964>
- Miles, Robert. *Gothic Writing 1750–1820*. Manchester UP, 2002.
- Morton, Timothy. *Shelley and the Revolution in Taste: The Body and the Natural World*. Cambridge UP, 1994. DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511582080>
- Oates, Joyce Carol. "The Aesthetics of Fear." *Salmagundi*, no. 120, 1998, pp. 176–185.
- Percival, Robert. "From the Sublime to the Numinous a Study of Gothic Qualities in the Poetry and Drama of Shelley's Italian Period." Tese de Mestrado. U of Canterbury, 2000.
- Pottle, Frederick. "The Case of Shelley." *PMLA*, vol. 67, no. 5, 1952, pp. 5809–608. DOI: <https://doi.org/10.1632/460018>
- Rajan, Balachandra. *The Form of the Unfinished*. Princeton UP, 1985. DOI: <https://doi.org/10.1515/9781400854776>
- Rajan, Tilottama. "Promethean Narrative: Overdetermined Form in Shelley's Gothic Fiction." *Shelley: Poet and Legislator of the World*. Coordinado por T. Betty e Stuart Curran, Johns Hopkins UP, 1996, pp. 240–252.
- Rieger, James, ed. *Mary Shelley. Frankenstein*. The U of Chicago P, 1982.
- Rogers, Neville, ed. *Complete Poetical Works of Percy Bysshe Shelley*. Oxford UP, 1975.
- Saglia, David. "Symmetrical Forms and Infuriate Paroxysms: Observing the Body in Percy Shelley's Gothic Fiction." *The Neglected Shelley*. Coordinado por Alan Winberg e Timothy Webb, Ashgate, 2015, pp. 35–50. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315555294-3>
- Shelley, Mary. *Frankenstein*. W. W. Norton, 2012.
- Shelley, Mary. "On Ghosts." *Gothic Documents: A Sourcebook 1700–1820*. Coordinado por Emma Clery e Robert Miles, Manchester UP, 2000, pp. 280–284.
- Shelley, Mary. *The Life and Letters of Mary Wollstonecraft Shelley II*. Haskell House, 1970.
- Shelley, Percy Bysshe. *Relics of Shelley*. Ed. Richard Garnett. Edward Moxon, 1862.
- Shelley, Percy Bysshe. *The Poetical Works of Percy Bysshe Shelley*. Edward Moxon, 1877.
- Shelley, Percy Bysshe. *The Prose Works of Percy Bysshe Shelley*. Chatto and Unwin, 1897.

- Shelley, Percy Bysshe. "A Philosophical View of Reform." *Political Tracts of Wordsworth, Coleridge and Shelley*. Coordenado por R. J. White, Cambridge UP, 1953, pp. 207–262.
- Shelley, Percy Bysshe. *The Geneva Notebook of Percy Bysshe Shelley*. Coordenado por Michael Erkelenz. Garland, 1992.
- Shelley, Percy Bysshe. *The Complete Poetry of Percy Bysshe Shelley*. Johns Hopkins UP, 2000, 2004, 2012.
- Shelley, Percy Bysshe. *The Poems of Shelley: 1817–1819*. Routledge, 2000.
- Shelley, Percy Bysshe. *The Poems of Shelley*. Routledge, 2014.
- Smith, Barbara. *Poetic Closure: A Study of how Poems End*. U of Chicago P, 1968.
- Stott, Andrew McConnell. *The Vampyre Family: Passion, Envy and the Curse of Byron*. Cannongate, 2013.
- Thomas, Sophie. "The Fragment." *Romanticism: An Oxford Guide*. Coordenado por Nicholas Roe, Oxford UP, 2005, pp. 502–520.
- Tym, Marshall B. *Horror Literature*. R. R. Bowker, 1981.
- Utterson, Sarah. *Tales of the Dead*. White, Cochrane, 1913.
- Webb, Timothy e Alan M. Weinberg. "Introduction." *The Unfamiliar Shelley*. Coordenado por Alan M. Weinberg e Timothy Webb, Ashagte, 2008, pp. 1–18. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315236681-1>
- Whatley, John. "'The Ghost of a Forgotten Form of Sleep': The Gothic in Shelley's *The Triumph of Life*." *Gothic Studies*, vol. 5, 2003, pp. 71–93. DOI: <https://doi.org/10.7227/GS.5.1.5>
- Williams, Anne. *Art of Darkness: A Poetics of Gothic*. U of Chicago P, 1995. DOI: <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226899039.001.0001>
- Worthen, John. *The Life of Percy Bysshe Shelley*. Wiley Blackwell, 2019. DOI: <https://doi.org/10.1002/9781118534014>

TO CITE THIS ARTICLE:

Puga, Rogério Miguel. "A estética do medo no poema-workshop gótico "A shovel of his ashes took" (1816), de Percy Bysshe Shelley". *Anglo Saxonica*, No. 20, issue 1, art. 6, 2022, pp. 1–12. DOI: <https://doi.org/10.5334/as.51>

Submitted: 24 October 2020

Accepted: 08 June 2022

Published: 20 June 2022

COPYRIGHT:

© 2022 The Author(s). This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited. See <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.

Anglo Saxonica is a peer-reviewed open access journal published by Ubiquity Press.