

**AS
NUANCES
DO GÓTICO:
DO SETECENTOS À ATUALIDADE**

**JÚLIO FRANÇA & LUCIANA COLUCCI
(ORGS.)**



◀ Dialogarts
2023

AS NUANCES DO GÓTICO: DO SETECENTOS À ATUALIDADE

JÚLIO FRANÇA & LUCIANA COLUCCI
(ORGS.)



UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Reitor

Mario Sergio Alves Carneiro

DIALOGARTS

Coordenadores

Flavio García

Darcilia Simões

CONSELHO EDITORIAL

Estudos de Língua

Darcilia Simões (Presidente)

Claudia Moura da Rocha (UERJ)

Denise Salim Santos (UERJ)

Maria Aparecida Cardoso Santos (UERJ)

Renato Venâncio Henrique de Souza (UERJ)

Claudio Manoel de Carvalho Correia (UFS)

Eleone Ferraz de Assis (UEG)

Kanavillil Rajagopalan (UNICAMP)

Kleber Aparecido da Silva (UNB)

Lucia Santaella (PUCSP)

Maria Carlota Rosa (UFRJ)

Maria do Socorro Aragão (UFPB; UFCE)

Maria Jussara Abraçado (UFF)

Maria Luísa Ortiz Alvarez (UNB)

Nataníel dos Santos Gomes (UEMS)

Paolo Torresan (UFF)

Rita de Cássia Souto Maior (UFAL)

Simone Rezende (EBAC, SP)

Vânia Casseb Galvão (UFG)

Dora Riestra (Universidade do Rio Negro, AR)

Paulo Osório (UBI, PT)

Maria João Marçalo (UÉvora, PT)

Massimo Leone (UNITO, IT; Universidade de Xangai, CH)

Estudos de Literatura

Flavio García (Presidente)

Júlio França (UERJ)

Norma Sueli Rosa Lima (UERJ)

Regina Michelli (UERJ)

Tania Camara (UERJ)

Ana Crélia Dias (UFRJ)

André Cardoso (UFF)

Claudio Zanini (UFRGS)

Daniel Serravalle de Sá (UFSC)

Diógenes Buenos Aires (UESPI)

Enéias Tavares (UFSM)

Jane Fraga Tutikian (UFRGS)

José Nicolau Gregorin Filho (USP)

Marisa Martins Gama-Khalil (UFU)

Rita de Cássia Silva Dionísio Santos (UNIMONTES)

Teresa López Pellisa (UAH, ES)

Ana Mafalda Leite (ULisboa, PT)

Ana Margarida Ramos (UA, PT)

Dale Knickerbocker (ECU, EUA)

David Roas (UAB, ES)

Inocência Mata (ULisboa, PT)

Maria João Simões (UC, PT)

Xavier Aldana Reyes (MMU, EN)



Dialogarts

DIALOGARTS

Rua São Francisco Xavier, 524, sala 11007 - Bloco D, Maracanã

Rio de Janeiro – RJ - CEP 20550-900

<http://www.dialogarts.uerj.br/>



Revisão

NuTraT – Supervisão de Tatiane Ludegards dos Santos Magalhães
Janaína Monteiro da Silva
Dauro Silveira Moura
Joyciane de Aguiar Belo Arêas

Produção

UDT LABSEM – Unidade de Desenvolvimento Tecnológico
Laboratório Multidisciplinar de Semiótica



CATALOGAÇÃO NA FONTE

As nuances do Gótico: do Setecentos à atualidade
F815 Organização: Júlio França
C726 Luciana Colucci
Edição: Flavio García
Julio França
Capa: Raphael Fernandes
Diagramação: Raphael Fernandes
Coleção Estudos Góticos
Rio de Janeiro: Dialogarts
2023, 2ª ed. (digital)
800 – Literatura
ISBN 978-65-5683-060-5
Gótico. Sombrio. Medo. Horror. Terror.

COLEÇÃO ESTUDOS GÓTICOS

Criado pelos professores Júlio França (UERJ) e Luciana Colucci (UFTM), o Grupo de Pesquisa Estudos do Gótico foi chancelado pelo CNPq em 2014, e, desde então, reúne pesquisadores brasileiros de universidades das cinco regiões do país — UFF, Unesp, UFRGS, UFSC, UFPB, UERN, UFSM, UFCAT, UTFPR, UFRJ, UNIFESP e UNIFESSPA —, interessados nas múltiplas e variadas formas ficcionais das poéticas negativas, isto é, modos de expressão e representação dos aspectos mais sombrios da experiência humana.

Ao longo de quase uma década de existência, o grupo promoveu — além de simpósios em diversos congressos da área, como os da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC) e os do Seminário Permanente de Estudos Literários (SePEL) — quatro eventos próprios, denominados Seminário de Estudos do Gótico (SEG): o primeiro e o segundo realizados em 2014 e 2017, na Universidade Federal do Triângulo Mineiro; o terceiro em 2019, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul; e o quarto em 2021, na Universidade Federal de Santa Catarina.

Cada um desses eventos rendeu a publicação de um livro ou *e-book* que reunia as conferências apresentadas no seminário. Pensando na oportunidade de coligir todas essas obras, o Grupo

de Pesquisa e *Dialogarts*, projeto editorial extensionista da UERJ, criaram a coleção *Estudos Góticos*, que disponibilizará, em *e-books*, novas edições das obras já lançadas — bem como, futuramente, publicará os *e-books* dos próximos eventos a serem organizados.

Ao reunir ensaios que revelam a diversidade de matizes teóricos e abordagens críticas que têm norteado a pesquisa feita sobre a literatura gótica no Brasil, a coleção *Estudos Góticos* representa assim um importante marco para a consolidação dos estudos dessa fascinante tradição literária, que tem explorado os medos e as angústias das sociedades modernas desde o século XVIII.

Júlio França

SUMÁRIO

- 008 **FOREWORD**
- 010 **APRESENTAÇÃO**
- 013 **A MODERNIDADE MONSTRUOSA
DE H.P. LOVECRAFT EM A SOMBRA
EM INNSMOUTH**
ALEXANDER MEIRELES DA SILVA
- 031 **PECADOS DO PAI: O CASTELO
DE OTRANTO, UM QUARTO DE
MILÊNIO DEPOIS**
APARECIDO DONIZETE ROSSI
- 070 **DA PEDAGOGIA DESUMANIZADORA,
OU O QUE PALAHNIUK APRENDEU
COM SADE**
CLAUDIO ZANINI
- 104 **SOMBRAS GÓTICAS NO *FIN DE SIÈCLE*
TROPICAL: A POESIA DECADENTISTA DE
TEOTÔNIO FREIRE**
FERNANDO MONTEIRO DE BARROS
- 140 **TRANSPARÊNCIAS ENTRE A NOVELA
GÓTICA E A NARRATIVA FANTÁSTICA:
TRÂNSITOS ININTERRUPTOS
(QUE SE PODEM VER NA OBRA DE
MURILO RUBIÃO)**
FLAVIO GARCÍA

- 160 **O SEQUESTRO DO GÓTICO NO BRASIL**
JÚLIO FRANÇA
- 181 **LEGAL FICTIONS: GOTHIC AND THE
SPECTRE OF THE LAW IN CHARLES
BROCKDEN BROWN'S *EDGAR HUNTLY*;
OR MEMOIRS OF A SLEEP-WALKER**
JUSTIN D. EDWARDS
- 212 **FROM THE *PHILOSOPHY OF FURNITURE*
TO TOPOANALYSIS: FOR A POETICS OF
SPACE IN GOTHIC LITERATURE**
LUCIANA COLUCCI
- 271 **PROJEÇÕES DO MEDO E DA MORTE
NO GÓTICO REVISITADO POR LYGIA
FAGUNDES TELLES**
MARISA MARTINS GAMA-KHALIL
- 289 **SOBRE OS AUTORES**

FOREWORD

Since the 1980s, there have been many studies in Gothic Studies. Not only have they offered valuable contributions to research but have also been provocative and seductive. So too has been this book *SEG*, edited by Júlio França (UERJ) and Luciana Colucci (UFTM/CAPES) both leaders of the *Grupo de Pesquisa “Estudos do Gótico”* (CNPq/Brazil).

It must be noted that this book is the result of significant efforts of a group of scholars committed to the studies of Gothicism from a range of theoretical approaches. This group includes scholars such as Alexander Meirelles da Silva (UFG/Campus Catalão), Cido Rossi (Unesp/FclAr), Cláudio Zanini (UFCSPA), Flávio Garcia (UERJ), Fernando Monteiro de Barros (UERJ), Marisa Martins Gama-Khalil (UFU) among others. Their interest and enthusiasm for this work have been evident not only at every single opportunity to contribute to the Gothic Studies, but also in consolidating Brazil as an academic environment for fruitful research on this field. As an eclectic Group, their research focuses on many different perspectives and interests in the Gothic from Literature to art in a broader sense. It is significant that some of these scholars are dedicated to examining the manifestations of the Gothic in the Brazilian context.

This *Grupo de Pesquisa* is the first group in Brazil entirely devoted to the Gothic Studies. It has organized the *I Seminário de Pesquisas sobre o Gótico* (SEG) which was held at the Universidade Federal do Triângulo Mineiro (UFTM/Uberaba/Brazil) in 2014 and coordinated by Luciana Colucci. In partnership with other universities – Universidade Federal do Triângulo Mineiro (UFTM), Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Universidade Federal de Goiás (UFG/Campus Catalão) and Universidade Estadual “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP/FclAr) – the *Seminário* brought together more than 150 participants from many different states in Brazil. This event has undoubtedly contributed to the dissemination and to the debate of this complex modality that is the Gothic.

Altogether, the launching of the ‘SEG’ is a meaningful contribution for literary criticism on the Gothic. We are glad to see that the *Grupo de Pesquisa* “Estudos do Gótico” is working with enthusiasm and tenacity.

Professor Justin D. Edwards
University of Stirling

APRESENTAÇÃO

We live in Gothic times.

Angela Carter, 1974

Este livro reúne os ensaios que foram apresentados no *I Seminário de Estudos Góticos* (SEG) realizado na Universidade Federal do Triângulo Mineiro (UFTM/MG), em 2014, congregando os pesquisadores do Grupo de Pesquisa de “Estudos do Gótico” (CNPq), resultado de um trabalho em rede entre professores da UERJ, da UFTM, da UFG (campus Catalão), da UNESP (FCL-Ar) e da UFCSPA.

Como bem ressalta Edwards, desde 1980 os estudos relativos ao Gótico têm despertado a atenção de pesquisadores em todo o mundo. Por meio de investigações sob as mais variadas perspectivas críticas, diligências numerosas têm abordado o campo controverso, “escorregadio” e intrigante que é o Gótico, tanto na literatura quanto em outras manifestações culturais. E, para além de suas imbricações com as artes, a política, a história, a religião e a moda, o Gótico também se transformou em um estilo de vida para aqueles que, de uma maneira ou de outra, optaram por uma forma de transgressão a todo e qualquer tipo de status quo.

As constantes metamorfoses da tradição gótica do Setecentos até à contemporaneidade acabaram por transformar o vocábulo “gótico” em um termo polissêmico, capaz de abarcar as mais diversas manifestações culturais. É justamente essa chave que desperta a atenção de tantos acadêmicos dedicados à investigação tanto do Gótico europeu quanto à sua aclimação em outras regiões.

É no liame entre as múltiplas linhas teóricas e críticas desses autores que se apresenta, portanto, este dossiê.

Alexander Meireles da Silva abre a coletânea explorando a relação entre os monstros híbridos de *A sombra em Insmouth* (1936), de H. P. Lovecraft, e as mudanças ocorridas nos Estados Unidos das primeiras décadas do século XX, sobretudo aquelas relacionadas à crescente presença de imigrantes na sociedade americana. Já Aparecido Donizete Rossi retorna à fundação do gênero para descrever a dramatização dos “pecados dos pais” como um tema central para a tradição gótica desde *O castelo de Otranto*, de Horace Walpole. Na sequência, Cláudio Zanini une, sob o prisma da “pedagogia da desumanização”, extremos temporais da tradição, aproximando o sadismo e a perversão de *Os 120 dias de Sodoma*, de Sade, aos de *Assombro*, de Chuck Palahniuk, mergulhando na discussão moral que atravessa toda a história da literatura gótica.

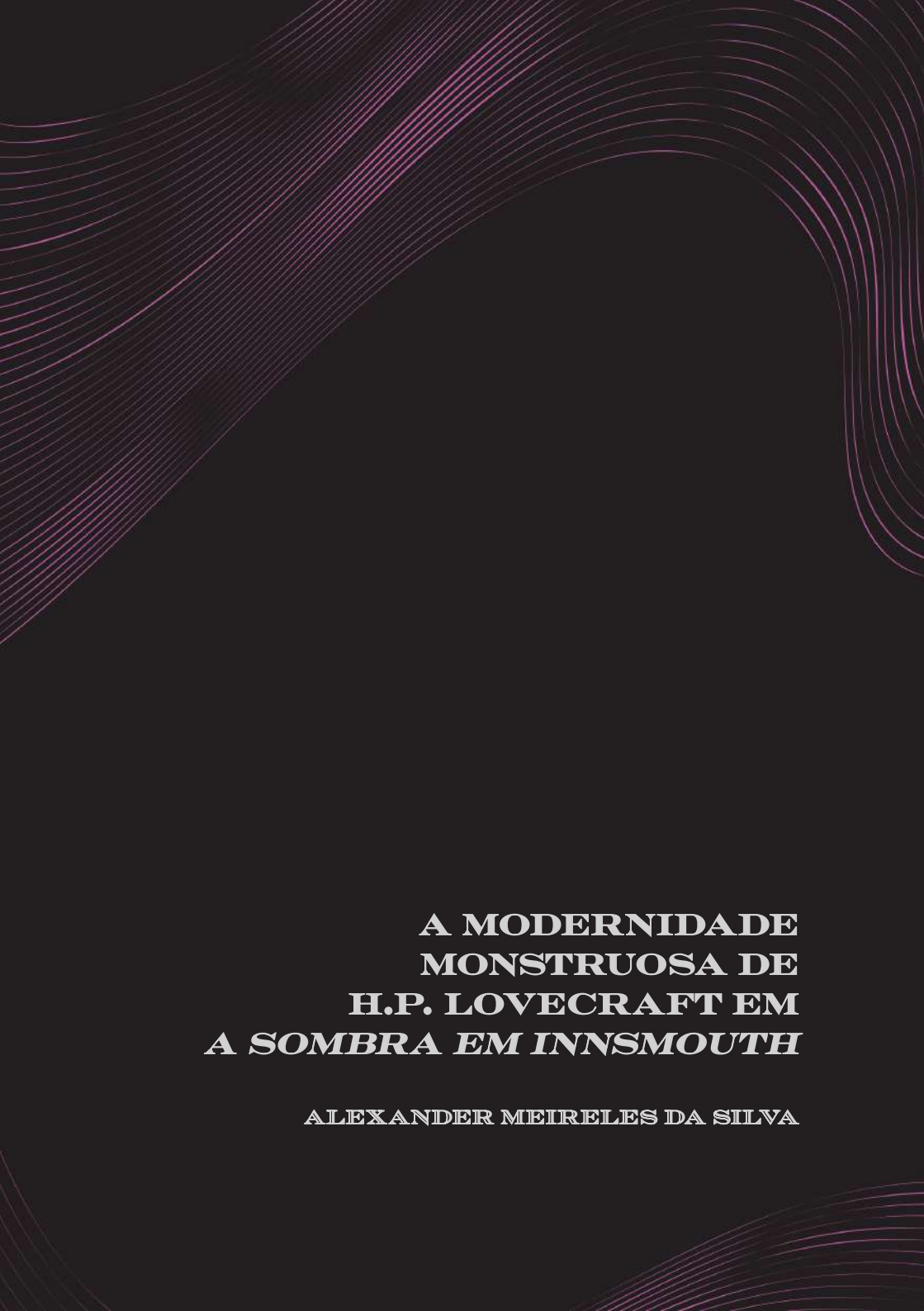
Os três artigos seguintes enveredam pelas marcas do gótico na literatura brasileira, ao começar pelo de Fernando Monteiro de Barros, que, extrapolando os limites da prosa ficcional, observa a insidiosa presença de sombras na Belle Époque tropical, ao estudar a presença de elementos góticos na poesia decadente de Teotônio Freire. “As unhas”, conto do escritor mineiro Murilo Rubião, é o ponto de partida para que Flávio Garcia, valendo-se

das reflexões teóricas de Filipe Furtado, discorra sobre a sempre móveis fronteiras entre a literatura fantástica e a literatura gótica. E Júlio França investiga as causas do *sequestro* do gótico na literatura brasileira, ao mesmo tempo que aponta para como pesquisas recentes vêm consolidando a observação da presença do gênero na ficção literária nacional.

O *American Gothic* é o campo de estudos de Justin Edwards, mais especificamente Charles Brockden Brown, um dos pilares do gótico norte-americano. O ensaísta investiga as relações entre lei e transgressão, em suas articulações com a própria história da colonização dos EUA, no romance *Edgar Huntly*. O ensaio “A filosofia do mobiliário”, de outro escritor norte-americano, Edgar Allan Poe, fundamenta o artigo de Luciana Colucci, que propõe, por uma perspectiva topoanalítica, reflexões sobre uma poética do espaço na literatura gótica. Por fim, fechando o volume, Marisa Martins Gama-Khalil retorna à literatura brasileira para demonstrar como Lygia Fagundes Telles revisita a literatura gótica em seus contos que tematizam a projeção do medo e da morte.

Finalmente, nossos sinceros agradecimentos aos colegas que aceitaram não somente os desafios deste dossiê e a edificação do Grupo de Pesquisa, mas, também, pela confiança e compartilhamento de sua amizade. E desejamos que os leitores se sintam instigados e convidados à investigação do modo Gótico em suas múltiplas óticas e possibilidades.

Os organizadores



**A MODERNIDADE
MONSTRUOSA DE
H.P. LOVECRAFT EM
*A SOMBRA EM INNSMOUTH***

ALEXANDER MEIRELES DA SILVA

Conhecido ao longo de sua vida literária nas primeiras décadas do século XX apenas dentro de seu restrito círculo de admiradores, composto pelos leitores da revista *pulp Weird Tales* e por jovens escritores contemporâneos seus como Robert E. Howard, August Derlethe e Robert Bloch, o norte americano Howard Philips Lovecraft ou, como ficou conhecido, H.P. Lovecraft, vem desde a segunda metade do século passado chamando a atenção crescente de pensadores como Gilles Deleuze e Félix Guattari. Na literatura, além de Jorge Luis Borges, exerceu reconhecida influência sobre escritores diversos como Joyce Carol Oates, Stephen King, Michel Houellebecq e Neil Gaiman. No Brasil, desde 2015, seus ensaios, poemas, contos, novelas e romances vem ganhando novas edições traduzidas pelas editoras Clock Tower, Hedra e Iluminuras.

Assim como os deuses antigos que ressurgem após eras de hibernação e compõem o chamado “Mitos de Cthulhu” (JOSHI, 2007, p. 98), o resgate da obra lovecraftiana vem ao encontro do interesse crescente sobre o fantástico percebido desde as últimas décadas do século XX tanto em meio ao mercado editorial quanto no meio acadêmico. Neste ponto é importante salientar que quando este estudo se refere ao fantástico toma-se como conceito a

perspectiva defendida por Irene Bessièrre, para quem o modo fantástico,

[...] não define uma qualidade atual de objetos ou de seres existentes, nem constitui uma categoria ou um gênero literário, mas supõe uma lógica narrativa que é tanto formal quanto temática e que, surpreendente ou arbitrária para o leitor, reflete, sob o jogo aparente da invenção pura, as metamorfoses culturais da razão e do imaginário coletivo. (BESSIÈRE, 2009, p. 186)

No caso específico do escritor de “O chamado de Cthulhu” (1926) as “metamorfoses culturais da razão e do imaginário coletivo” defendidas por Bessièrre e abordadas pelo fantástico encontram sua forma na ficção *Weird*, vertente romanesca disseminada nas revistas *pulp* norte-americanas das primeiras décadas do século XX e distinta do conto de horror tradicional por apresentar, segundo explica o próprio Lovecraft em *O horror sobrenatural em literatura* (2008),

[...] algo mais que um assassinato secreto, ossos ensanguentados, ou algum vulto coberto com um lençol arrastando correntes, conforme a regra. Uma certa atmosfera inexplicável e empolgante de pavor de forças externas desconhecidas precisa estar presente; e deve haver um indício, expresso com seriedade e dignidade condizentes como tema, daquela mais terrível concepção do cérebro humano – uma suspensão ou derrota maligna e particular daquelas leis fixas da natureza que são nossa única salvaguarda contra os assaltos do caos e dos demônios dos espaços insondáveis. (LOVECRAFT, 2008, p. 17)

A necessidade da presença do “pavor de forças externas desconhecidas” para a constituição de sua narrativa fantástica evidenciava a ligação de H. P. Lovecraft, assim como também Clark Ashton Smith, com a temática da ficção *Weird* chamada por Brian Stableford de “Horror Cósmico” (2007, p. 65). Ou seja, história sem que o elemento insólito fomentador do medo e do horror também poderia ser encontrado na vertente romanesca da ficção científica. Mesclando a estrutura e temática do Horror e da Ficção Científica esta expressão do *Weird* “existe nos interstícios, porque ele ocupa simultaneamente territórios diferentes...” (VANDERMEER; VANDERMEER, 2011, p. XVI, tradução nossa) e se comunica com o *Zeitgeist* das primeiras décadas do século XX. Era um tempo em que as rápidas e profundas mudanças na sociedade norte-americana promovidas pelo progresso e o discurso científico fomentaram não apenas o esvaziamento do sobrenatural ligado aos temas e imagens do romance gótico, tais como fantasmas e vampiros, como catalisadores das angústias do homem da época, mas também forneceram as bases para a ascensão da ficção científica, como vertente do fantástico mais alinhada com os desafios postos pela modernidade, assim definida por Marshall Berman:

Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação das coisas em redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos. [...] ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia. (BERMAN, 1986, p. 15)

Dentro deste quadro de ameaça a permanente desintegração, de mudança e angústia do sujeito moderno e também dos limites dos gêneros literários no qual se desenrola a ficção lovecraftiana, este artigo toma a novela *A sombra em Innsmouth* (2014), publicada em 1936, para demonstrar como os monstros híbridos da narrativa são usados por H.P. Lovecraft para veicular sua crítica às profundas mudanças ocorridas nos Estados Unidos das primeiras décadas do século XX, principalmente àquelas relacionadas à crescente presença de imigrantes na sociedade americana.

Considerada pelo editor da *Weird Tales* – Farnsworth Wright – grande demais para o formato da revista *pulp*, *A sombra em Innsmouth*, escrita em 1931, se tornou a única narrativa de H.P. Lovecraft publicada em forma de livro durante a vida do escritor e é dividida em cinco partes.

A novela começa como relato do narrador Robert Olmstead sobre sua investigação da cidade de Innsmouth, Massachusetts, cujo resultado levou as autoridades dos Estados Unidos a intervirem no local após denúncia do narrador quanto aos eventos lá ocorridos. Ainda na primeira parte, Robert Olmstead escreve como sua estadia na cidade de Newburyport, enquanto estava a caminho da Nova Inglaterra, o colocou em contato com objetos da cidade vizinha de Innsmouth, despertando sua curiosidade pela cidade devido aos seus intrigantes, elementos arquitetônicos e decorativos. Contribui também para este fato a visão dos moradores de Newburyport a respeito dos habitantes de Innsmouth, assim exposto pelo funcionário da estação ferroviária:

Mas a verdade por trás do que o povo pensa é simples preconceito racial – e não estou dizendo que culpo quem tem. Eu mesmo odeio aquela gente de Innsmouth e não me daria ao trabalho de ir praquela cidade. Acho que você sabe – apesar de que posso ver que você é do oeste pelo modo de falar – o que um monte dos nossos navios da Nova Inglaterra tinham que fazer com portos estranhos na África, Ásia, nos mares do sul e outros lugares, e o tipo estranho de gente que traziam com eles. Você já deve ter ouvido falar do homem de Salem que voltou pra casa com uma esposa chinesa, e talvez saiba que ainda existe um grupo de ilhéus de Fiji em algum lugar em Cape Cod. (LOVECRAFT, 2014, p. 194)

A citação acima evidencia com precisão não apenas o contexto histórico - social em que H.P. Lovecraft viveu e desenvolveu sua obra, mas também deixa entrever os elementos constituintes do fantástico do escritor.

Pertencente a uma das famílias mais tradicionais de Providence, cidade do Estado de Rhode Island fundada no século XVIII nos primórdios da colonização puritana na América, Lovecraft já demonstrava em seus primeiros contos como *A tumba* e *Dagon*, ambos escritos em 1917, sua natureza conservadora e anglófila, refletindo sua resistência ao grande número de estrangeiros na sociedade americana das primeiras décadas do século XX (RICCI, 2014, p. xxvi). De fato, os Estados Unidos do pós-Primeira Guerra Mundial vivenciaram um movimento nativista que colocou um fim ao processo contínuo de três séculos de imigração que remontava aos primórdios do país. Este movimento refletiu o *Zeitgeist* eugenista do

entreguerras¹, também encontrado na Europa e mesmo na América Latina, como aponta Nancy Stepan:

[...] durante as décadas de 1920 a 1940, na América Latina, a eugenia estava associada, direta ou indiretamente, a congressos e conferências sobre legislação social, do bem estar infantil, saúde da mãe, doenças e famílias. Além disso, o tema melhoramento “eugênico” estava presente nos debates sobre medicina legal e na legislação sobre o papel do Estado na regulamentação do matrimônio. (apud STEFANO, 2004, p. 486)

Especificamente no caso dos Estados Unidos, segundo Tindall (1984, p. 986), esse racismo com suporte pseudocientífico encontrou expressão em duas obras de grande repercussão: *The Passing of the Great Race* (1916), de Madison Grant, sendo a “grande raça” mencionada no título os povos nórdicos do norte da Europa e *The Rising Tide of Color* (1920), de Lothrop Stoddard. O aumento do fluxo de imigrantes ao fim da guerra levou o Congresso Americano a passar o Ato de Imigração Emergencial de 1921, buscando frear a entrada de estrangeiros no país. Para Caio Alexandre Bezarias, em *Funções do mito na obra de H.P. Lovecraft* (2006), essa presença de grupos étnicos e culturais diversos e o choque com a tradição anglófila dos norte-americanos representou uma das facetas mais expressivas da modernização do país:

1 Definido pelo seu criador Francis Galton como “o estudo dos agentes sob o controle social que podem melhorar ou empobrecer as qualidades raciais das futuras gerações seja física ou mentalmente” (apud GOLDIM, 2016). A eugenia teve suas bases teóricas lançadas no livro *Hereditary Talent and Genius* (1865), a partir das ideias de Charles Darwin e de Thomas Malthus. Nesta obra, ele defende a noção de que a inteligência é predominantemente herdada e não fruto da ação ambiental.

A presença dos mestiços e imigrantes que tinham tomado de assalto os espaços abertos das cidades – despreparadas para recebê-los em tamanha quantidade, o que gerou inúmeras tensões e conflitos entre eles e os norte-americanos nascidos em solo local – foi uma das manifestações mais visíveis, tensas e vivas da expansão da economia industrial Estados Unidos afora... (BEZARIAS, 2006, p. 44)

Dentro da obra lovecraftiana em geral, e em especial nas histórias ligadas ao Horror Cósmico, como *A sombra de Innsmouth*, percebe-se que esse temor ao estrangeiro, sua cultura e constituição física, ganha forma em seres como os representados pela população nativa da cidade. Assim descritos pelo funcionário da estação de trem de Newburyport ao protagonista:

Alguns têm cabeças esquisitas e estreitas com narizes achatados e olhos esbugalhados e fixos que parecem que nunca fecham, e a pele deles não parece muito boa, é grossa e áspera, e os lados dos pescoços são ressequidos ou cheios de pregas. Também ficam carecas muito cedo. (LOVECRAFT, 2014, p. 195)

Assim como as massas de imigrantes asiáticos e do leste europeu presentes em Nova York e na Nova Inglaterra que tanto incomodavam H.P. Lovecraft pela sua aparência e costumes (cf. RICCI, 2014), os habitantes de Innsmouth, que posteriormente o narrador Robert Olmstead descobre serem descendentes de seres aquáticos antropomórficos, são pessoas que destoam do padrão branco, anglo-saxônico e protestante vinculado à cultura norte-americana. Neste sentido, localizando em seus corpos um *locus* da dessemelhança, esses seres trazem à mente

as considerações de Mary Douglas em *Pureza e perigo* (2012) sobre a subversão da categorização cultural.

A partir da análise do *Levítico* – livro sagrado para o Judaísmo, e de caráter legislativo pelo detalhamento dos comportamentos a serem observados pelos judeus para manter sua santidade –, Douglas sistematiza os seres que eram considerados puros e impuros, abrangendo animais aquáticos, terrestres até aqueles que são do ar. Estas classificações tinham como parâmetro a crença de que: “A santidade requer que os indivíduos se conformem à classe à qual pertencem. E a santidade requer que diferentes classes de coisas não se confundam” (DOUGLAS, 2012, p. 70).

No caso dos nativos de Innsmouth esta subversão categorial ocorre pelo fato destas criaturas estarem no interstício animal/humano e terrestre/aquático. Para Noël Carroll (1999, p. 54), esta ambiguidade existente nos termos de Mary Douglas se coloca como um dos elementos constituintes do horror artístico explorado na literatura e no cinema, pois “o que horroriza é o que fica fora das categorias sociais e é forçosamente desconhecido”. Dentro desta leitura, enquanto corporificação do desconhecido, os habitantes de Innsmouth se tornam o medo encarnado, visto que, como coloca H.P. Lovecraft (2008, p. 13): “A emoção mais antiga e mais forte da humanidade é o medo, e o tipo de medo mais antigo e mais poderoso é o medo do desconhecido”. Assim, sendo composta em sua grande maioria por pessoas que apresentam o que o narrador de fine como “aspecto de Innsmouth” (LOVECRAFT, 2014, p. 205), o vilarejo para onde Robert Olmstead se desloca reflete o temor não apenas de Lovecraft, mas também de

setores da sociedade norte-americana quanto a percepção de uma invasão dos Estados Unidos por grupos étnicos e raciais não-nórdicos e não-saxões.

A segunda parte da novela mostra a ida de Robert Olmstead ao vilarejo e sua investigação sobre os mistérios do lugar. Tem-se aqui um aprofundamento da visão racista vigente no período expresso na crença de raças degeneradas, algo notado na aparência física do motorista do ônibus de Innsmouth segundo o narrador:

Suas peculiaridades certamente não pareciam asiáticas, polinésias, levantinas ou negroides, embora eu pudesse ver porque as pessoas o consideravam estrangeiro. Eu mesmo teria pensado mais em degeneração biológica que em origem estrangeira. (LOVECRAFT, 2014, p. 200-201)

À medida que se aproxima da cidade, a degeneração mencionada pelo narrador encontra expressão também na exploração por Lovecraft do espaço, em sua função narratológica de caracterização dos personagens que nele habitam (BORGES FILHO, 2007, p. 35), destacado nas primeiras impressões que Robert Olmstead tem de Innsmouth:

O vasto amontoado de inclinados telhados coloniais e frontões pontiagudos transmitiram com uma nitidez repulsiva a ideia de uma decadência carcomida, e à medida que nos aproximávamos pela estrada agora descendente, pude notar que muitos telhados haviam cedido por completo. [...] A degeneração era pior próxima à costa. (LOVECRAFT, 2014, p. 202)

Neste excerto observa-se também que o espaço proporciona uma resposta sentimental no narrador devido a

suas características e elementos, alinhando-se, assim, como conceito de topopatia apresentado por Ozíris Borges Filho como “a relação sentimental, experiencial, vivencial existente entre personagens e espaço. Esse elo assume inúmeras formas e é extremamente variável em amplitude e intensidade emocional” (BORGES FILHO, 2007, p. 157).

Em *A sombra em Innsmouth* a relação de Robert Olmstead como espaço de Innsmouth e seus habitantes se constrói no seu trajeto para a cidade por meio de palavras e trechos como “cabanas decrépitas” (LOVECRAFT, 2014, p. 202), “ruínas” (p.203), “variados estágios de degradação” (p. 203), “deteriorada” (p. 203), “casas com trapos cobrindo janelas quebradas” (p. 203). O resultado dessa exposição é uma ligação de topofobia entre o protagonista e Innsmouth que, como tal, leva o personagem a sentir “asco pelo espaço. É um espaço maléfico, negativo, disfórico” (BORGES FILHO, 2007, p. 158), algo traduzido na reação da personagem quando o ônibus que o leva finalmente adentra a cidade e ele vê os moradores de Innsmouth:

De algum modo essas pessoas pareciam mais perturbadoras que as sombrias casas, pois quase todas tinham certas peculiaridades faciais e nos movimentos que eu instintivamente detestei sem que pudesse defini-las ou compreendê-las. (LOVECRAFT, 2014, p. 203)

Uma vez na cidade e após se hospedar no hotel, Robert encontra uma lanchonete cujo funcionário não é nativo de Innsmouth. Lá ele consegue informações sobre alguns dos hábitos dos locais e é informado que Zadok Allen, o bêbado da cidade e considerado louco por algumas pessoas, conhece a história e os segredos da cidade.

A terceira parte da novela foca exclusivamente no diálogo entre Robert Olmstead e Zadok Allen no qual descobrimos junto como narrador a verdade por trás dos estranhos cidadãos de Innsmouth. Seduzido pela bebida oferecida por Robert Olmstead, Zadok Allen revela que no passado o capitão Obed Marsh, no auge de sua carreira naval, comandou três navios – Columbia, Hetty e Sumatra Queen em transações comerciais nas Índias Orientais e outras regiões. Em uma de suas viagens no Pacífico, ele aprendeu com os membros de uma tribo polinésia um ritual para invocar uma antiga raça de criaturas anfíbias de traços antropoides. Motivado pela escassez de peixes em Innsmouth, Marsh realizou um pacto com as criaturas após invocá-las no Recife do Diabo, próximo à costa da cidade. Como acordo, os homens-sapo passaram a oferecer um fornecimento constante de peixe e objetos de ouro para Innsmouth em troca de sacrifícios humanos. Além disso, gradativamente teve início o acasalamento entre humanos e os seres marítimos com a promessa de imortalidade no fundo do oceano. Posteriormente, Obed Marsh fundou a Ordem Esotérica de Dagon, expulsando outras correntes religiosas da cidade.

Com o tempo, todavia, o sumiço consecutivo das pessoas e a conseqüente denúncia dos moradores levaram as autoridades a prenderem Obed e seu grupo. Como retaliação, as criaturas promoveram uma carnificina em Innsmouth, levando para o fundo do mar todos os que haviam se voltado contra elas. Após isso, os monstros forçaram os cidadãos a jurarem lealdade ao deus metade homem metade peixe Dagon assim como também a manterem o silêncio sobre tudo o que acontecia na cidade. Mais uma vez,

conforme discutido anteriormente, enquanto representante de setores da sociedade norte-americana nas primeiras décadas do século passado, H.P. Lovecraft reflete neste trecho sua apreensão quanto ao crescente número de imigrantes nos Estados Unidos (reflexo da modernização) e suas comunidades fechadas. Conforme comenta Caio Alexandre Bezarias:

Ora, não é desvario imaginar como os norte-americanos autênticos e tradicionais – aspas para os dois termos seriam redundantes – viam aquela massa fervilhante de seres humanos estanhos e exóticos (inclusive e principalmente nos traços físicos) que, além de força motriz de uma odiosa mecanização do mundo ainda fechavam-se em suspeitas associações em que apenas elas circulavam. (BEZARIAS, 2006, p. 44)

A observação de Bezarias sobre essa faceta da modernização na América se alinha com os acontecimentos na novela, pois o relato de Zadok continua até o momento em que ele revela que os homens anfíbios estão crescendo em número dentro da cidade, em preparação para uma ameaça maior. Repentinamente, porém, o bêbado se desespera:

O terror inesperado e o pavor inumano do grito do velho quase me fizeram desmaiar. Seus olhos olhando para trás de mim em direção ao mar fétido estavam saltando por completo de suas órbitas, enquanto seu rosto era uma máscara de medo digna de uma tragédia grega. (LOVECRAFT, 2014, p. 224)

Correndo em desespero pelas ruas de Innsmouth, Zadok Allen desaparece, deixando para trás um atônito Robert Olmstead: “Mal posso descrever o estado em que este horrível episódio

me deixou - um episódio ao mesmo tempo insano e lamentável, grotesco e aterrorizador” (LOVECRAFT, 2014, p. 225).

A quarta parte da novela se inicia com a tentativa do narrador em sair da cidade após a conversa com Zadok Allen. Depois de ser informado que o ônibus que o tiraria de Innsmouth sofreu um defeito, Robert retorna ao hotel e fica inquieto ao constatar que está sendo observado por um grupo cada vez maior de moradores. A inquietação, todavia, se transforma em medo quando ele ouve sons bestiais de um grupo que tenta invadir o seu quarto. Após conseguir escapar da multidão ele se refugia na vegetação que circunda a cidade e lá permanece escondido ao longo da noite, não escapando, todavia, de se horrorizar com a visão de seus perseguidores:

Esse foi o fim, pelo que ainda possa restar da minha vida sobre essa terra, de qualquer vestígio de paz de consciência e de confiança na integridade da natureza e da mente humana. [...] eu os vi numa correnteza de fileiras sem limites - debatendo-se, pulando, coaxando, rosando - surgindo desumanamente sob o luar espectral na sarabanda maligna e grotesca de um pesadelo quimérico. [...] Suas formas sugeriam vagamente algo de antropeide, enquanto que suas cabeças eram cabeças de peixe com prodigiosos olhos arregalados que nunca se fechavam. (LOVECRAFT, 2014, p. 243)

A quinta e última parte de *A sombra em Innsmouth* mostra que Robert Olmstead consegue fugir de Innsmouth, mas a cidade permanece com ele: “A realidade de tudo que havia acontecido era altamente incerta na minha mente, mas eu senti que algo horrível aguardava em segundo plano” (LOVECRAFT, 2014, p. 244).

Finalmente, enquanto pesquisava sobre sua ancestralidade, Olmstead descobre, aterrorizado, que Obed Marsh foi seu trisavô, o que o leva a indagar temerosamente sobre a identidade de sua trisavó. O final da história, no entanto, não deixa dúvida sobre a origem de sua antepassada:

Foi então que comecei a estudar meu reflexo no espelho com um espanto crescente. A lenta degradação causada pela doença não era prazerosa de se observar [...]. Uma noite eu tive um sonho aterrador, no qual encontrei minha avó no fundo do mar. [...] Aquela manhã o espelho definitivamente mostrou que eu havia adquirido o *aspecto de Innsmouth*. (LOVECRAFT, 2014, p. 248-249)

Tem-se aqui exposto na ficção lovecraftiana um recorrente medo presente também no gótico colonial inglês finissecular em obras como *Drácula* (1897) e *A marca da besta* (1890), de Rudyard Kipling em que a integralidade identitária europeia é ameaçada ora pela presença do invasor estrangeiro dentro do país dominante, como representado pelo vampiro no romance de Bram Stoker, ora pela contaminação decorrente do contato do indivíduo branco protestante com a cultura pagã, como o inglês amaldiçoado com a licantropia por um sacerdote hindu no conto de Rudyard Kipling (WARWICK, 1998, p. 261-262). Todavia, se no gótico colonial este temor ao estrangeiro reflete as ansiedades inglesas em relação ao Imperialismo britânico, no caso de *A sombra em Innsmouth* este temor tanto de uma invasão quanto de uma contaminação da cultura estrangeira se fundem para refletir a ameaça ao tradicional estilo de vida de setores da cultura norte-americana de base anglo-saxônica perpetrada

pela modernização em curso nas primeiras décadas do século XX, tendo como expressão maior a presença de grupos étnicos e religiosos heterogêneos.

Passados oitenta anos de sua primeira publicação, o medo ao estrangeiro presente hoje nos Estados Unidos na forma de imigrantes latinos ilegais e terroristas muçulmanos e, na Europa ocidental, simbolizado nos refugiados do leste europeu. Isso evidencia a atualidade de *A sombra de Innsmouth*, de H.P. Lovecraft, como uma novela capaz de estabelecer um diálogo além do seu tempo ao abordar as mudanças sociais provocadas pelo movimento de grupos humanos em decorrência da busca de oportunidades econômicas, guerras ou perseguições religiosas e a reação de grupos conservadores a esses movimentos modernizadores. Ao mesmo tempo, esta obra convida leitores contemporâneos à reflexão sobre o lugar do outro no contexto pós-moderno em que o sincretismo, a miscigenação e a hibridização trazem o enriquecimento de culturas nacionais.

REFERÊNCIAS

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

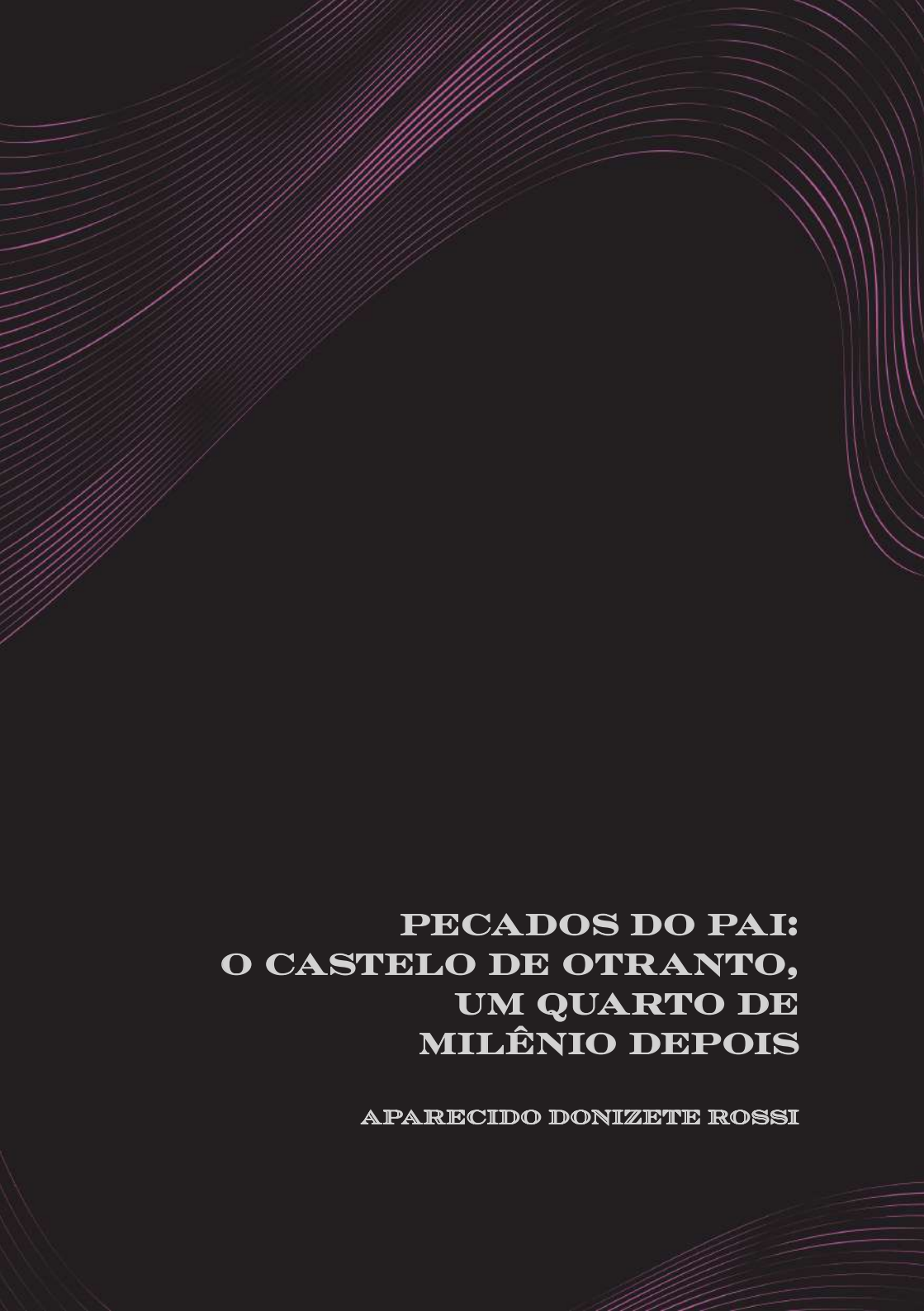
BESSIÈRE, Irène. O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha. *Revista Fronteiraz*, São Paulo: USP, v.3, n.3, p. 185-202, set., 2009.

BEZARIAS, Caio Alexandre. *Funções do mito na obra de H.P. Lovecraft*. 2006. Tese (Mestrado em Letras) - Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2006.

BORGES FILHO, Oziris. *Espaço e Literatura: Introdução à Topoanálise*. Franca: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.

- CARROLL, Noël. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Campinas, SP: Papirus, 1999.
- DOUGLAS, Mary. *Pureza e perigo*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- GOLDIM, José Roberto. *Eugenia*. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/bioetica/eugenia.htm>. Acesso em: 02 out. 2016.
- JOSHI, S. T. *The modern weird tale*. North Carolina: McFarland & Company, 2001.
- JOSHI, S.T. *Icons of Horror and the Supernatural: an Encyclopedia of Our Worst Nightmares*, vol.1 e vol.2. London: Greenwood Press, 2007.
- LOVECRAFT, H. P. *O horror sobrenatural em literatura*. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- LOVECRAFT, H. P. A sombra em Innsmouth. In: RICCI, Denílson Earhart (Org.). *O mundo fantástico de H.P. Lovecraft: Antologia de contos, poesias e ensaios*. 2. ed. Jundiaí, SP: Clock Tower, p. 191-249, 2014.
- RICCI, Denílson Earhart. Biografia de H.P. Lovecraft. In: RICCI, Denílson Earhart (Org.). *O mundo fantástico de H.P. Lovecraft: Antologia de contos, poesias e ensaios*. 2. ed. Jundiaí, SP: Clock Tower, p. xix-xxxvii, 2014.
- SILVA, Alexander Meireles da. *O admirável mundo novo da República Velha: o nascimento da ficção científica brasileira no começo do século XX*. 2008. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Universidade Federal do Rio de Janeiro Faculdade de Letras, Rio de Janeiro, 2008.
- STEFANO, Waldir. Relações entre eugenia e genética mendeliana no Brasil: Octavio Domingues. In: MARTINS, R.A; MARTINS, L.A.C; SILVA, C. C; FERREIRA, J.M.H. (Eds.). *Filosofia e história da ciência no Cone Sul*. 3º Encontro. Campinas: AFHIC, p.486-495, 2004.
- VANDERMEER, Ann; VANDERMEER, Jeff (Eds.). *The new weird*. San Francisco: Tachyon Publication, 2008.

VANDERMEER, Ann; VANDERMEER, Jeff (Eds.). *The weird: a compendium of strange and dark stories*. New York: Tor Book, 2011.
University Press, p. 261-262, 1998.



**PECADOS DO PAI:
O CASTELO DE OTRANTO,
UM QUARTO DE
MILÊNIO DEPOIS**

APARECIDO DONIZETE ROSSI

*“Você está em pé, Harry Potter, sobre os restos
mortais do meu pai – sibilou ele baixinho”.*

*J. K. Rowling em Harry Potter
e o Cálice de Fogo*

Há duzentos e cinquenta anos, no ano da graça de 1764 quando George III reinava sobre uma Inglaterra passando por profundas transformações nos campos da política, economia e das artes, um editor de Londres chamado William Bathoe imprimiu e publicou um livro de pequenas proporções intitulado *The Castle of Otranto* (*O castelo de Otranto*). Na sua primeira edição, o volume foi apresentado aos leitores como uma tradução, feita por um certo William Marshal, de um manuscrito medieval italiano impresso em Nápoles, em 1529, de autoria de Onuphrio Muralto, clérigo da igreja de São Nicolau de Otranto, encontrado na biblioteca de uma família católica do norte da Inglaterra.

O sucesso da publicação foi tamanho que, em pouco tempo, uma segunda edição foi lançada. Na segunda edição da obra, um prefácio revelador atestava que, na verdade, o texto que o leitor tinha em mãos não era uma tradução, mas sim o trabalho original advindo da pena de Sir Horace Walpole, quarto Conde de Orford, filho de Sir Robert Walpole,

o primeiro dos primeiros-ministros britânicos. O impacto de tal revelação foi tão grande que uma terceira edição foi necessária para suprir a curiosidade de leitores ávidos pelo contato com o novo gênero literário que emergia naquele momento e por uma trama cheia de reviravoltas, mistérios, sustos e manifestações sobrenaturais. Surgiu, desse modo, o primeiro texto da literatura ocidental que se ocupa do trabalho com esse sentimento, atmosfera e efeito de medo. É um texto que, na acurada acepção de seu autor, tenta, por meio de uma espécie de dramatização dos “pecados dos pais” (WALPOLE, 1996, p. 15), que é metáfora do tema central da obra, “mesclar duas formas de romances, a antiga e a moderna” (p. 19) – o gênero romance com a novela de cavalaria medieval. Estava fundada, com a publicação de *O castelo de Otranto*, a era do romance gótico; um dos momentos mais prolíficos da literatura inglesa e das demais literaturas europeias, que resultaria, dentre outros incontáveis pecados cujo exame de paternidade aponta para a obra de Walpole, na emergência dos romantismos do século XIX, no nascimento da ficção fantástica na França oitocentista, na ascensão da ficção científica e do romance policial na Inglaterra *fin de siècle*, na consolidação do cinema como nova plataforma ficcional no começo do século XX, no surgimento do *noir* norte-americano e da ficção distópica nas décadas de 1920 e 1930, no revival da ficção de fantasia a partir da década de 1940, na manifestação dos retro-futurismos que carregam a palavra *punk* como sufixo (*cyberpunk*, *steampunk*, *dieselpunk* etc.) a partir de 1980.

Walpole certamente não previu que seu desprezioso romance seria o marco inicial de todo um gênero ficcional que, surgido no século XVIII, continua sumamente produtivo e versátil no século XXI: o gótico, também chamado, contemporaneamente e de modo mais abrangente, de ficção de terror. Walpole não previu, igualmente, que, no ano da efeméride de um quarto de milênio da publicação de seu manuscrito, alguns pesquisadores do Novo Mundo, residentes em um país de onde costumava vir uma madeira vermelha exótica, usada para fazer móveis pelas guildas de carpinteiros holandeses e bastante apreciada pela aristocracia inglesa, fundariam um grupo de Estudos do Gótico, e que esse grupo de estudos faria seu primeiro encontro em uma cidade onde o sobrenatural se manifestou por muitos anos, se popularizou e, atualmente, permanece uma presença constante.

É no insólito do que denomino “dupla imprevisibilidade do pai” que gostaria de inscrever esta fala, cujo objetivo é escavar, trazer à tona e investigar alguns dos elementos temático-estruturais presentes em *O castelo de Otranto* que contribuiram para o desenvolvimento e consolidação do gótico na ficção ocidental e, por consequência, para a permanente manutenção, reinvenção e ressignificação do gênero no contexto contemporâneo, no qual se tornou uma espécie de “processo aberto e infinito, ao mesmo tempo de geração e de subversão de significados”¹ (JOHNSON, 1995, p. 40, grifo da autora). Dentro desse escopo, pode-se chamar o que farei aqui de arqueologia literária, investigação da intertextualidade,

1 Tradução de minha autoria.

écriture ou criptomímesis². Particularmente, prefiro essa última terminologia.

“Dupla imprevisibilidade do pai” e “mímesis da cripta”: duas acepções que não parecem guardar algo em comum. Contudo, uma reflexão mais atenta sobre esses dois significados revela que é o gesto de reduplicar que aproxima seus significantes: o pai é uma entidade dupla, já que aqui identificado como *O castelo de Otranto* e Horace Walpole, seu autor; a imprevisibilidade, conforme articulada há pouco, é dupla, pois se refere a duas situações que Walpole não previu, mas que abriram a possibilidade de estarmos aqui hoje falando sobre sua *persona* e sua *opus magna*, sobre a efeméride dessa obra e sobre a aparente coincidência da criação do grupo de Estudos do Gótico durante a mesma efeméride. Em suma, a duplicidade dessa imprevisibilidade possibilitou esta reunião, na qual ocorre uma fala, uma sessão de comunicação, uma *séance*. *Séance* significa “sessão”, “reunião”, mas também uma “tentativa de se comunicar com os espíritos” ou uma “sessão espírita”. Nossa *séance* se dá na cidade de Uberaba, espaço onde o sobrenatural, elemento fundamental do gótico, se manifestou (e continua a se manifestar) justamente na forma de comunicação com os espíritos. Nossa *séance* é, ela também, dupla em sua significação.

2 Criptomímesis” é uma tradução livre, de minha autoria, do termo “cryptomimesis” cunhado por Jodey Castricano em seu livro homônimo, o qual pode ser entendido basicamente como “To write with ghosts, [...], a writing practice that admits the unheimlich [...]. Such a writing would, by necessity, be cryptic because it stands on the border of divulging and hiding, remembering and forgetting, producing a curious fort/da tension that is, as Deleuze and Guattari say of writing that deals with the ‘secret,’ always ‘becoming” {“escrever *com* fantasmas, [...], uma prática de escrita que admite o unheimlich [...]. Tal escrita seria, necessariamente, críptica porque posiciona-se na fronteira entre o revelar e o esconder, entre o lembrar e o esquecer, produzindo uma curiosa tensão de fort/da que é, como afirmam Deleuze e Guattari sobre a escrita que lida com o ‘segredo’, sempre ‘tornar-se”} (CASTRICANO, 2001, p. 29, grifo da autora, tradução de minha autoria).

Já a mimesis, ou representação verossimilhante, é um conceito que tem a duplicidade como condição *sine qua non*, visto pressupor um algo (que pode ser um sujeito ou um objeto) e a representação desse algo, uma essência e uma aparência, a vida e o teatro, o real e a representação do real, o imaginário e a representação do imaginário, o original e a cópia, o eu e o outro.

E há a cripta. Dos quatro termos invocados – pai, imprevisibilidade, mimesis e agora cripta –, esse é o mais ambíguo, pois carrega o reduplicar como condição ôntica. No Existencialismo, o túmulo é a representação última do fim, do nada para o qual tendem todas as coisas (inclusive o próprio túmulo); no Cristianismo, é a porta de passagem para a vida eterna, o começo da verdadeira vida, o sítio ambivalente onde a decadência da matéria encontra a transcendência da alma; no Feminismo norte-americano, marcadamente o de Sandra Gilbert e Susan Gubar em *The Madwoman in the Attic* (1979), descendente do Romantismo europeu, a tumba é metáfora da criação artística, o local onde a vida encontra a morte e, desse encontro, surge o Poético. O Poético, no caso da autoria feminina, é representado pelo útero, espaço também identificado como de encontro entre a vida e morte (escuro, claustrofóbico, aquoso, porém gerador e nutridor da vida). Conseqüentemente, o útero é também metáfora do fazer artístico e, nesse veio semântico, da cripta: vida e morte, *womb* (útero) e *tomb* (tumba).

Dentro dos preceitos filosóficos da metafísica ocidental, a cripta deveria ser o local teleológico por excelência, a teleologia última, a qual circunscreveria, dentro de suas delimitações espaciais, os restos mortais de uma existência humana que

encontrou seu fim. É nesse ponto que emerge a ambiguidade da tumba, pois apesar dela ser o espaço do fim, o local da morte, a metáfora da não-existência, eis que ela contém os restos, as marcas, os traços, as remanescências e reminiscências presentificadas daquilo que foi – e aquilo que foi, quando materializado no espaço-tempo do presente, é vaticínio daquilo que, inevitavelmente, será. Quando um vivo abre uma tumba, ocorre o encontro entre o presente, o passado e o futuro, entre aquilo que é (e ser é uma condição transitória, como o tempo presente e a própria vida), aquilo que foi (a única possibilidade de permanência do ser, seu testamento, seu legado, seu passado, sua Morte, o Texto de sua vida) e aquilo que será (restos mortais são o futuro da condição transitória do ser, a nênese, o temor último: encarar a Morte face a face).

Os restos contidos em uma cripta indicam a resistência do existir em relação ao ser (existe, mas já não é), a resistência irreduzível que se manifesta no gesto sacrílego de sua abertura, pois a tumba sempre incita, insidiosamente, a curiosidade do vivente em relação ao seu conteúdo, que é lacrado, escondido; a tumba, como o templo, quer ser violada, foi feita para ser, em algum momento de prazer ou de dor, violada, o que revela sua estranha tendência à abertura e conseqüente metáfora para abertura da significação. Os restos mortais encontrados em uma tumba aberta indiciam, provocativos, que não é preciso ser para existir, ainda que, de modo paradoxal, é preciso ter sido para continuar existindo já que esses restos estão presentificados no gesto da abertura. É nesse ponto que o

natural toca o sobrenatural, que o existir encontra o ser, que o Aquém se conflui com o Além, que o indecível se manifesta, pois o resto contido em uma tumba, quando desenterrado pelo vivo, faz com que aquilo que foi se manifeste novamente no momento singular daquilo que é. Em outras palavras, o passado volta ao presente; o reprimido, como diria Freud, retorna. Um fantasma se manifesta.

O fantasma, como a cripta, é um motivo gótico por excelência, ao mesmo tempo herança imprevisível de uma dupla paternidade e uma representação mimética daquilo que foi presentificada e materializada no espaço-tempo daquilo que é. Em grego, a palavra fantasma (φάντασμα) guarda o sentido de “imagens dos mortos que aparecem sobrenaturalmente”, “aparição incorpórea e intangível”. No contexto das filosofias platônica e aristotélica, o termo adquire também a acepção de “impressão”, de “imagens recebidas por impressões na imaginação” (o método pelo qual o Mundo das Ideias platônico se manifesta no pensamento humano, por exemplo). Por inferência, *fantasma* é a condição daquilo que não tem corpo, portanto não tem origem, e daquilo que é imaterial, porém visível; daquilo que se imprime, que se manifesta por meio de impressões, que se repete e se replica. Fantasma é a mancha, a marca, o traço, o próprio resto.

A *mimesis* tem por definição básica o ato de representar de modo verossimilhante. Representar implica reproduzir novamente, pois tudo que é passível de representação solicita a ação de representar. A reprodução de uma representação resulta na replicação: como uma peça de teatro, tudo que é representável será representado muitas vezes, vezes sem

conta, e não necessariamente da mesma forma, o que institui a relação da representação com a verossimilhança (o verossímil não é o igual e nem o diferente, mas sim o possível) estabelecida por Aristóteles. Representar, reproduzir, replicar constituem um processo epistemológico pautado por atos simulacionais, os quais independem de controle, de teleologia, de ontologia ou de originalidade.

Dentro dessa chave de entendimento, a *mímesis* é fantasmática, ou seja, condicionada pela articulação simultânea e simulada da tríade representar + reproduzir + replicar. Na sua relação com *cripta*, a *mímesis* excede e adiciona aos seus próprios sentidos e, conseqüentemente, aos sentidos de sua alteridade, já que empresta de *cripta* o significado excessivo de “habitação dos mortos”, “habitação dos fantasmas”, local das aparições sobrenaturais do mundo dos mortos, e cede ao significante *cripta* a condição adicional de epistemologia, a qual advém do próprio fenômeno teórico-crítico que a *mímesis* se tornou na tradição ocidental. Isso confere à *cripta* o dom de fonte de conhecimento, dom inerente ao próprio conceito de *mímesis*, e, com isso, a transforma em teoria, em arquitetura do pensamento.

Mímesis e *cripta* são regidas e condicionadas pelo fantasmático, o qual, ao se manifestar, resulta no assombro, no medo. Ambas, portanto, se reduplicam mutuamente: são duplos de si mesmas, efeitos de (auto)reflexão, processos de distorção por meio do espelhamento. Como tal, constituem uma questão de vida e de morte, pois a tradição literária e artística ocidental demonstra que ora os processos e efeitos de reduplicação

configuram ameaça à vida, risco ou concretização da morte – como se observa, por exemplo, em *William Wilson* (1839), de Edgar Allan Poe, no qual o duplo, nesse caso manifesto pela cisão do eu, causa a morte do sujeito –, ora esses mesmos processos e efeitos constituem salvaguarda da vida, salvaguarda que se revela teratológica, pois, contraditoriamente, também resulta de e em morte (como se constata, por exemplo, no procedimento das Horcruxes, objetos mágicos que guardam, cada um, uma fração da alma do vilão Voldemort na saga *Harry Potter* (1998); a condição para a criação de uma Horcrux é, no entanto, a morte de um outro ser, o que constitui uma estranha troca da vida por outra vida — e não da vida pela morte ou vice-versa, como seria esperado na tradição necromântica — na busca da eternidade).

E aqui retornamos, eu e vocês, ao que nos trouxe até este ponto, até esta “estranha Bifurcação na Estrada do Ser”, como diria Emily Dickinson (1960, p. 303)³: o encontro, para sempre diferido, entre a “dupla imprevisibilidade do pai” e a “mímesis da cripta”, entre a entidade-pai *O castelo de Otranto*/Horace Walpole (Otranto/Walpole daqui em diante) e a criptomímesis. A partir desta confluência, assumo o papel de arqueólogo da textualidade, de escavador do Texto enquanto processo de significação – designações refinadas para o que poderia ser chamado simplesmente de função de coveiro –, e os convido a me acompanharem por um breve passeio noturno pelo imenso cemitério da literatura e da cultura góticas, cujo primeiro sepulcro é a obra de Walpole. Juntos, abriremos a cripta do pai, o que constitui um gesto de invocação dos mortos, um

3 No poema “Our journey had advanced”. A tradução do verso citado é de minha autoria.

ato de necromancia, um pecado contra as leis da Natureza, e um pecado ainda maior sendo essa cripta justamente a do pai. Cometeremos tal ato nefando para observarmos como os restos mortais do progenitor, ainda existentes, mas já ancestrais, se reduplicaram e permanecem se reduplicando nos restos mortais existentes em criptas construídas, violadas e reconstruídas posteriormente pelas entidades-filho, a prole pecaminosa, os herdeiros literários e artísticos de *Otranto*/Walpole. Notaremos, nesse mesmo passeio sob o luar ao som do uivo dos lobos, que a reduplicação não é uma característica, mas sim uma condição do gótico, isto é, a reduplicação não é apenas uma questão de tema na ficção gótica; ela é, também e muito significativamente, uma questão de estrutura.

O elemento que primeiro chama a atenção em *Otranto* são seus dois prefácios, publicados respectivamente na primeira e na segunda edição do livro. Ainda que diferentes um do outro, ambos são, em edições atuais, sempre publicados junto da obra, o que sugere a percepção consciente ou inconsciente, por parte dos editores, de uma reduplicação de ordem estrutural presente na obra de Walpole, pois apesar de díspares, os dois prefácios se complementam em muitos aspectos. Juntos, suplementam, delineiam e mesmo definem a própria textualidade da obra, a qual se assenta no vetor, na fissura aberta entre a afirmação, contida no primeiro prefácio, de que “os pecados dos pais se fazem presentes em seus filhos até a terceira ou quarta geração” (WALPOLE, 1996, p. 15, grifo do autor), e a declaração, contida no segundo prefácio, de que *Otranto* é uma “tentativa de mesclar duas formas de romances, a antiga e a moderna” (p. 19).

O primeiro prefácio é o que apresenta a obra ao leitor como uma tradução de um manuscrito italiano do século XVI, encontrado na biblioteca de uma família inglesa católica do norte da Inglaterra. À parte a situação inóspita de um manuscrito medieval ser encontrado na biblioteca de uma família católica no norte – o ponto cardeal de onde vem, como reza a tradição, o paganismo, a bruxaria e os bárbaros – de um país protestante onde o Catolicismo foi proibido justamente no século XVI, esse artifício nos é, hoje, conhecido de velho, pois revela a teatralidade da técnica utilizada na composição do texto, qual seja, a de fazê-lo voltar-se, ou representar-se, a si mesmo. Essa teatralidade é tão evidente que até mesmo o prefaciador e tradutor William Marshal, máscara utilizada por Walpole na primeira edição de sua obra, não se furta em reafirmar: “Não há nada bombástico, nem falsidades, floreios, digressões ou descrições desnecessárias. Tudo aí aponta diretamente para a catástrofe. A atenção do leitor não descansa nunca. As leis do drama são observadas praticamente durante toda a peça” (WALPOLE, 1996, p. 14-15, grifo nosso). Não vou me ater ao deslize (proposital?) cometido pela máscara William Marshal ao denominar sua tradução de “peça” no sentido dramático do termo. Antes, destaco a falsa modéstia, a falsidade fingida dessa máscara (e pergunto-me se a falsidade fingida de uma máscara não seria uma manifestação da verdade...) ao dizer que, em sua tradução, não há nada bombástico, nem falsidades, floreios barrocos, digressões ou exageros de quaisquer tipos. Não vou contestar a entidade-pai, mesmo que ela esteja usando uma máscara, mas é mais do que sabido que o exagero e o excesso são traços distintivos do gótico (cf. BOTTING, 1996, p. 1).

Teóricos e críticos literários do começo do século XX até mais ou menos a década de 1960 chamariam essa recorrência teatral ao recurso da metatextualidade de “clichê do editor” (e se trata, de fato, de um clichê, visto já ter sido utilizada à exaustão desde o Romantismo até a contemporaneidade), ou “mímesis da mímesis”. Teóricos e críticos literários posteriores à década de 1960 chamariam esse mesmo recurso de “revelação dos andaimes”, ou “simulacro”, uma das técnicas preferidas da literatura denominada pós-moderna. Não posso me furtar ao risco de sugerir que os pós-modernos do século XX aprenderam tal técnica com, dentre outros, *Otranto*/Walpole, que por sua vez herdou-a dos obscuros e bárbaros medievais. Mas utilizar técnicas medievais no texto em prosa – como a metatextualidade, versão, como nos ensina Bakhtin em toda a sua obra, das paródias, sátiras e carnavalizações típicas da Idade Média, bem como da polifonia e intertextualidade típicas de toda forma de textualidade —, em pleno século XVIII, não deixa de constituir um modo de ser pós-moderno na aurora da modernidade. Onde está, ou em que constitui, a modernidade dos modernos, então? Pergunto-me não sem certa perplexidade (fingida, por certo).

Além do jogo metatextual, Walpole assume, também nesse primeiro prefácio, e reforçando a teatralidade de seu texto, o papel de tradutor sob o pseudônimo William Marshal. Não posso deixar de notar, mesmo correndo diversos riscos, que a letra W de Walpole – e tudo é uma questão de letra, nos ensinam Lacan e Derrida – cria uma conexão especular com a letra W de William, e ambos, sobrenome verdadeiro e nome fictício, ônomo⁴

4 Faço aqui uma adaptação da palavra grega ὄνομα (ónoma) que, em composição com ψευδός (pseûdos), resulta na palavra ψευδώνυμον (pseudónymon), o falso nome que, no entanto, não deixa de ser um nome.

e *pseudônimo*, geram um interessante caso de reduplicação que, estranhamente, remete ao *William Wilson* de Poe, conto no qual a letra W é a própria marca do reduplicar. Como a reduplicação prescinde de qualquer ligação com uma origem ou com um original – prescinde de qualquer tipo de nome (e da própria letra, diriam Lacan e Derrida), especialmente o nome do pai –, uma vez que fantasmática, Walpole se sente bastante à vontade para assumir uma voz espectral e, dissimulando ocupar a cripta que construiu, criticar os neoclássicos ao teorizar sobre o sublime: “[T]al obra”, diz o tradutor William Marshal, nosso fantasma, sobre sua própria tradução, tecendo com modéstia e clareza sua crítica aos seus colegas augustanos⁵, “só pode ser apresentada ao público, hoje em dia, como um fato de entretenimento. [...]. Milagres, visões, adivinhações, sonhos e outros eventos sobrenaturais foram banidos atualmente até mesmo dos romances” (WALPOLE, 1996, p. 14).

Quanto ao sublime, Walpole, *ghostwriter* de William Marshal, afirma que “O medo, o principal agente desse autor [Onuphrio Muralto, o padre a quem Marshal atribui a autoria do manuscrito por ele traduzido], evita que a história se esvaneça em qualquer momento; e é tão frequentemente contrastado com cenas de grande compaixão, que a mente permanece alerta, em constante mudança de intensas paixões” (WALPOLE, 1996, p. 15). Como bom *outsider* do século XVIII – e o *outsider* do século XVIII vai se transformar no vampiro do século XIX –, Walpole/Marshal/Muralto é adepto da estética negativa desenvolvida pelo filósofo

5 “Augustanos”, em referência ao reinado do imperador romano César Augusto (27 a.C. – 14 d.C.), momento de grande desenvolvimento artístico na Roma antiga, era como os neoclássicos ingleses, contemporâneos de Walpole, eram (auto)denominados.

Edmund Burke, seu conterrâneo e contemporâneo, segundo a qual “[q]ualquer coisa que se proponha, por qualquer meio, a incitar as ideias de dor e perigo; qualquer coisa que seja, de qualquer modo, terrível ou relacionada a objetos terríveis, ou que opere de maneira análoga ao terror, constitui uma fonte do sublime”⁶ (BURKE, 1990, p. 33, grifo do autor).

Essa aderência de Walpole/Marshal/Muralto às ideias de Burke sobre o sublime, inscrita no primeiro prefácio do primeiro romance gótico, articula como inseparável, já no berço da ficção de terror, a tríade literatura + teoria + crítica, compondo uma marca que, nos primeiros anos de desenvolvimento da ficção gótica, se fará presente com certa frequência, por exemplo, nas reflexões de Ann Radcliffe sobre terror e horror expressas no artigo *On the Supernatural in Poetry* (1826), bem como na composição e publicação de *The Italian* (1797), como resposta crítica ao *The Monk* (1796) de Matthew Lewis; e em Jane Austen e sua paródia do gótico em *Northanger Abbey* (1817). Tal marca aponta para um aspecto inusitado desse tipo de ficção, o qual permanece ainda hoje vivo, produtivo e recorrente: a tendência muito particular que o gótico desenvolveu, e que talvez tenha sido inventada por *Otranto*/Walpole, de se constituir como reflexão crítica, forma de pensamento, sobre a literatura, as artes e o mundo sem deixar de ser literatura. Mais uma vez, não posso perder a oportunidade de lançar-me ao risco (de morte) de uma sugestão, pois é evidente, como nos atestam as obras de Flaubert, Dickens e Machado de Assis, que a literatura realista vai “emprestar” (ou “tomar velada- mente emprestado”? ou

6 A tradução dos trechos da obra de Burke citados no decorrer do texto é de minha autoria.

furtar?) essa característica do gótico (recordo-me aqui da descrição horrenda e grotesca da morte de Emma Bovary feita pelo narrador de Flaubert e do sadomasoquismo *a la* Poe do conto “A causa secreta”, de Machado de Assis). Posteriormente, as literaturas moderna, pós-moderna e contemporânea vão desenvolvê-la e utilizá-la até o ponto do desgaste extenuante, até o ponto de torná-la clichê, como se verifica durante todo o século XX e no início do século XXI (vide Joyce e Proust, mas também Stephenie Meyer e Rick Riordan).

Considerados os primeiros restos mortais que encontramos ao abrir a cripta dessa entidade-pai reduplicadamente imprevisível – e os consequentes pecados implicados tanto no gesto necromântico de violar quanto no conteúdo da tumba violada –, é mister voltarmos o olhar para o segundo prefácio de *Otranto*, publicado na segunda edição da obra e autorado não mais por William Marshal ou Onuphrio Muralto, mas pelo próprio Walpole, o qual, em um movimento talvez mais teatral do que os anteriores, retira duas máscaras para se tornar, ele mesmo, máscara ao prefaciá-la a si mesmo.

Mais técnico, mais sóbrio e mais teórico, o segundo prefácio de *Otranto* revela o Walpole pensador da literatura, alguém que tinha amplo domínio das teorias e críticas de sua época e sabia circunscrever sua própria obra em meio à produção artística de seu tempo. Mesmo que a teatralidade marcante do primeiro prefácio tenha dado lugar a uma reflexão contida no segundo, ela ainda se faz presente por meio da invocação fantasmática da *persona* e da técnica de William Shakespeare – e a letra W

se reduplica novamente... Walpole, William (Marshal⁷), William (Shakespeare), William (Wilson)... – como fundamentos para a composição do enredo, do tema e da forma da obra. Essa invocação explica, por exemplo, por que *Otranto* é um texto tão curto e tão cheio de reviravoltas e acontecimentos mirabolantes a cada página, o que prende o leitor de tal forma que não há como deixar de lê-lo, como diria Poe (2001, p. 912), “de uma assentada”, ainda que se trate de um romance. O teatro não é só uma metáfora ou uma característica que se pode inferir da leitura do primeiro prefácio e do todo da obra; o teatro – mas não qualquer teatro, e sim o teatro shakespeariano, trágico, sombrio, focado na ação e aberto, por excelência, à geração e subversão infinitas de significado – é o que pautou as cópias (note-se a mimesis fantasmática se reduplicando mais uma vez) e, dentro destas, as escolhas temático-estruturais de Walpole na própria composição de sua narrativa: “o grande mestre da natureza, Shakespeare, foi o modelo que copiei” (WALPOLE, 1996, p. 21, grifo nosso), diz ele nesse segundo prefácio. *Otranto* comporta uma textualidade em tudo teatral e, aos olhos do leitor contemporâneo, extrapola os limites do drama e chega ao cinema e à TV: a sensação que se têm ao lê-lo, hoje, é que se está diante de um texto roteirizado para um filme ou para uma série de TV, e espanta que passado um quarto de milênio da sua publicação, ele ainda não tenha sido adaptado nem ao cinema e nem à TV.⁸

7 A letra m é uma letra w de cabeça para baixo.

8 Não considero o curta-metragem surrealista baseado em *Otranto* – *Otrantský zámek* (1977) –, dirigido por Jan Švankmajer, como uma adaptação cinematográfica da obra, ainda que a abordagem surrealista seja bastante significativa para o texto de Walpole. *Otranto* serviu apenas, neste caso, de pano de fundo para uma experiência

Além da referência bastante reveladora a Shakespeare – a quem se pode tomar, desse modo, como a arqui-cripta, o arqui-fantasma que possibilitou o surgimento do gótico por meio de *Otranto*, a tumba sobre a qual a entidade-pai construiu sua própria tumba, a letra e os restos que foram perfidamente apagados e/ou necromanticamente absorvidos nessa construção –, o elemento que mais chama a atenção no segundo prefácio da obra de Walpole é a afirmação da intenção de seu autor ao compô-la, bem como sua consciência em relação a essa intenção. Diz ele que *Otranto* é o resultado de uma “tentativa de mesclar duas formas de romances, a antiga e a moderna” (WALPOLE, 1996, p. 19), com o intuito de gerar uma terceira, uma forma ao mesmo tempo livre das amarras neoclássicas, das convenções da novela de cavalaria então em ocaso e do gênero romance então emergente: “tendo criado uma nova forma de romance, eu [Walpole] estava livre para empregar quaisquer normas que julgasse adequadas à sua execução” (p. 26-27).

Essa nova forma, duplamente híbrida por mesclar temas, ideias e motivos das novelas de cavalaria medievais com o “realismo formal” (WATT, 1990, p. 31), principal característica do romance, gênero já híbrido por excelência, pois detém a capacidade de utilizar-se de quaisquer outros gêneros literários para se construir, é o que hoje entendemos não apenas como romance gótico, mas sim como gênero gótico, que tem vida e história próprias, distintas da vida e da história do romance.

cinematográfica, não tendo sido seu enredo realisticamente adaptado ao cinema (estou entendendo adaptação aqui nos moldes do que fez Peter Jackson com O senhor dos anéis, por exemplo).

Isso porque o gótico não se restringe aos suportes escritos da ficção, mas se manifesta, também, com a mesma potencialidade, em suportes tão diversos quanto o cinema, a narrativa gráfica (*graphic novel*), a moda, a Internet e o videogame. Com *Otranto*, Walpole não criou apenas uma nova forma de romance; ele criou um novo gênero e um novo modo de fazer ficção. Como tal, o gótico tem suas próprias engrenagens de funcionamento, suas próprias convenções temático-formais, as quais passo a investigar no próprio texto que as funda e a referir, ou criptomimetizar, em obras posteriores, de modo a demonstrar quais e como alguns restos mortais contidos na cripta da entidade-pai foram (re) tomados e (re)utilizados pelas entidades-filho, o que resultou e resulta na constante manutenção, reinvenção e reatualização do gênero.

Duplamente prefaciada, abre-se a textualidade de *Otranto*. Já em suas primeiras páginas, fica evidente ao leitor, por meio de indícios reduplicadamente claros – a impaciência da personagem principal da história em realizar o casamento do filho o mais rápido possível; a revelação da profecia que diz “que o castelo e o senhorio de Otranto passariam da presente família, quando quer que o seu verdadeiro proprietário crescesse demais para habitá-lo” (WALPOLE, 1996, p. 30); a reação furiosa da personagem principal quando um camponês lhe diz que o elmo caído no pátio do castelo é “como aquele sobre a figura em mármore negro de Afonso o Bom [...] na Igreja de São Nicolau” (p. 32), dentre outros –, que o texto que se tem em mãos apresenta duas tramas, uma revelada e outra escondida, uma no texto e outra no subtexto.

A trama revelada nos mostra Manfredo, senhor de Otranto, protagonista e vilão da obra, tentando casar às pressas seu filho, Conrado, com a nobre Isabela, filha de Frederico, Marquês de Vicenza. Creio que um adendo – ou um enxerto, melhor dizendo – sobre o nome Manfredo se faz pertinente aqui, como um primeiro exercício de criptomímesis. Manfredo, no contexto da obra de Walpole, pode ser um nome ou um sobrenome, sendo referido ora como um, ora como outro. O nome e o sobrenome do protagonista e vilão são, portanto, idênticos, o que constitui um paradigma representacional do duplo literário que será (re)utilizado, por exemplo, por Emily Brontë no Heathcliff de *O morro dos ventos uivantes* (*Wuthering Heights*, 1847), que não é nem nome e nem sobrenome, mas que pode ser os dois; e por Martin McDonagh em sua peça de teatro gótica *The Pillowman* (2001), cujo protagonista se chama *Katurian Katurian Katurian*. Ainda em termos criptomiméticos, o nome Manfredo foi “emprestado” e utilizado, por exemplo, por Lorde Byron na criação de seu famoso *Manfred* (1817), o herói byroniano por excelência, e por Poe (via Byron) para dar manutenção ao suspense e ao cômico em uma das passagens do conto “O homem que foi desmanchado” (*The Man That Was Used-Up*, 1839). O desespero de Manfredo em concretizar o casamento de Conrado e Isabela é tamanho que suas ações e reações são vistas, a todo instante, como estranhas e incompreensíveis por sua esposa Hipólita, sua filha Matilda e seus servos. A impressão dessas personagens e do próprio narrador ante as atitudes desconexas do vilão é a de que se trata de um louco ou de alguém espiritualmente perturbado.

A segunda trama, complementar e indissociável da primeira, porém apenas indiciada e sugerida no decorrer da obra, e, só depois, ao final, inteiramente revelada, nos mostra que Manfredo guarda um segredo: o de que ele não é um nobre como Frederico, tampouco o verdadeiro senhor de Otranto. Manfredo é o descendente direto daqueles que usurparam aquele feudo dos familiares de Afonso, o Bom, o rei cuja estátua se encontra na igreja de São Nicolau. Decorre daí a necessidade urgente de casar o filho com uma nobre, o que resultaria na união da fortuna, do reino e, principalmente, do título de nobreza do Marquês de Vicenza com a casa de Manfredo, legitimando, obviamente, que de forma torpe e vil (como se espera de todo bom vilão gótico), sua ascendência sobre a propriedade.

No entanto, os planos de Manfredo começam a ser desmantelados em razão de um fenômeno sobrenatural. É nesse momento, na terceira página da obra, que emerge a primeira e mais fundamental convenção do gênero gótico: a articulação entre terror, horror e medo, o que Sandra Guardini Vasconcelos chama psicologia do medo, “experiências emocionais que perturbam o senso de realidade e distorcem a percepção e a perspectiva” (2002, p. 127). Como Conrado estava atrasado para o casamento com Isabela e havia muito alarido do lado de fora de igreja, Manfredo, irritado, decidiu verificar o que estava acontecendo:

[...] que espetáculo para os olhos de um pai! Encontrou seu filho feito em pedaços e quase enterrado sob um gigantesco elmo, uma centena de vezes maior do que qualquer capacete jamais feito para um ser humano e enegrecido por uma quantidade apreciável de plumas pretas. (WALPOLE, 1996, p. 31)

Essa cena, a primeira das várias cenas impactantes do romance, progenitora do grotesco e do *gore* na literatura, no cinema, na narrativa gráfica, na Internet e no videogame, funda oficialmente o horror (a imagética do medo, o medo estático, o medo paralisante, porta de entrada do pavor, que é a insanidade causada pelo medo) na ficção. De fato, “gritos, horror e espanto” (WALPOLE, 1996, p. 30) foram os modos de reação dos criados e cortesãos que presenciaram a cena, e a tendência do leitor é também fixar sua atenção no espetáculo cênico, na fantasmagoria criptomimética que ressoa com toda força em “feito em pedaços e quase enterrado sob um gigantesco elmo” (p. 31). Todavia, depois de perturbado o senso de realidade e distorcida a percepção e a perspectiva, caso o leitor consiga controlar tal experiência emocional, sua atenção recairá na reação de Manfredo à situação:

Fixou os olhos naquilo que inutilmente desejava não passasse de mera visão; e parecia menos atento à sua perda, do que ensimesmado no estupendo objeto que a havia provocado. Tocou, examinou o elmo fatal; nem mesmo as remanescentes partes misturadas, que ainda sangravam, do jovem príncipe podiam desviar os olhos de Manfredo do prodígio à sua frente.

Todos que haviam conhecido sua afeição especial pelo jovem Conrado estavam agora tão surpresos com a insensibilidade do príncipe, quanto aterrados com o milagre do elmo. (WALPOLE, 1996, p. 31)

Não foi o filho despedaçado sob o elmo que chamou a atenção e tocou a mente e o coração do vilão, mas sim o próprio elmo, “estupendo objeto”, “prodígio”, “milagre”. Manfredo

ensimesmou-se, atônito, diante da visão fantástica do artefato, em um sentimento tão forte e aterrador que o tornou insensível ao horror da visão das “remanescentes partes misturadas, que ainda sangravam, do jovem príncipe” (p. 31) seu filho. O que tomou o senhor de Otranto foi a reação ao sublime, ao terror, às próprias circunvoluções assustadoras de seu pensamento, não o horror:

[...] qualquer coisa que seja terrível, no que concerne ao visual, é também sublime, seja essa coisa a causa ou não de terror, dotada ou não de grandeza de proporções. [...] De fato, o terror é, em absolutamente todos os casos, seja de modo mais evidente ou mais latente, o princípio que rege o sublime. (BURKE, 1990, p. 34)

Todavia, não se pode deixar de notar que, na cena em questão, terror e horror ocorrem juntos e são inseparáveis, o que se tornou, com o tempo, uma característica marcante da boa ficção gótica.

O terror é o medo sugerido, o suspense, a ambivalência distintiva do gótico, o efeito colateral da hesitação apontada por Todorov (2004, p. 31) como característica do gênero/modo fantástico de ficção (que nasceu do próprio gótico). O que teria, então, despertado a atenção do vilão no objeto à sua frente, mais do que o corpo dilacerado de seu próprio filho? No caso, a reação de Manfredo se explica pela trama contida no subtexto da obra, pois o elmo que caiu sobre Conrado, como já mencionado, “era exatamente como aquele sobre a figura em mármore negro de Afonso o Bom [...] na Igreja de São Nicolau” (WALPOLE, 1996, p. 32). Tendo Manfredo conhecimento de que seus ancestrais usurparam o feudo de Otranto justamente

dos herdeiros de Afonso, o Bom – o que o torna também um usurpador –, a semelhança entre os elmos é (na verdade, trata-se do mesmo elmo, pois o artefato, de modo sobrenatural, desmembrou-se da estátua de Afonso na igreja de São Nicolau e voou até o castelo, caiu sobre Conrado e depois continuou a pairar sobre o pátio até a conclusão do enredo), indireta e metaforicamente, a revelação de seu crime. Trata-se de um crime do qual, no início da obra, nem o leitor e nem as demais personagens têm conhecimento. O medo, a estupefação de Manfredo, a causa de seu terror ensimesmado, insensível e silencioso, se dá pela metáfora, pela sugestão, por aquilo que o elmo representa e simboliza, e não pela imagem estática, por isso horrenda, do filho destruído. O terror, portanto, tem como característica estabelecer-se pelo não dito, pelo sugerido, pelo simbolizado, pelo apagamento, pelo que é subliminar ou subtextual, pelo trabalho inquieto e invisível do pensamento. Consequentemente, é pautado pela ambivalência de significação e pelo jogo com estados psicológicos alterados.

É por causa desses atributos do terror que Manfredo reage de modo violento e inexplicável para o leitor e para as demais personagens no momento em que o camponês sugere a semelhança entre o elmo caído no pátio de Otranto e o elmo existente na igreja próxima: “– Vilão! Que está dizendo? – gritou Manfredo, saindo de seu transe numa explosão de raiva e agarrando o rapaz pelo pescoço. – Como ousa pronunciar tal coisa? Pagará com a vida por isso” (WALPOLE, 1996, p. 32). Tal sugestão soa como uma acusação ao vilão, ainda que advinda de alguém que, teoricamente, não poderia ter conhecimento algum sobre seu

crime. Não posso deixar, nesse ponto, de chamar a atenção para a técnica da autorrevelação do vilão empregada por Walpole na composição de toda a cena em torno do elmo, técnica claramente “emprestada” (copiada, na verdade) do *Hamlet*, de Shakespeare, no qual a encenação do crime do vilão para o próprio vilão faz com que este, por meio de suas reações, se autodenuncie.

Enlouquecido diante da dupla alusão a seu crime — o elmo e a sugestão do camponês —, Manfredo imediatamente cria uma situação para desviar a sua própria atenção e a das demais personagens: acusa o camponês de ser o feiticeiro responsável pela aparição do artefato e de ter causado a morte de Conrado. Incitando a multidão presente na cena, que facilmente adere à explicação irracional do vilão e de pronto assume coletivamente sua neurose, Manfredo toma o rapaz como prisioneiro e ordena que ele seja colocado e mantido sob o elmo caído até que a Igreja tome ciência do assunto e possa julgá-lo. Esse gesto é bastante significativo para o enredo da obra, pois, no desenvolvimento de sua dupla trama, a textual e a subtextual, descobre-se que o camponês é, na verdade, o filho desaparecido de padre Jerônimo, cura da igreja de São Nicolau e descendente direto de Afonso, o Bom.⁹ Teodoro, o jovem camponês da cena (que ainda não sabe a verdade sobre si mesmo), é, de fato, o herdeiro legítimo do feudo de Otranto e, como tal, se torna o herói da narrativa, o primeiro herói da ficção de terror na literatura ocidental, o qual, diferentemente de boa parte de seus sucessores, não possui

9 No contexto medieval desenvolvido em *O castelo de Otranto*, não é estranho que um padre católico tenha um filho. O enredo se passa muito provavelmente no século XI, enquanto o celibato sacerdotal só é imposto pela Igreja Católica no século XII e demorará até se tornar um cânone totalmente estabelecido e aceito.

nenhum poder sobrenatural, mas detém relações com a igreja (por via paterna). Isso remete, por exemplo, a heróis góticos mais famosos, como o Guilherme de Baskerville criado por Umberto Eco em *O nome da rosa* (1980) e o Nicolas Eymerich criado por Valerio Evangelisti em sua série *Eymerich* (1994-2010), e mesmo aos amados anti-heróis Ambrosio, o terrível monge criado por Matthew Lewis, e Schedoni, o padre igualmente abominável criado por Ann Radcliffe.

O herói de Walpole, no entanto, é um injustiçado, não tem pleno conhecimento de quem é, e é vítima de seu próprio desconhecimento, ainda que aja com destemor, dignidade e desenvoltura em situações tensas. Ou seja, trata-se de uma personagem que guarda a reduplicação em si mesma ao deter o caráter cortês típico dos heróis das novelas de cavalaria junto dos índices de individualidade e subjetivação típicos dos heróis de romance à época da ascensão do gênero. Essa ambivalência, geralmente tensa e dramática, característica do que atualmente se entende por *herói romanesco*, permanecerá recorrente na composição de heróis e heroínas da ficção de terror posteriores a *Otranto*, e pode ser encontrada, em maior ou menor grau, nos já mencionados Guilherme de Baskerville e Nicolas Eymerich, mas também na Catherine Morland, de Jane Austen; no Heathcliff, de Brontë; no Victor Frankenstein e na Criatura, de Mary Shelley; no Jonathan Harker e na Mina Murray, de Stoker; na governanta criada por Henry James, em *A volta do parafuso* (1898), no Blade — famoso *dhampir* dos quadrinhos, cinema e TV —, de Marv Wolfman e Gene Colan; na Vanessa Ives e em outras personagens da série de TV *Penny Dreadful* (2014–2016);

nos irmãos Winchester da também série de TV *Supernatural* (2005-); e mesmo no *Harry Potter*, de Rowling, e no *Edward Cullen*, de Stephenie Meyer.

Ao colocar Teodoro, uma aparição do mundo natural, sob o elmo de Afonso o Bom, uma aparição sobrenatural, Manfredo faz com que se perpassem, involuntariamente e por meio do sangue de seu próprio filho, em um gesto reduplicador, os dois planos da ficção de terror, as duas tramas da narrativa, bem como o passado e o presente. Essas instâncias temporais de passado e presente acabam por colocar o vilão no caminho de encontro ao seu destino, qual seja, a perda do feudo de Otranto para o seu legítimo herdeiro. Em palavras mais apropriadas a um vaticínio, dizia a já mencionada profecia, corrente entre os aldeões e servos, “que o castelo e o senhorio de Otranto passariam da presente família, quando quer que o seu verdadeiro proprietário crescesse demais para habitá-lo” (WALPOLE, 1996, p. 30). A profecia se cumpre e, nesse cumprir-se, estabelece a contradição como convenção transgressora do gótico, pois todas as manifestações sobrenaturais que ocorrem na obra – um retrato que sai de sua moldura, partes gigantes de corpos que aparecem do nada em cômodos, gritos e sussurros aparentemente sem uma fonte definida, paredes que sangram, tempestades que derrubam construções – manipulam as tramas do enredo de modo a se reestabelecer a ordem e a justiça, de modo a devolver o feudo de Otranto a quem é de direito e punir o vilão.

Walpole utiliza-se, portanto, dos vários recursos romanescos e românticos característicos do gótico na arquitetura da

maior parte da textualidade de sua obra, mas, ao final, lhe dá uma conclusão tipicamente neoclássica ao exorcizar o caos e reestabelecer a luz e a razão. Esse elemento contraditório será largamente desenvolvido por Ann Radcliffe, que o transformará naquilo que Todorov (2004, p. 51-53) denomina estranho-puro, o sobrenatural revelado (que pertence ao mundo natural, portanto). Com isso, pavimentará o caminho para o surgimento do romance de investigação ou ficção policial, o qual será posteriormente aprimorado em seus elementos técnicos e característicos, especialmente no que concerne à lógica como procedimento de investigação, pelo discípulo Poe. De qualquer forma, *Otranto*, no seu trabalho aporético com o sobrenatural e o natural, com o gótico e o neoclássico, continua a “perturbar a superfície calma do realismo e encenar os medos e temores que ronda[m] a [...] sociedade burguesa” (VASCONCELOS, 2002, p. 122), já que ainda constitui inspiração, direta ou indireta, consciente ou inconsciente, à ficção de terror atual, particularmente no cinema, onde abundam, por exemplo, os filmes que trabalham com o tema da possessão demoníaca – *O ritual* (2011), *Invocação do mal* (2013), *Annabelle* (2014), para ficar apenas entre os muito recentes, e não esquecendo, por certo, o clássico *O exorcista* (1973), até hoje a obra máxima desse subgênero do cinema de horror. Tal tema, salvo raríssimas exceções, recai na referida contradição e se torna paradoxo indecível, já que o objetivo de se exorcizar o demônio possessor é, necessariamente, reestabelecer a ordem e retornar à luz, mesmo que a personificação arquetípica do demônio – Lúcifer – seja o próprio portador da luz.

Outra convenção criptomimética do gótico estabelecida pela obra de Walpole é a recorrência ao motivo richardsoniano da virtude em perigo ou, como é genericamente conhecido, tema da perseguição, cuja articulação consiste em tentar conspirar, por meio de forças e agentes sórdidos e malignos, qualquer forma de virtude. Assim, depois da morte de Conrado, Manfredo percebe que seus planos para se tornar um nobre e legitimar seu poder sobre Otranto estão prestes a serem frustrados. Para evitar que isso ocorra o protagonista lança mão de um subterfúgio torpe e vil para os preceitos éticos e morais da Idade Média, do século XVIII e mesmo para o contexto contemporâneo (que ainda mantém resquícios bem nítidos de uma moralidade e ética excessivamente conservadoras; vitorianas, por assim dizer): “Isabela”, diz o usurpador de Otranto à donzela que se casaria com seu filho e se tornaria sua nora, “como não posso dar-lhe meu filho, ofereço-me a mim mesmo”.

– Céus! – gritou Isabela, caindo em si. – Que estou a ouvir! Meu senhor! Meu sogro! O pai de Conrado! Marido da terna e virtuosa Hipólita!

– Digo-lhe – bradou Manfredo imperiosamente – que Hipólita não é mais minha esposa; divorcio-me dela neste instante. Ela já me amaldiçoou por muito tempo com a sua esterilidade: minha sorte depende de ter filhos e confio que esta noite dará novo ímpeto às minhas esperanças. (WALPOLE, 1996, p. 37)

À parte o fato de que a ideia de divórcio sequer existia entre 1095 e 1243, era das Cruzadas, período que William Marshal estabelece como época provável dos acontecimentos narrados no manuscrito por ele traduzido como *O castelo de*

Otranto, a proposta de Manfredo a Isabela atenta contra todas as instituições sociais (Igreja, família, direito civil, casamento), além de trazer uma clara conotação sexual insinuada em “esta noite dará novo ímpeto às minhas esperanças”, o que indica que o casamento será consumado pelo ato sexual na mesma noite de sua proposta e celebração. Essa conotação – primeiro indício da ligação entre gótico e sexualidade, que será posteriormente canonizada pela entrada da entidade do vampiro no panteão da ficção de terror – é uma afronta quase criminosa à moral e à ética pós-estabelecimento do Cristianismo católico no Ocidente. Se a figura do sogro sempre foi relacionada à figura paterna (o sogro é considerado um pai adotivo), logo, a proposta em questão pode ser tomada como o anúncio de um incesto.

A virtude de Isabela é, dessa forma, posta em perigo, e sua reação mais imediata é, literalmente, fugir. Em sua fuga, ela será implacavelmente perseguida por Manfredo, se embrenhará por masmorras escuras e assustadoras, se perderá na floresta à noite, será perseguida pelos asseclas do vilão e se esconderá em uma caverna até que seu pai retorne e site *Otranto* para resgatá-la. Por certo, como ocorre em praticamente todas as novelas de cavalaria medievais, nos romances corteses e em boa parte da ficção de terror posterior a *Otranto*, a jovem perseguida, que fez o impossível para manter sua virtude intacta, se apaixonará e se casará com o herói, com quem viverá feliz para sempre no local um dia assolado pela sordidez de um vilão escabroso.

Os ecos, reproduções, reinvenções e (re)adaptações dessa convenção no desenvolvimento e estabelecimento do gótico são vastos e ainda muito produtivos atualmente, estando presentes

em obras e situações tão distintas quanto o final de *O morro dos ventos uivantes*, o poema *The Eve of St. Agnes* (1820), de Keats, e a série *Crepúsculo* (*Twilight*, 2005-2008), de Stephenie Meyer. Para não me alongar demais nesse aspecto do gênero, menciono apenas um desses ecos, bastante significativo a meu ver: o fato do nome *Isabela* (e não *Pamela*¹⁰) ser insistentemente utilizado para designar heroínas góticas. Jane Austen nomeia Isabela a amiga e confidente da protagonista de *Northanger Abbey*, que lhe indica a leitura de *The Mysteries of Udolpho* (1794), de Ann Radcliffe, o romance gótico parodiado por Austen em sua obra de estreia; Emily Brontë nomeia Isabela a personagem que se casa com Heathcliff em *O morro dos ventos uivantes*, a qual morre por não suportar os horrores a ela impostos pelo marido; Isabela é o nome da heroína de *Crepúsculo* e talvez a que guarde mais semelhanças com a Isabela de Walpole, seja por meio de aproximações (sua virtude, representada por sua virgindade, está sempre em permanente perigo ao se relacionar com vampiros e lobisomens), seja por meio de distanciamentos (ela se torna uma vampira e deixa de ser modelo de virtude em perigo para se transmutar em modelo de virtude perigosa; deixa de ser a virtuosa donzela virgem e se torna a perigosa *femme fatale*).

Por fim, eu não poderia deixar de falar do castelo gótico e da atmosfera gótica, os legados criptomiméticos mais importantes e originais que a literatura ocidental herdou (ou se apoderou depois da violação da tumba) da entidade-pai *Otranto*/Walpole.

10 O tema da virtude em perigo foi criado por Samuel Richardson, um dos pais do romance inglês, na obra *Pamela, or Virtue Rewarded* (1740). A lógica aponta que o nome Pamela, a protagonista de Richardson, é o que deveria ser mais recorrente, em termos metafóricos ou simbólicos, na ficção que trabalha de algum modo com esse tema. No entanto, essa recorrência recai sobre o nome Isabela, via *Otranto*/Walpole.

Nesse ponto, está mais do que claro para todos nós que não é por acaso que o texto fundador do gênero gótico contém a palavra *castelo* em seu título: o castelo é o espaço arquetípico da ficção de terror. Como tal, não pode ser qualquer castelo. Versailles, Blenheim ou Neuschwanstein – famosos castelos localizados, respectivamente, na França, na Inglaterra e na Alemanha – são palácios demasiadamente belos e organizados, excessivamente glamorosos e neoclássicos. Não são castelos que se prestariam a cenário para um enredo de terror – não na primeira fase do gênero (1764-1820), pelo menos –, pois o gótico não trabalha, a não ser ironicamente, com a ideia de *palácio*, o castelo de extrema beleza que serve de residência à nobreza e à realeza.

O castelo gótico é, por excelência, antiquíssimo, e preferencialmente pertence à Baixa Idade Média ou é anterior a esse período. Tem construção rústica, em ruínas, é labiríntico, claustrofóbico, sombrio porque iluminado apenas por tochas, é repleto de masmorras, criptas, subsolos e passagens secretas, construído em um local inóspito (particularmente longe de lugares movimentados e da civilização) e, geralmente, assombrado ou amaldiçoado. Parece-se muito mais com uma fortaleza ou mausoléu do que propriamente com uma habitação imponente. Foi feito para resistir às guerras e batalhas, não para servir de moradia tranquila em meio ao luxo, e, como tal, tem suas paredes impregnadas do sangue dos que ali perderam a vida e suas câmaras e antecâmaras ecoam os gritos dos torturados e mortos. Trata-se, em outras palavras, de uma cripta de grandes proporções, habitada, do modo paradoxal, tanto por vivos quanto por mortos, tradicionalmente descrita

e destacada sob o céu noturno, no inverno, à luz do luar ou à luz dos relâmpagos das tempestades. Elsinore e Dunsinane de Shakespeare, o próprio *Otranto* de Walpole e o castelo de Drácula são as construções góticas da ficção que estabelecem esse padrão arquitetônico.

O castelo gótico clássico ainda pode ser visto, atualmente, em forma de paródia-homenagem, na Hogwarts de Rowling, com seus fantasmas, câmaras secretas, quadros que se movem e demais aparatos típicos dessa espacialidade. Contudo, com o passar do tempo e as transformações do gótico, que desde sempre se estabeleceu como um gênero ficcional caracterizado pelo excesso, pelo exagero e também, muito especialmente, pela transgressão (sendo os próprios excesso e exagero formas de transgressão), o castelo antigo e em ruínas se modernizou e se (re)atualizou sem, no entanto, perder o poder impactante de sua atmosfera asfixiantes, perturbadora e perigosa. Ironicamente, o gótico transformou espaços neoclássicos, onde a luz e a ordem deveriam reinar, em locais contaminados pelos horrores noturnos e pelo reprimido que retorna: arranha-céus modernos e imponentes, recobertos de vidro e metal reluzente, servem de esconderijo a clãs de vampiros nos filmes da série *Blade*. Uma sóbria mansão vitoriana, localizada na agitada Londres do século XIX, guarda os terríveis segredos de Vanessa Ives e Sir Malcolm Murray em *Penny Dreadful*. Lugar imponente, organizado, de arquitetura neoclássica, bastião da ciência e do conhecimento, inspirada nas estultas universidades da *Ivy League* é a Miskatonic University, criada por Lovecraft, cuja biblioteca abriga a maior coleção de livros de ocultismo conhecida, e, dentre esses livros,

está o mítico *Necronomicon*, o pavoroso grimório gótico que todos nós gostaríamos de ler. Em todas essas modernizações e (re)atualizações, as sombras fantasmáticas do castelo gótico se fazem presentes dos modos mais variados, desdobrando-se em elementos espaço-temporais que articulam e dão suporte às ambiências necessárias à instalação e instauração do terror.

O próprio castelo gótico ou sua criptomímesis é condição indispensável para a criação da atmosfera gótica, a qual se constitui a partir de um conjunto de efeitos da textualidade que, juntos, resultam no medo das personagens e objetivam causar medo também no leitor, sempre tão facilmente atraído pelas armadilhas da curiosidade. Esses efeitos podem se manifestar ou ser concebidos como psicologia do medo (terror, horror, pavor, insanidade etc.), paisagens do medo, grotesco e *gore*, o próprio ato de narrar histórias do sobrenatural, luto e melancolia, hesitação fantástica, *unheimlich* freudiano, tessitura articulada dos vários níveis da estrutura narrativa com o objetivo de gerar estranheza etc. Todos, no entanto, dependem do que Bakhtin chama de *cronotopo* para se realizarem, uma vez que precisam ser contidos em uma abertura espaço-temporal que localize e temporalize o enredo, já que nenhum enredo é possível sem as categorias estruturais do espaço e do tempo.

Desse modo, quando voltamos a *Otranto* e vemos Isabela iniciar sua fuga depois da obscena proposta de casamento que recebera de Manfredo, notamos que ela desce em desespero por escadas que levam ao subsolo do castelo. Nessa descida, ocorre-lhe a lembrança de que, na cripta da construção, há uma entrada de uma passagem subterrânea que leva até o altar da igreja de

São Nicolau. É para esse lugar que se dirige a virtuosa donzela em perigo, em busca da porta da passagem subterrânea existente dentro de uma cripta, em busca da reduplicação do dentro — o dentro de um dentro —, de uma estrutura de encaixe que a salve, de um *mise en abyme* que a proteja (mas o *mise en abyme*, como nos ensina Dante na *Comédia*, é a estrutura do Inferno), de um espaço-tempo construído pela metatextualidade, de uma “mímesis da cripta”.

A parte subterrânea do castelo era escavada numa série de vários claustros interligados e não era fácil para alguém em tal estado de ansiedade encontrar a porta que abria para a caverna. Um silêncio assustador reinava nessas regiões subterrâneas, exceto quando, vez por outra, algumas rajadas de vento sacudiam as portas pelas quais ela havia passado e os gongos de ferro ecoavam através daquele longo labirinto de trevas. Cada rumor deixava-a possuída por um novo terror [...]. Ela pisava tão levemente quanto sua impaciência o permitia, ainda assim, com frequência estancava para ouvir se estava sendo seguida. Num desses momentos acreditou ter ouvido um suspiro. Estremeceu e recuou alguns passos. Num instante pensou ter ouvido os passos de alguém. O sangue gelou; com certeza era Manfredo. [...]. No entanto, o som não parecia vir de trás. Se Manfredo sabia onde ela estava, ele devia tê-la seguido: ela estava ainda num dos claustros e os passos que ouvira eram nítidos demais para provir de onde ela viera.

Animada com esse pensamento e esperando encontrar um aliado em qualquer um que não fosse o príncipe, ia seguir em frente, quando uma porta, um pouco adiante à sua

esquerda, abriu-se suavemente; mas antes que sua tocha pudesse iluminar quem a havia aberto, a pessoa recuou apressadamente ao notar a luz. [...].

[...] [E]stava próxima da entrada da caverna subterrânea, aproximou-se da porta que fora aberta, porém, uma súbita rajada de vento, alcançando-a na entrada, apagou a tocha e a deixou na mais completa escuridão.

Palavras não podem descrever o horror da situação em que se encontrava a princesa. Sozinha em local tão sinistro, sua mente ainda impressionada por todos os terríveis acontecimentos do dia, sem condições de escapar, esperando, a cada momento, a chegada de Manfredo, e longe de estar tranquila [...]. Encomendou-se a todos os santos do céu e interiormente implorou por sua ajuda. [...] [T]remendo, entrou na cripta, de onde haviam partido o suspiro e os passos. Deu-lhe uma espécie de alegria momentânea perceber um tênue raio de luar brilhando desde o teto da cripta, que parecia ter cedido e do qual pendia um fragmento de terra ou de pedra [...], que parecia ter desmoronado para dentro. Avançou rapidamente para a abertura, quando percebeu uma forma humana de pé rente à parede. (WALPOLE, 1996, p. 39-41)

Nessa cena, na qual a atmosfera gótica está inseparavelmente unida ao castelo gótico e dele depende para concretizar seu propósito, o medo de Isabela é gerado pelos efeitos textuais e contextuais da sugestão, pelo terror. Manfredo ainda não sabe onde a donzela está, mas sons (dos gonzos, do vento, do suspiro, dos passos, da porta que se abre) ampliados pelo “silêncio assustador” desse “labirinto de trevas” sugerem à fugitiva que

ela continua sendo perseguida pelo vilão. Labirinto (espaço) e silêncio (tempo) estruturam essa ambiência críptica, que se abre e passa a existir apenas no momento em que a luz mortíça de uma tocha em meio à “completa escuridão” se projeta no espaço-tempo, o que imprime o claustrofóbico (e Isabela está, de fato, perdida entre os claustros de uma cripta fóbica) como elemento característico da atmosfera gótica possibilitada pela arquitetura do castelo.


Desnecessário afirmar o quanto ainda permanece produtivo – reduplicante, se se preferir –, na ficção de terror, a articulação entre castelo gótico e atmosfera gótica como artifícios geradores e subversores de significação, particularmente com o intuito de causar o medo por meio do efeito de claustrofobia. Poderíamos listar aqui, como exemplos, praticamente toda a literatura, narrativas gráficas, filmes, séries de TV e videogames de terror lançados nos últimos vinte anos, pois todos, em maior ou menor grau, lançam mão desse recurso. Atenho-me, no entanto, a mencionar apenas uma obra em cada suporte: na literatura, *Harry Potter e a Câmara Secreta* (1998) não poderia se fazer mais claro ao assumir o emprego do artifício já no título; entre as narrativas gráficas, vemos, no primeiro e no quarto arcos do *Sandman* (1989-1996), de Neil Gaiman, a personagem título descer ao Inferno, o subsolo da existência; entre os filmes, *A bruxa de Blair* (1999) é o melhor exemplo que me ocorre, já que, nesse caso, a articulação entre castelo gótico e atmosfera gótica constitui não apenas um artifício, mas a própria técnica narrativa; entre as séries de TV, a terceira temporada de *American Horror Story*, subtitulada *Coven* (2013), mostra uma transgressão bastante interessante à

tradição, já que a câmara de tortura de Madame LaLaurie é no sótão, e não no porão; entre os videogames, *American McGee's Alice* (1999) e sua continuação, *Alice: Madness Returns* (2011), é um caso bastante peculiar, pois a articulação entre castelo gótico e atmosfera gótica se dá na mente da personagem-título, a Alice de Lewis Carroll. O que torna tudo mais interessante (e complexo) é que esse videogame é em primeira pessoa, ou seja, o jogador assume o papel da própria Alice.

Creio cumprida a minha proposta nesse passeio pelo cemitério do gótico, passeio que teve como guia o próprio criador do gênero, o pai reduplicadamente imprevisível que é a entidade *Otranto*/Walpole. Creio também que, nesse ponto, já está suficientemente claro que a reduplicação, como afirmei outrora, é uma condição, uma questão não apenas temática, mas principalmente estrutural do gótico em quaisquer suportes ficcionais e em quaisquer momentos históricos de sua manifestação, uma condição estabelecida já no próprio texto fundador do gênero. Finalizo parabenizando a entidade-pai, *O castelo de Otranto*/Horace Walpole, pelo aniversário de um quarto de milênio comemorado no ano de 2014 e por todos os pecados cometidos durante esses dois séculos e meio, pecados que, caso não tivessem sido atentados já pelo próprio pai e depois por toda a sua prole, teriam impossibilitado a realização de um encontro acadêmico/evento especificamente sobre o gótico. Parabenizo, por fim, o mais novo membro da prole, a mais nova (e pecaminosa) entidade-filho, o grupo de pesquisas Estudos do Gótico, que escolheu, de maneira torpe e vil, a maneira mais gótica possível, o aniversário da entidade-pai para o seu nascimento.

REFERÊNCIAS

- BOTTING, Fred. *Gothic*. London, New York: Routledge, 1996.
- BURKE, Edmund. Of the Sublime. In: SAGE, Victor (Ed.). *The Gothick Novel*. London: Macmillan, p. 33-38, 1990.
- CASTRICANO, Jodey. *Cryptomimesis: the Gothic and Jacques Derrida's Ghost Writing*. Montreal. London: McGill-Queen's University Press, 2001.
- DICKINSON, Emily. Our journey had advanced. In: JOHNSON, Thomas H. (Ed.). *The Complete Poems of Emily Dickinson*. Boston: Little, Brown and Company, p. 303, 1960.
- JOHNSON, Barbara. Writing. In: LENTRICCHIA, Frank; McLAUGHLIN, Thomas (Ed.). *Critical Terms for Literary Study*. 2. ed. Chicago, London: The University of Chicago Press, p. 39-49, 1995.
- POE, Edgar Allan. A filosofia da composição. In: MENDES, Oscar; AMADO, Milton (Orgs.). *Edgar Allan Poe: ficção completa, poesia & ensaios*. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, p. 911-920, 2001.
- ROWLING, J. K. *Harry Potter e o Cálice de Fogo*. Tradução de Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, p. 513, 2001.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- VASCONCELOS, Sandra Gardini. Romance gótico: persistência do romanesco. In: VASCONCELOS, Sandra Gardini. *Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII*. São Paulo: Boitempo, p. 118-135, 2002.
- WALPOLE, Horace. *O castelo de Otranto*. Tradução de Alberto Alexandre Martins. São Paulo: Nova Alexandria, 1996.
- WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.



**DA PEDAGOGIA
DESUMANIZADORA, OU O
QUE PALAHNIUK
APRENDEU COM SADE**

CLÁUDIO ZANINI

Passaram-se mais de duzentos anos desde o surgimento de *Os 120 Dias de Sodoma* (1785), uma das obras mais famosas do Marquês de Sade. Quaisquer ideias, doutrinas ou atitudes afiliadas aos postulados presentes nas obras do nobre francês são necessariamente consideradas polêmicas, o que em certa medida faz sentido tanto dentro dos parâmetros de organização social de hoje quanto na França do final do século XVIII. O fato é que a obra deste ilustre francês – talvez não tão lida, mas certamente muito comentada – teve um impacto profundo no imaginário popular ao longo do tempo, tanto que ele foi merecedor da criação de termos criados especificamente a partir de seu nome – o substantivo “sadismo”, e o adjetivo “sádico”, em todas as suas flexões de gênero e número.

Em *Os 120 Dias de Sodoma*, Sade descreve a experiência de quatro homens poderosos (um duque, um juiz, um banqueiro e um bispo) que se isolam durante quatro meses em um castelo para experimentar o sexo e a libertinagem em todas as suas dimensões, e, para isso, contam com a ajuda de mais de quarenta jovens de ambos os sexos que serão seus escravos – “objetos de prazer” talvez seja um termo mais adequado – além de quatro narradoras que ajudam a estabelecer o clima necessário para tal jornada de descobrimento: “Madame Duclos, qualificada de “belo cu”; Martaine, dita “mamãe gorda”; madame Champville,

a adepta de Safo; e, finalmente, Desgranges de “cu estriado”, amputada de três dedos, de um mamilo, de seis dentes e de um olho” (ROUDINESCO, 2008 p. 55).

Os jovens objetificados são brevemente apresentados apenas por suas idades, que vão dos doze aos quinze anos, ou pelo tamanho de seus pênis – apenas rapazes “bem dotados” são escolhidos para participar da festa, geralmente na condição de “fodedores”. As histórias das narradoras incluem pedofilia e incesto – o que provavelmente agrada aos nobres idealizadores da experiência, que abusam de suas filhas desde a infância – além de sexo grupal, oral, genital e anal, masturbação e zoofilia, além de variados usos para os fluidos corporais. Aqui há que ressaltar a coprofagia, primorosamente representada na versão fílmica do livro dirigida por Pier Paolo Pasolini em 1975, intitulada *Salò, ou os 120 dias de Sodoma*. As anedotas contadas por Martaine, Champville, Desgranges e Duclos levam os nobres a reproduzirem na sala de banquete o que ouvem, e à medida que os capítulos e os meses transcorrem, a intensidade e a letalidade da violência aumentam, e, naturalmente, a maioria dos jovens/objetos de prazer perde a vida em meio à libertinagem almejada e concretizada pelos quatro homens.

Afirmar que a obra sádica é perversa soa ao ouvido popular como um eufemismo, ainda que em sua origem os termos “perverso” e “perversão” tivessem significados diversos daqueles que hoje são atribuídos a eles:

Forjado a partir do latim *perversio*, o substantivo “perversão” surge no francês entre 1308 e 1444 [no português, entre 1562 e 1575, com a mesma origem]. Quanto

ao adjetivo “perverso”, é atestado em 1190, derivando de *perversitas* e *perversus*, particípio passado de *pervertere*: retornar, derrubar, inverter, mas também erodir, desorganizar, cometer extravagâncias. (ROUDINESCO, 2008, p. 9)

A perversão sádica, que evoca a humilhação, subjugação e dor, tem como base a *desumanização*, que dá destaque aos aspectos “não amorosos do comportamento sexual dando mais ênfase à gratificação anatômica do que à afetiva” (STOLLER, 2015, p. 39). Nesse processo, há a remoção de qualquer elemento de humanidade de um indivíduo: a liberdade de ir e vir, de tomar decisões por si, de estar em pé de igualdade com outrem, de expressar-se livremente, de raciocinar ou de colocar em prática seus raciocínios. Individualidades se diluem até desaparecerem, e os corpos se tornam objetos que podem ser facilmente descartados ou substituídos, tal como ocorre em *Os 120 Dias de Sodoma*: se o fetiche foi satisfeito, passa-se ao próximo, e dificilmente o corpo-objeto que satisfez o primeiro fetiche servirá para o seguinte, seja porque o libertino dominador se cansou, ou porque o corpo-objeto não pode mais ser usado porque está muito danificado ou morto.

Assim como “perversão”, o termo “gótico” também passou por mudanças significativas no que se refere à sua conceituação, como nos mostra Júlio França:

“Gótico”, sobretudo, é um conceito fugidio e um termo com uma notável capacidade de adaptação a contextos de pensamento diversos. Sua história é longa e rocambolesca, e faz parecer inglória qualquer tentativa de conciliar seus significados mais restritos com seus usos mais amplos. Ao longo de séculos,

tem sido empregado para rotular as mais díspares ideias, tendências, autores e obras, e, nas últimas décadas, especialmente, a palavra passou a funcionar como um termo “guarda-chuva”, tendo seu sentido diluído e sua força conceitual esvaziada. (FRANÇA, 2015, p. 133)

Também a exemplo do que ocorre com “perversão”, o imaginário popular tem seus significados favoritos para o significante “gótico”, os quais estão semântica e afetivamente ligados à maquiagem escura, ao couro preto, ao satanismo, castelos abandonados, vampiros, música pesada, e, com um pouco de sorte, a algumas obras literárias mais famosas. A proposta deste artigo é colocar debaixo deste guarda-chuva do gótico (e lado-a-lado) duas obras literárias sem tradição de análise a partir da perspectiva teórico-crítica do gótico. Uma delas é o já citado *Os 120 Dias de Sodoma*, que provavelmente não se viu ligado à tradição gótica porque os críticos se encarregaram de associar a ele rótulos mais pejorativos que “gótico”. A outra é o romance *Assombro*, publicado em 2005 e de autoria de Chuck Palahniuk, mais conhecido por ser autor de *Clube da Luta*. O cotejo destas duas obras sob o viés do gótico se dará através da identificação de aspectos do gótico clássico nos dois romances, bem como de traços do gótico contemporâneo no romance de Palahniuk, além da verificação de semelhanças e diferenças entre as duas obras.

Se uma obra literária é, entre tantas outras coisas, um produto de prévias experiências literárias (ou não) de quem escreve, Sade e sua obra ocupam *status* duplo, pois tanto sofreram quanto serviram de influência. A falta do nome completo e a designação dos personagens por algum atributo físico, moral ou geográfico

remetem a Homero, cujos personagens recebem epítetos relativos a algum feito ou característica marcante (se por um lado Duclos é a “de belo cu”, por outro, a deusa Tétis é a “de pés argênteos”), ou a Geoffrey Chaucer, que em *Os Contos da Cantuária* nos apresenta inúmeros personagens sem nome, conhecidos apenas por sua profissão, cidade de origem ou posição social, tais como a freira, o cavaleiro, e a esposa de Bath. Outro paralelo entre *Os Contos da Cantuária* e *Os 120 Dias de Sodoma* se verifica na presença de personagens cuja função principal é narrar – tanto os peregrinos de Chaucer quanto as cafetinas de Sade são excelentes contadores de histórias, e suas narrativas têm em ambos os casos uma função bem definida – em Chaucer elas constituem um passatempo que atenua o esforço dos peregrinos, ao passo que para Sade, elas potencializam a libertinagem pretendida.

A partir do século XIX, a ficção brindou leitores e espectadores com inúmeros momentos de sadismo. Há os sutis, tais como os breves momentos em que o Conde Drácula se regozija ante seus perseguidores por apoderar-se de Mina Harker e Lucy Westenra; os catárticos, tais como quando Regina Giddens recusa-se a alcançar o remédio a Horace, seu marido entrevado, levando-o à morte em uma das últimas cenas de *As Pequenas Raposas*¹, de Lillian Hellman, ou na antológica cena de *O Que Terá Acontecido a Baby Jane?* em que Baby Jane Hudson serve como refeição a sua irmã Blanche – também entrevada – o canário de estimação da família. Poderíamos também pensar no sadismo bem-humorado, como se observa na conduta de Freddy Krueger, o icônico *serial killer* da franquia cinematográfica *A Hora do Pesadelo*, e no sadismo

1 A versão fílmica mais famosa de *The Little Foxes* é de 1941, apresenta Bette Davis no papel de Regina, e recebeu no Brasil o título *Pérfida*.

não apenas notório, mas também fundamental para a história contada, como em *Psicopata Americano* (Bret Easton Ellis, 1991), a trilogia *Cinquenta Tons de Cinza* (E.L. James, 2011) e subgêneros fílmicos associados ao horror (o *snuff* e o *slasher*, por exemplo) e à pornografia (tais como o *bondage* e o BDSM²). Em muitos destes casos, o sadismo e a perversão servem para criar a essência da história, ou torná-la mais especial – ou seja, o objetivo maior é sempre a narrativa – e, neste sentido, Chuck Palahniuk é digno de destaque.

Com uma carreira que dura mais de duas décadas, Palahniuk frequentemente debate o fazer do escritor em entrevistas e *workshops*, e em seus romances é comum vermos narradores intradieгéticos que não só contam suas histórias, mas conversam com o leitor sobre como e por que contá-las. A multiplicidade de formas e motivações para o *storytelling* é rica: há romances em que Palahniuk retoma mais claramente a discussão dos estetas do *fin du siècle* vitoriano quanto a sobreviver a própria morte através da arte (*Diário*) ou para esquecer sua aparente insignificância (*Sobrevivente*), há as meras descrições de cotidianos pouco ortodoxos (*Rant*), de planos criminosos (*Pigmeu* ou *Tell-All*), o debate acerca de questões pessoais tais como as edipianas (*No Sufoco*), e romances de construção em que a fragmentação do sujeito contemporâneo é um fator particularmente complicador (*Clube da Luta* e *Monstros Invisíveis*). Estas sutilezas narrativas às vezes passam despercebidas em meio à violência gráfica e psicológica recorrentemente latente em Palahniuk, aliada à

2 De acordo com o Urban Dictionary (2017), BDSM é a abreviatura de Bondage e Disciplina, Dominação e Submissão, Sadismo e Masoquismo.

forte crítica à sociedade de consumo americana (e, por tabela, à grande maioria das sociedades ocidentais, as quais vêm se moldando à imagem americana econômica e politicamente nas últimas décadas), o uso de ícones culturais americanos reconhecíveis em virtualmente qualquer lugar no mundo, como artistas de Hollywood e marcas de produtos, e um extremismo nos gestos e atitudes de suas personagens, que cativa o leitor dito “rebelde” e, em princípio, choca o leitor menos avisado. (ZANINI, 2013, p. 2)

É impossível pensar na obra de Palahniuk sem que tomemos como ponto de partida *Clube da Luta*, seu primeiro romance publicado. Isso não se dá apenas por questões de cronologia, mas sobretudo porque a história de Jack, um sujeito medíocre cuja vida dá uma guinada ao “conhecer” um cara chamado Tyler Durden, ainda é seu trabalho mais significativo. Desde 1996, *Clube da Luta* ecoa no imaginário de seus leitores e espectadores (a versão fílmica da obra, dirigida por David Fincher e lançada em 1999, causou tanto ou mais impacto junto à audiência se comparada ao livro) tanto pela sua estrutura fragmentária quanto pela força de seus personagens e pela surpresa ao final do enredo. Aliás, o termo “surpresa” talvez não seja o mais apropriado, uma vez que a história de Tyler e Jack já foi (re)virada e revisitada exaustivamente ao longo dos últimos anos. Assim, é provável que não seja mais surpresa para uma boa parte da audiência que Tyler e Jack são a mesma pessoa, tal como Jekyll e Hyde.

Tal confusão de pessoas, contadores de histórias e narradores é discutida por Joshua Parker em ensaio de 2009 sobre os usos do pronome “você” na obra de Palahniuk. Estes usos não se dão

apenas no dirigir-se ao leitor, tal como faz Machado de Assis, por exemplo, mas também na cumplicidade estabelecida entre leitor e obra através do uso do pronome em questão. Um excelente exemplo de como isso se dá está em *Clube da Luta* quando o narrador explica que “[v]ocê pega ácido nítrico 98% concentrado e adiciona o ácido a três vezes a mesma quantidade de ácido sulfúrico. [...] Você tem nitroglicerina” (PALAHNIUK, 1996, p. 12). Esse artifício narrativo torna o leitor cúmplice de um crime, o que, no âmbito desta leitura em particular, a torna mais especial.

Apesar da importância que Palahniuk dá ao pronome “você” em sua obra, é o “nós” que se constitui voz narrativa de *Assombro*, romance que narra a história de um grupo de escritores que se recolhe em um retiro. O “nós” narrativo acaba paradoxalmente se referindo a todos enquanto não se refere a alguém específico. A articulação da obra de Palahniuk com o gótico proposta neste ensaio começa justamente com o “nós”, pronome utilizado por Steven Bruhm no título de seu ensaio *Contemporary Gothic: Why We Need It* (ou *Gótico Contemporâneo: Por que precisamos dele*). Bruhm nos diz que

o “nós” que precisa do Gótico não é, de forma alguma, um grupo homogêneo e unificado. Eu não necessariamente extraio de uma narrativa gótica o mesmo que outras pessoas que compraram o livro ou o ingresso de cinema. [...] a base da necessidade e do desejo não é apenas um tema nas narrativas góticas, mas um dilema teórico para os espectadores e leitores que consomem estas narrativas. (BRUHM, 2002, p. 260, tradução minha)

Palahniuk, desta forma, não tem qualquer pudor quando se trata de tomar das narrativas que consome aquilo que

mais lhe convém a fim de construir sua obra e, mesmo que inconscientemente, muitas das narrativas que ele evoca ou nas quais se inspira pertencem ao panteão da literatura gótica. Em *Assombro* há referências diretas a *Drácula* e *Frankenstein*, ao passo que *Clube da Luta* emula *O Médico e o Monstro* através da cisão da personagem principal em dois e numa evocação do duplo, conceito tão caro à literatura gótica. *Monstros Invisíveis*, por outro lado, articula o *Doppelgänger* freudiano de modo mais aproximado ao que verificamos em *William Wilson*, de Poe. Um *Bildungsroman* tanto psicológico quanto físico, o romance nos conta a história de Brandy Alexander, nascida Shane McFarland. Brandy se constrói mulher à imagem de sua irmã gêmea Shannon, tida por todos como uma linda mulher – ao menos no que se refere aos padrões de beleza impostos pela sociedade. Shannon, por sua vez, trabalha como modelo e faz comerciais de televisão – ou seja, ela vive de aparências, e a superficialidade oriunda de tal situação a faz concluir que ela nada mais é que “um pedaço de mobília sexual ambulante”. (PALAHNIUK, 1999, p. 259). Se *Monstros Invisíveis* e *Clube da Luta* apresentam a depauperação das fronteiras e a complexidade do duplo na figuração das personagens nos âmbitos da sexualidade através da performance de gênero e da violência, em *Assombro* o autor joga com todas as possibilidades devido à complexa estrutura narrativa.

O romance encerra a denominada “trilogia do horror”, composta por *Diário* (2002) e *Cantiga de Ninar* (2003). Os três elementos clássicos do romance gótico (FRANÇA, 2015) estão presentes também em *Assombro*, como veremos mais adiante: (a) o *locus horribilis*, o lugar maligno que leva seus habitantes ou

visitantes a fazerem o mal; (b) o personagem monstruoso; (c) o retorno fantasmagórico do passado, ideia a que somos remetidos logo a partir do título do romance, uma vez que o original em inglês significa “assombrados” (*haunted*). Ainda que com variações, alguns elementos fundamentais das histórias de horror dos séculos XVII a XIX se manifestam: a claustrofobia causada pelo confinamento num espaço grande e misterioso para as personagens (um teatro abandonado em lugar desconhecido) e uma atmosfera que inspira sustos e fortes impressões, e que se caracteriza por salas temáticas como o *fumoir* gótico, o passeio chinês e o *foyer* maia, além de fantasias à disposição das personagens.

Assombro conta a história de dezenove indivíduos que se reúnem para um “retiro de escritores”, durante o qual eles seriam capazes de escrever sem distrações. O anúncio que divulga o retiro já insinua em seu texto o quanto o mundo e a sociedade podem ser entraves no processo criativo do artista:

Simplesmente desapareça. Deixe tudo para trás tudo que impede você de criar sua obra-prima. Emprego, família, lar, obrigações e distrações... Ponha tudo isso de lado por três meses. Conviva com gente que pensa como você num ambiente que permite total imersão no seu trabalho. Alimentação e hospedagem incluídas gratuitamente para quem se classificar. Aposte uma pequena fração da sua vida na chance de criar um novo futuro como poeta, escritor, roteirista profissional. Antes que seja tarde demais, viva a vida com a qual você sempre sonhou. Vagas muito limitadas. (PALAHNIUK, 2007, p. 85)

O romance é dividido em três dimensões narrativas que se intercalam: aquela que descreve a interação dos escritores no

retiro (caracterizada pelo uso do “nós” narrativo), os contos que eles escrevem e um poema que antecede cada conto, no qual os escritores são apresentados. A dinâmica do relacionamento dos escritores pode ser definida como uma mistura de *Big Brother*, em que cada um quer e acha que precisa ganhar mais atenção que os outros, com os extremos comportamentais causados pelo confinamento excessivo visto em obras como *O Senhor das Moscas*, de William Golding, ou *The Lucifer Effect*, de Philip Zimbardo.

Apesar de se prestar a diversas leituras a partir do viés pós-moderno, *Assombro* emula *Os 120 Dias de Sodoma* ao nos apresentar personagens que no mais das vezes não têm nomes, mas sim epítetos que, a exemplo de *Os Contos da Cantuária*, remetem a alguma característica fundamental de quem os enverga. Se para Chaucer o foco de tais nomes é o *status* ou a origem, para Palahniuk é algum traço do passado que retorna fantasmagoricamente, como se espera de um romance gótico. Os motivos variam da deficiência física (o Santo Estripado) a um passado de crimes (o Duque dos Vândalos), passando por experiências traumatizantes (Baronesa Congelada) à doença crônica (Senhorita Espirro). A ênfase no contar histórias permanece assim como em Sade, e por se tratar de uma narrativa sobre aspirantes a escritores, tais epítetos acabam funcionando como *pen names* patéticos e irônicos.

Outro eco de Sade em *Assombro* está nos temas de alguns de seus contos, que incluem estupro, pornografia, chantagem, insinuações de pedofilia, abusos de poder, histeria coletiva, suicídio e deformidades prévias, tais como no conto “Tripas”, em que o Santo Estripado relata a perda de seus intestinos durante

uma experiência masturbatória malsucedida na piscina de casa, e a perda dos lábios da Baronesa Congelada em um episódio que passou de romântico a trágico, e que é retratado no conto “Balada Fervente”.

Entretanto, a mais chocante das dimensões narrativas do romance é a que descreve a interação dos escritores no teatro abandonado. Quando percebem que o retiro não é aquilo que pensavam – um lugar paradisíaco a céu aberto e confortável – os escritores resolvem se aproveitar, e buscam simular situações extremas, as quais eles pretendem descrever e vender para a mídia depois que saírem do confinamento. Ao longo da narrativa, se percebe a preocupação com a obtenção de uma boa história para contar: “No livro. No filme. Na minissérie da televisão” (PALAHNIUK, 2007, p. 104).

Os personagens-escritores de *Assombro* creem que uma boa história, que lhes trará fama, sucesso e aceitação, deve ser trágica. Desta forma, eles não têm pudores ao afirmar que

[...] todos nós queríamos mais. Queríamos mais dor e sofrimento para revelar posteriormente nos programas de entrevistas nacionais. Aqueles programas de televisão descritos pela Miss América. Mesmo que nunca tivéssemos uma boa ideia, que jamais escrevêssemos nosso romance magistral, aqueles três meses de prisão coletiva já bastariam para um livro de memórias. Ou um filme. Um futuro que nos livrasse de um emprego normal e nos permitisse viver apenas da fama. Uma história que pudesse ser vendida. (PALAHNIUK, 2007, p. 87)

A partir do momento em que a ideia de explorar tragédias se estabelece, surge a necessidade fazê-las acontecer mais

rapidamente. Assim, os escritores recorrem à objetificação dos corpos, o que nos permite identificar outro paralelo com a obra de Sade. A diferença reside no fato que os nobres libertinos sádicos objetificam corpos alheios, ao passo que os personagens de *Assombro* transformam também os próprios corpos em alvos de perversão, o que se dá através da automutilação premeditada, que inclui inúmeros dedos e orelhas decepados, uma fratura craniana, um sangramento e um esfaqueamento (ambos até a morte), uma perna decepada que mais adiante se torna o jantar dos escritores, um pênis decepado e com o qual um dos escritores tenta se engasgar, na esperança de ter uma história mais rentável, além de uma situação que envolve autofagia. Em determinada cena, uma das escritoras, autointitulada Camarada Quimera, é dada como morta, e um pedaço de seu glúteo é cortado para que os outros possam comer. Quando o jantar é servido, Quimera levanta e come um pedaço do bife feito de seu próprio corpo. O choque acaba por levá-la à morte definitiva. O saldo final de *Assombro* é: um começo com dezenove personagens, sendo que doze deles têm a morte implícita ou explícita; dentre os sete sobreviventes, três deles entram no confinamento mutilados ou doentes.

É muito fácil fazer uma crítica desqualificadora de *Assombro* pelo prisma da violência e da mutilação excessivas, e de fato, uma parte significativa da crítica estadunidense fez isso. A mutilação, que por vezes parece ser exagerada até mesmo para quem já se acostumou à obra de Palahniuk, tem função vital na estrutura do romance e nas críticas sociais que o autor propõe: mais uma vez, o corpo é o território em que as personagens de Palahniuk buscam entender como o mundo funciona, o que dá à perversão

e até mesmo ao sadismo um aspecto mais nobre. A mutilação é o meio através do qual eles acreditam que poderão ganhar dinheiro, atenção e sucesso:

Por enquanto, sentados ao redor da lareira de vidro, vamos simplesmente anotando os detalhes que precisaremos recordar para criar as cenas em rede nacional. Para podermos assessorar a “equipe”, tornando o filme mais autêntico. Narrando que fomos sequestrados e mantidos como reféns. Que cada dia a Senhorita Espirro ficava mais doente e que o bebê dentro da Miss América ficava maior.

Ninguém pode dizer isso, mas a morte da Senhorita Espirro daria um clímax perfeito ao terceiro ato. O nosso momento mais tenebroso.

[...]

Na história do filme-livro-camiseta, todos nós amaríamos a Senhorita Espirro... Sua coragem profunda... Seu humor radioso.

Suspiro.

Não. A menos que alguém invente um Frankenstein ou um Drácula modernoso, nossa história precisará ficar bem mais dramática para conseguir ser vendida. Precisamos que tudo se torne muito, muito pior antes de terminar. (PALAHNIUK, 2007, p. 87)

Em *Assombro*, não apenas os escritores confinados produzem literatura, mas eles também discutem as razões pelas quais se conta histórias e fazem referências claras a textos e episódios literários. A análise do romance aqui apresentada tem como hipótese principal a ideia que *Assombro* é modelar do gótico pós-moderno, e, para tanto, é preciso que se identifique características tanto da contemporaneidade quanto do gótico clássico. Sendo *Assombro* uma obra em que o discurso é peculiar e multinivelado, e o metadiscurso, abundante, é interessante

apontar a importância do discurso no gótico. De fato, o discurso na literatura gótica é tão importante que hoje se fala no gótico não apenas como um gênero literário com especificidades formais e temporais, mas também como um gênero discursivo (WESTER, 2014, p. 157). Há elementos que compõem o gótico enquanto gênero discursivo na contemporaneidade, e eles serão retomados mais adiante, quando forem identificados em *Assombro*. Por hora, entretanto, é preciso apontar referências ao gótico clássico presentes no romance.

Tomemos o título, que imediatamente evoca a sensação de horror ancestral típica do gótico. O assombro implica a presença de um elemento atormentador que é ou sobrenatural ou difícil de explicar ou racionalizar (no terceiro capítulo de *O Horror Sobrenatural na Literatura*, Lovecraft aponta que ambas as tendências estão representadas no gótico clássico por Walpole e Radcliffe, respectivamente), e ao menos um(a) personagem que sofre as consequências de tal assombro. A opressão que caracteriza a atmosfera surge a partir de impressões e sensações muito fortes, como visto em obras mais antigas – *Os Mistérios de Udolpho*, os contos de Poe, *O Papel de Parede Amarelo* de Charlotte Perkins Gilman, e *O Médico e o Monstro*, de Stevenson, para citar poucos exemplos – ou em variações contemporâneas do gótico, tais como no *Southern American Gothic* (contos de Flannery O'Connor, peças de Tennessee Williams e da já citada Lillian Hellman), no *Southern Ontario Gothic*, através das paisagens ermas e intrigantes dos contos de Alice Munro e do pendor distópico de Margaret Atwood³, ou mesmo no gótico tropical, representado

3 Atwood cunhou o termo “ustopia” a partir da fusão dos termos “utopia” e “dystopia”. A autora canadense crê que cada uma dessas instâncias contém uma

pelas obras de Álvares de Azevedo, Hugo de Carvalho Ramos, José Mojica Marins, entre tantos outros. Nas obras mencionadas e para os artistas mencionados, as percepções e impressões são fundamentais, como já afirmavam há muito tempo Lovecraft em *O Horror Sobrenatural na Literatura* e Poe em *A Filosofia da Composição*. Desta forma, percebe-se que a importância das impressões nas histórias contadas em *Assombro* é compatível com a agenda gótica, uma vez que “ao longo de toda ficção gótica o terror e o horror dependeram das coisas não serem o que parecem” (BOTTING, 2004, p. 170).

Se o gótico é, de fato, um “gênero de excessos”, que coloca em evidência “o outro lado dos valores do Iluminismo e do Humanismo” (BOTTING, 2004, p. 1) verifica-se mais um ponto em favor da defesa da tese de que a ficção palahniukeana representa o gótico pós-moderno. Se por um lado o Iluminismo se caracterizou pela noção de um sujeito unificado, centrado, equilibrado e ciente de sua individualidade (HALL, 2006, p. 10), por outro lado o gótico capitaliza nos aspectos mais obscuros de tal ideia: a solidão que leva a interpretações errôneas ou exacerbadas e a impressões fortes, a loucura oriunda do absorver-se em si mesmo, a corrupção ou degradação do espírito e da mente. Tal “aspecto obscuro” constitui-se obstáculo à subjetividade do Iluminismo, pois está contido no sujeito, e pode vir à tona a qualquer momento: “o gótico pode ser uma literatura claustrofóbica e paranoica, profundamente cética quanto à fé do Iluminismo que

versão latente da outra, e que, além de ser quase sempre um local no mapa, a ustopia também é um estado de espírito, assim como o é qualquer lugar em qualquer tipo de literatura. A dissertação de mestrado da professora Renata Pires de Souza (UFRGS, 2014) propõe interessante discussão sobre o tema.

a humanidade possa ser tanto aperfeiçoada quanto ansiosamente ciente do dano causado por seus esquemas que visam a atingir a perfeição” (TRUFFIN, 2009, p. 74).

Uma possibilidade de abordagem a esta questão em *Assombro* reside no conto “Desabrigados”, de autoria de Madame Mendiga. Ele apresenta o método pouco ortodoxo que alguns milionários (a Madame e seu marido incluídos) desenvolveram para superarem a monotonia de suas vidas confortáveis, qual seja, passarem-se por sem-teto durante as madrugadas, sujeitando-se aos perigos e humilhações implícitos em tal situação. O conto demonstra o quanto a subjetividade bem definida do Iluminismo dá lugar à negação – ou, neste caso, inversão – dos valores a partir dos quais muitas esferas da sociedade definem sucesso e felicidade – sempre com o viés crítico, irônico e exagerado perceptível na obra palahniukeana: “A pobreza, explicou Inky, substituiu a riqueza. O anonimato tomou o lugar da fama. [...] Os mergulhadores sociais são os novos alpinistas sociais [...]. Má aparência, diz ela, é a última moda. [...] A insanidade virou a nova sanidade” (PALAHNIUK, 2007, p. 74-76).

Apesar de perpetuar a inversão de valores à medida que conta sua história, Madame Mendiga coloca-se de maneira conveniente no papel da pobre vítima negativamente influenciada pela amiga, a socialite Inky. Percebe-se que a tríade de elementos góticos aparece aqui de modo diverso daquele percebido no gótico clássico: a monstruosidade é algo buscado de modo voluntário pelos milionários entediados, que se sujam, dormem ao relento e buscam situações de humilhação, em uma dinâmica bem familiar à agenda sádica; o *locus horribilis* deixa de ser caracterizado pelo isolamento

físico do castelo à beira do penhasco ou da cabana na floresta, pois o cenário do conto é urbano, com carros, prédios e passantes. O isolamento desta vez é psicológico (quão patéticos e tristes são estes milionários, e em que medida perceber isso neles pode nos levar a identificar algo parecido em nós mesmos?), e o *locus horribilis*, além das ruas escuras, sujas e perigosas, está no vazio existencial de cada um destes personagens – não é por acaso que críticos frequentemente identificam tintas niilistas na obra de Palahniuk. Finalmente, há o retorno do passado de forma assombrosa. Aparentemente, nenhum destes milionários tem em suas vidas um trauma ou medo digno de retorno fantasmagórico, o que os leva a criá-los através de suas experiências na rua. Isso fica evidente ao final do conto, quando Madame Mendiga nos avisa que foi a única testemunha de um crime durante uma de suas noites na rua, e, com medo de ser reconhecida e assassinada, não sai mais de casa.

O gótico tem como base histórica “os excessos imaginativos e os delírios, o mal religioso e humano, a transgressão social, a desintegração mental e a corrupção espiritual” (BOTTING, 2004, p. 2), além de propriedades sociais e leis morais transgredidas pela paixão, excitação e sensação (2004, p. 3). A trama principal de *Assombro* propicia tais elementos devido à presença de personagens atormentados tanto por eventos do passado quanto pela necessidade presente de escrever uma “obra de arte”. Tal combinação resulta em uma coleção de histórias recheadas de imagens e temas pautados pelos elementos mencionados no início deste parágrafo, e, em se tratando de Palahniuk, manipulação do corpo através da mutilação.⁴ Consonante

4 Discuto o assunto no texto *A mutilação como meio de sobrevivência na ficção de Chuck Palahniuk*, listado nas referências.

a Botting, Sherry Truffin afirma que “[e]m resposta a suas experiências traumáticas, eles [os personagens-escritores de *Assombro*] tornam-se paranoicos e monstruosos, transgredindo, no fim das contas, os limites da lei, da razão e do bom gosto”. (2009, p. 73)

Percebe-se, assim, a confirmação da paradoxal estética negativa tão cara ao gótico, e que em sua versão contemporânea é mais claramente pautada pelo asco e pelo inumano/desumano/desumanizado. A relação entre o asqueroso e o estético é debatida por Edmund Burke em seu seminal ensaio de 1757 intitulado *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, em que a relação entre o horror (condição *sine qua non* para o texto gótico) e o sublime é assim apresentada:

O que quer que se proponha de qualquer modo a criar as ideias de dor, e perigo, ou seja, aquilo que é terrível de alguma forma, ou que versa sobre objetos terríveis, ou opera de maneira análoga ao terror, é uma fonte do sublime – ou seja, produz a mais forte emoção que a mente é capaz de sentir. Digo a mais forte emoção porque estou convencido que as ideias de dor são muito mais poderosas que aquelas relacionadas ao prazer. (BURKE, 2008, p. 24, tradução minha)

A citação de Burke reforça a possibilidade de comparação entre Sade e Palahniuk. Em *Os 120 Dias de Sodoma*, os elementos causadores do terror compõem a infundável lista de escatologias e torturas narradas e perpetradas, as quais obviamente repulsam e intimidam, mas encontram justificativa (ao menos no nível diegético) ao serem os instrumentos através dos quais os perpetradores buscam atingir o nirvana libertino –

que se pretende, entre outras coisas, sublime. Já os escritores confinados de *Assombro* infligem a si mesmos e aos outros dor, humilhação e mutilação, também justificadas pela busca das condições ditas ideais para a criação literária, através da qual pretendem obter aceitação e reconhecimento público. Naturalmente, e assim como em Sade, os métodos são nada ortodoxos (o crítico Ken St Andre, do *The Library Journal*, chega a chamar *Assombro* de “um catálogo de atrocidades”, expressão que muitos utilizariam para definir a obra de Sade também), e há um quê de sublime em meio ao horror, o que faz certo sentido:

Ao nos depararmos com este terror subjacente aos nossos tempos, afinal, o gótico nos oferece uma garantia de vida mesmo diante de tanta morte. Quem está mais vivo que Regan enquanto ela arrasta um padre pelo quarto? Quem está mais vivo que Carrie enquanto ela queima seus colegas de escola? Quem está mais vivo que eu quando estou profundamente envolvido por uma história de horror que efetivamente altera minha condição fisiológica enquanto a leio ou assisto? (BRUHM, 2002, p. 274, tradução minha)

A transgressão, tão evidente nas obras aqui debatidas e também perceptível nas ideias de Bruhm, tem papel importante na ficção gótica de qualquer tempo, pois ela ativa um sentido do desconhecido e projeta um poder incontrolável e esmagador que ameaça não apenas a perda da sanidade, da honra, e da estrutura social, mas também ameaça a própria ordem que apoia toda esta estrutura (BOTTING, 2004, p. 7). A ordem em questão é aquela que regula atividades sociais e interações de toda sorte, e aqui é interessante notarmos que há uma diferença

entre *Os 120 Dias de Sodoma* e *Assombro*: enquanto para Sade boa parte da transgressão está nas narrativas das cafetinas e no comportamento de personagens alheios à diegese (alguns sequer são nomeados, sendo referidos apenas como “um homem” ou “uma garota”), em Palahniuk as narrativas são apresentadas pelos próprios transgressores, o que os força a relembrar seus traumas, permitindo assim que o passado retorne dramático e fantasmagórico.

Um “gênero altamente instável” (HOGLE, 2007, p. 1), o gótico resiste apesar das dificuldades de todo o tipo de delimitação e dos rótulos desqualificadores historicamente atribuídos a ele. Não é difícil pensar que, no imaginário do leitor menos informado, o gótico não passe de literatura inferior, indigna ou ruim. Pode-se imaginar também que o leitor mediano creia que tais adjetivos sejam compatíveis não apenas com a qualidade literária dos textos góticos⁵ com as paisagens desoladoras e decrépitas frequentemente encontradas nestas histórias, tais como

[e]spaços antigos ou aparentemente antigos – seja um castelo, um palácio estrangeiro, uma abadia, uma vasta prisão, uma cripta subterrânea, um cemitério, um forte ou ilha primevos, uma casa grande ou *um teatro*, uma cidade envelhecida ou um submundo urbano, um depósito, fábrica, laboratório ou edifício público em decadência (HOGLE, 2007, p. 2, grifo meu)

Além de ser um teatro abandonado, o cenário de *Assombro* oferece aos confinados salas temáticas, tais como o saguão de cetim verde em estilo renascentista italiano, a sala de fumar de couro

⁵ Este mesmo leitor mediano é provavelmente alheio ao fato que a discussão sobre a literariedade de um texto é tão decrépita quanto os castelos dos textos que critica.

amarelo em estilo gótico, o saguão de veludo azul em estilo Luís XV, o auditório de pelo de cabra em estilo egípcio, a galeria roxa em estilo mourisco, o salão alaranjado em estilo maia e o salão imperial vermelho em estilo chinês. (PALAHNIUK, 2007, p. 173). A ausência de janelas é sintomática da escuridão típica da estética gótica, uma vez que “as sombras, de fato, estavam entre as características mais marcantes das obras góticas. [...] A escuridão, metaforicamente, ameaçava a luz da razão com o que ela desconhecia” (BOTTING, 2004, p. 32). As trevas em questão servem de explicação simbólica para os atos de desespero por atenção, mais claramente a (auto) mutilação e o homicídio, que ocorrem na diegese de *Assombro*, e são exemplares do ambiente gótico que serve tanto como refúgio quanto como um lugar de encarceramento, uma armadilha: “[o castelo gótico] configura a perda de direção, a impossibilidade de se impor seu próprio senso de espaço em um outro mundo” (KUHN, 2009, p. 38, tradução minha).

A vasta maioria destes castelos e construções com ares góticos tem como habitantes e hóspedes proprietários de títulos, tais como os nobres Conde Drácula (Stoker), a Condessa Carmilla Karnstein (Le Fanu), Lorde Ruthven (Polidori), ou os profissionais – neste caso, médicos e pesquisadores – os ilustres doutores Victor Frankenstein (Shelley), Henry Jekyll (Stevenson) e Herbert West (Lovecraft). Há também que se ressaltar nobres e médicos da vida real de importância para a história do gótico, tais como a condessa húngara Elizabeth Báthory, o imperador Vlad Tepes da Transilvânia, ambos fonte de inspiração na composição do personagem principal em *Drácula*, além do escritor inglês Lorde Byron, “sua majestade satânica”, o próprio Marquês de Sade e o

doutor John Polidori. Palahniuk brinca com essa ideia ao dar a seus personagens-escritores alcunhas reveladoras, na medida que denotam a nobreza gótica de maneira irônica, além de um traço criminoso ou traumático da história de cada um deles. Assim, a exemplo do gótico clássico, em *Assombro* temos a Baronesa Congelada, o Duque dos Vândalos, a já citada Madame Mendiga, o Conde da Calúnia, a Condessa Antevisão, e a Miss América (título de nobreza no universo dos concursos de beleza). Também as profissões estão representadas, através do Chef Assassino e da Diretora Negação.

Alguns contos da coleção emulam o ambiente isolado e inóspito do gótico, tais como “Espíritos Malignos”, da Senhorita Espirro, que se passa em uma prisão em uma ilha, “Falas Amargas”, de autoria da Camarada Quimera, que se passa em uma sala pequena e sufocante cheia de mulheres, e “Obsoleto”, do Senhor Whittier, uma distopia que se passa em uma versão desolada do planeta Terra em que o suicídio é vendido pela mídia como uma boa ideia.

Dentro destes espaços “estão ocultos alguns segredos do passado (às vezes do passado recente) que assombram os personagens psicologicamente, fisicamente, ou de outra forma durante a diegese” (HOGLE, 2007, p. 2). O assombro a que se refere o título do romance se origina em um evento no passado de cada um que os leva ao isolamento e à sensação de não-pertencimento em seus círculos sociais. Ao observar tal ponto, podemos identificar uma diferença entre o propósito para a narração de histórias em Palahniuk e Sade: se para os nobres sádicos a ideia é potencializar a libertinagem, para os escritores ficcionais de

Palahniuk o recontar do trauma serve para processar, aprender e, no fim das contas, administrar a experiência traumática (CARUTH, 1996, p. 3). O aspecto traumático das histórias está configurado não apenas no título do romance, mas também na ideia da representação dos traumas através do recurso bem familiar ao gótico dos fantasmas:

– Nosso fantasma, outra vez – diz a Baronesa Congelada. O bebê bicéfalo do Santo Estripado. O antiquário da Condessa Antevisão. O detetive particular, morto a gás e pauladas, do Agente Alcaguete. (PALAHNIUK, 2007, p. 365)

A presença constante dos fantasmas tem uma função importante dentro da organização do romance, pois eles simultaneamente lembram o leitor de histórias já narradas (apesar de não serem tantas histórias quanto as 600 anedotas inicialmente imaginadas por Sade para *Os 120 Dias de Sodoma*, são 23 contos no total) e sugerem elementos tantos das histórias já narradas quanto das que ainda estão por vir: “Qualquer falha da eletricidade, rajada fria, barulho estranho [...] é sempre culpa do nosso fantasma. Para o Agente Alcaguete, o fantasma é um detetive particular que foi assassinado. Para o Conde da Calúnia, o fantasma é um antigo ator infantil”. (PALAHNIUK, 2007, p. 192)

Teóricos exponenciais do gótico, tais como Fred Botting, enxergam o gótico como sintomático das angústias de seu tempo e, ao que parece, tanto em Sade quanto em Palahniuk encontramos angústias (ou “ansiedades”, como denomina Botting) alegoricamente exacerbadas, mas que tocam o leitor de maneira concreta – e nisso tanto um quanto o outro são absolutamente góticos. Justamente por se alimentar de

angústias é que o gótico sobrevive firme e forte: o tempo passa, as noções mudam, mas as angústias e ansiedades permanecem. Em *Assombro*, elas são ligadas ao sentimento de pertença que os escritores-personagens buscam, que eles creem ser possível obter apenas através de histórias trágicas e da exibição de cicatrizes oriundas dessas tragédias. Para tanto, eles buscam criar a atmosfera apropriada, ingrediente fundamental da receita gótica desde o século XVIII. Assim, a partir da perspectiva gótica, Palahniuk se mostra esperto ao misturar o ambiente perfeito (o teatro e seus cômodos e fantasias) e a motivação ideal (escrever histórias). A união destes elementos resulta em um grupo extremamente propenso a contar histórias de horror, o que fica evidente na passagem a seguir:

Era uma casa de veraneio. Em 1816, um grupo de jovens ficou lá sem poder sair porque chovia quase todo dia. Eram homens e mulheres: alguns casados, outros não. Liam histórias de fantasmas uns para os outros, mas os livros que eles tinham eram horríveis. Então todos concordaram em escrever uma história. Algum tipo de história assustadora. Para divertir os outros.

[...] – Mas o que eles escreveram? – pergunta a Senhorita Espirro. Eram pessoas de classe média, entediadas, simplesmente tentando matar o tempo. Pessoas trancadas numa velha casa de veraneio, úmida e bolorenta.

– Nada demais – diz o Senhor Whittier. – Só a lenda de *Frankenstein*.

– E *Drácula*... - acrescenta a Senhora Clark. (PALAHNIUK, 2007, p. 66)

Mais que um metatexto, a passagem acima reforça a ligação de *Assombro* com o gótico, uma vez que ao citar alguns dos maiores clássicos da literatura gótica, estes contadores de

histórias ficcionais demonstram algumas de suas leituras prévias e influências, o que nos permite retomar a ideia mencionada no início deste texto que uma obra literária é, entre outras coisas, consequência das experiências literárias anteriores do contador da história. A casa velha e bolorenta e seus hóspedes são nominados em passagem posterior:

Naquele verão havia apenas cinco pessoas na Villa Diodati, diz a Senhora Clark.
O poeta, lorde Byron.
Percy Bysshe Shelley e sua amante, Mary Godwin.
A meia-irmã de Mary, Claire Claremont, que estava grávida de Byron.
E o médico de Byron, John Polidori.
Nós ficamos escutando, sentados ao redor da lareira elétrica na sala de fumar do segundo balcão. (PALAHNIUK, 2007, p. 83)

É interessante notar que a tradução para o português omitiu o adjetivo “Gothic” que se refere ao *fumoir* onde esta conversa ocorre. De qualquer maneira, não parece ser coincidência que, em meio a tantos cômodos temáticos, eles estejam precisamente na gótica sala de fumar falando sobre Lord Byron, os Shelleys, *Drácula* e *Frankenstein*. Na continuação da conversa, a Senhora Clark fornece mais detalhes sobre o episódio.

Eram apenas aquelas cinco pessoas, continua a Senhora Clark, entediadas e presas lá dentro pela chuva. Eles se revezavam lendo os contos tenebrosos de uma antologia alemã chamada *Fantasmagoriana*.
– Lorde Byron detestou o livro – diz a Senhora Clark.
Byron disse que havia mais talento naquele aposento do que no livro que eles estavam

lendo, que cada um deles poderia escrever uma história de horror melhor do que aquelas. E que todos deveriam escrever uma.

Isso foi quase um século antes do *Drácula* de Bram Stoker. Mas foi naquele verão que nasceu o livro do Doutor John Polidori intitulado *O vampiro* e nossa ideia moderna de um demônio sugador de sangue.

E numa daquelas noites chuvosas com trovões e relâmpagos sobre o lago Genebra, Mary Godwin teve aos dezoito anos o sonho que se tornaria a lenda de Frankenstein. (PALAHNIUK, 2007, p. 83-84)

A literatura se fascina com a ideia da junção de indivíduos com vistas ao compartilhamento de histórias, e em alguns casos, tais como os analisados aqui, os narradores, temas e contextos de tais histórias são pouco ou nada ortodoxos. Este pendor a uma dita anormalidade pode levar a uma redução dos autores e personagens góticos⁶ a loucos, monstros, ou perversos. Retornemos um momento a Sade para essa reflexão. Pai de família, obcecado com a limpeza, contrário à pena de morte e opositor ferrenho da ideia da institucionalização do crime e da homossexualidade, o indivíduo Sade seguia muitos dos padrões estabelecidos e inquestionáveis de seu tempo. Já o Sade escritor criou personagens e situações através dos quais cometeu o crime de realizar aquilo que Elisabeth Roudinesco chama de “utopia de inversão da Lei” (2008, p. 46), modelo social e de comportamento fundado na generalização da perversão, portanto objetificador de pessoas, mecanizador do ato sexual, e desumanizador. Simone de Beauvoir, em seu famoso ensaio *É Preciso Queimar Sade? (Faut-il Brûler Sade?)*, é talvez a primeira a nos lembrar que “[n]a verdade, nem como autor ou

6 E de seus pesquisadores também.

como perverso sexual é que Sade nos chama a atenção; é por força do relacionamento que ele criou entre estes dois aspectos de si mesmo” (BEAUVOIR, 1955, p. 12, tradução minha).

Ao reconhecermos Sade como um escritor que abraça sua perversão, é perfeitamente possível que abracemos nós também a nossa ao lermos sua obra, e aí está aquela que provavelmente é a maior inquietação que a obra sádica nos proporciona. Já os escritores de *Assombro* nos tocam apesar da desumanização a que se submetem e que perpetram a seus pares. Para que a desumanização ocorra, pressupõe-se a existência da humanidade em um estágio inicial da história, e a cada narrativa, a cada trauma exposto – e, partindo da filosofia palahniukeana, a cada desmembramento – é precisamente seu aspecto mais humanamente vulnerável que cada escritor-personagem nos mostra. Ao buscarem incessantemente histórias vendáveis, eles buscam a narrativa de si que julgam ideal (e não é esta a premissa fundamental da vasta comunidade de usuários de redes sociais na internet?), o que confirma a noção de que no gótico contemporâneo “[a] crescente ansiedade com relação à modernidade como uma combinação de civilização, progresso e racionalidade tornou-se focada na maneira como formações sociais, históricas e individuais estão ligadas aos efeitos organizadores das narrativas” (BOTTING, 2004, p. 169).

O “efeito organizador” das narrativas (tomando-se aqui o termo “organizador” como algo relacionado à noção de sujeito do Iluminismo discutida anteriormente) torna-se ainda mais necessário, uma vez que a subjetividade contemporânea é mais suscetível a mudanças. Esse fato foi corroborado pelo trabalho de

Zygmunt Bauman e Jean Baudrillard, dois dos maiores pensadores do século XXI. A confusão e as ansiedades dos escritores de *Assombro* constituem exemplo de “um tríptico de espelhos no qual imagens da origem continuam a recuar em um arco que desaparece” (BRUHM, 2002, p. 259), e na prosa de Palahniuk tal imagem é representada pela recorrência da expressão “a câmera atrás da câmera atrás da câmera”.

Se as narrativas de fato possuem um efeito organizador para quem as lê ou assiste, não é surpreendente que narrativas com temário de “difícil digestão” sejam recebidas com suspeita ou revolta. Observemos a seguinte citação: “Luxúria, assassinato, incesto e qualquer atrocidade que pode desgraçar a natureza humana, colocados lado a lado, sem a desculpa da probabilidade, ou mesmo a possibilidade para sua introdução” (apud BOTTING, 2004, p. 22). O referido trecho poderia perfeitamente ser uma crítica a qualquer obra de Sade, ou o desabafo de um crítico literário chocado pelas narrativas de *Assombro*. No entanto, estas foram as palavras publicadas pelo *The British Critic* em 1796 acerca do lançamento de *The Monk*, obra de M. G. Lewis que se tornou um dos marcos iniciais da literatura gótica. De acordo com Botting (2004, p. 21), tais palavras denotam a insatisfação do crítico com as monstruosidades e imoralidades encontradas na obra de Lewis, e que seguramente chocaram os leitores da época.

Assim, a partir da triangulação entre as obras de Lewis, Sade e Palahniuk, retomamos a hipótese norteadora deste texto: tanto a história dos sádicos libertinos quanto a dos escritores em retiro se presta a uma abordagem a partir da perspectiva do gótico, ainda que nenhuma delas se inscreva na tradição gótica. As

semelhanças entre os dois romances são muitas, a começar pelos esforços históricos de críticos em desqualificar e inferiorizar os dois romances.

Entretanto, as similaridades no que tange as narrativas e a agenda estético-ideológica do gótico necessariamente dependem da ideia de desumanização: os epítetos e apelidos levam à diluição da individualidade dos personagens, fato que prenuncia a objetificação desumanizada por que passarão. Eles ouvem e contam histórias com temário relativo a questões que nos esforçamos para sufocar em prol do funcionamento harmonioso da sociedade. Mas a verdade é que a existência destas histórias, o interesse que suscitam, e a ligação delas à literatura gótica aqui proposta indicam que não estamos tão próximos do almejado balanço individual e social sobre o qual a psicanálise debate – não esqueçamos que o nascimento da psicanálise se deu ao final da era vitoriana, um dos auge da literatura gótica.

Outro ponto comum entre *Os 120 Dias de Sodoma* e *Assombro* é a objetificação destrutiva e perversa dos corpos. A perversão verificada em ambos os romances relaciona-se tanto ao sentido atual do termo – violência aparentemente gratuita, infundada e criminosa – quanto com o sentido original, relativo à mudança, erosão e desorganização. Tanto Palahniuk quanto Sade propõem novas possibilidades aos corpos, sempre com vistas à satisfação de alguma necessidade premente. Nosso primeiro instinto é pensar nos personagens desumanizados e objetificados como presas, alvos de degradação e monstruosidade. Entretanto, é preciso lembrar que “a travessia do sofrimento e da decadência leva assim à imortalidade, suprema sabedoria da alma” (ROUDINESCO, 2008,

p. 18), ideia corroborada por narrativas tão díspares quanto a morte de Cristo na Bíblia e o vampirismo descrito em *Drácula*. A psicanalista e historiadora francesa vai ainda mais longe ao defender a tese que há, no discurso místico (do qual a literatura gótica é de certa forma tributária) a ideia inerente que o corpo é feio e imperfeito, e que a flagelação possibilitaria uma nova corporeidade, mais nobre e elevada (2008, p. 30). Neste sentido, a aproximação dos romances com a literatura gótica é novamente confirmada, pois em todos os casos verifica-se a configuração da transgressão das regras corporais. Os escritores de Palahniuk e os libertinos de Sade pervertem o funcionamento regular do corpo, da mesma forma como fizeram personagens clássicos do gótico, como Dorian Gray e Henry Jekyll.

E, ao final de tudo, podemos afirmar que Chuck Palahniuk aprendeu com o Marquês de Sade que a narração de histórias e a perversão podem ter caráter elevado, e que através delas pode-se chegar ao sublime – ao menos é que os personagens nos romances aqui analisados almejam. Palahniuk também aprendeu com Sade a retratar aspectos obscuros – existentes e inquestionáveis – da humanidade. Ao trazerem à tona tais aspectos em suas obras, os dois autores afiliam-se à agenda estético-ideológica da literatura gótica, o que lhes garantirá sobrevida e novos leitores-alunos, pois assim como Palahniuk demonstrou ter aprendido algo com Sade, nós também – pesquisadores, admiradores, detratores e leitores de suas obras – obtemos algum tipo de (auto)conhecimento. É assim que a pedagogia desumanizadora tem funcionado desde os tempos de Sade, e é assim que ela continuará funcionando nos séculos seguintes.

REFERÊNCIAS

- ATWOOD, Margaret. Margaret Atwood: the road to Ustopia. *The Guardian*. Available at: <https://www.theguardian.com/books/2011/oct/14/margaret-atwood-road-to-ustopia>. Accessed on: 20 Feb. 2017.
- BEAUVOIR, Simone de. *Faut-il Brûler Sade? Privilèges*. Paris: Gallimard, 1955.
- BOTTING, Fred. *Gothic*. London: Routledge, 2004.
- BRUHM, Steven. The Contemporary Gothic: Why We Need It In: HOGLE, Jerrold E. *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 259-276, 2002.
- BURKE, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of our ideas of the Sublime and Beautiful*. Mineola, NY: Dover, 2008.
- CARUTH, Cathy. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*. Nova York: Johns Hopkins University Press, 1996.
- FRANÇA, Júlio. As sombras do real: a visão de mundo gótica e as poéticas realistas In: CHIARA, Ana; ROCHA, Fátima Cristina Dias (Orgs.). *Literatura Brasileira em Foco VI: em torno dos realismos*. Rio de Janeiro: Casa Doze, p. 133-146, 2015.
- HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HAUNTED. *Synopses and reviews*. Available at: <http://www.powells.com/book/haunted-9780099458371>. Accessed on: 21 Feb. 2017.
- LOVECRAFT, H.P. *Supernatural Horror in Literature*. New York: Dover Publications, 1973.
- PALAHNIUK, Chuck. *Fight Club*. New York: W. W. Norton & Co, 1996.
- PALAHNIUK, Chuck. *Invisible Monsters*. New York: Norton, 1999.
- PALAHNIUK, Chuck. *Haunted: A Novel of Stories*. New York: Doubleday, 2005.

PALAHNIUK, Chuck. *Assombro*. Tradução de Paulo Reis. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

PARKER, Joshua. Where you're supposed to be: Apostrophe and Apocalypse in Chuck Palahniuk. In: KUHN, Cynthia; RUBIN, Lance (Eds) *Reading Chuck Palahniuk: American Monsters and Literary Mayhem*. New York: Routledge, p. 88-99, 2009.

ROUDINESCO, Elisabeth. *A parte obscura de nós mesmos: Uma história dos perversos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

SOUZA, Renata Pires de. *Armageddon has only begun: the ustopian imagination in Margaret Atwood's Oryx and Crake*. 2015. 142f. Tese (Dissertação de mestrado) Programa de Pós- Graduação em Letras. Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre: UFRGS, 2015. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/102205>. Acesso em: 20 fev. 2017.


STOLLER, Robert. *Perversão: a Forma Erótica do Ódio*. São Paulo: Hedra, 2015.

TRUFFIN, Sherry R. This is what passes for free will: Chuck Palahniuk's Postmodern Gothic. In: KUHN, Cynthia; RUBIN, Lance (Eds). *Reading Chuck Palahniuk: American Monsters and Literary Mayhem*. Nova York: Routledge, p. 73-87, 2009.

URBAN DICTIONARY. *BDSM*. Available at: <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=BDSM>. Accessed on: 13 Jan. 2017.

WESTER, Maisha L. The Gothic and politics of race. In: HOGLE, Jerrold E. *The Cambridge Companion to the Modern Gothic*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 157-172, 2014.

ZANINI, Cláudio Vescia. A mutilação como meio de sobrevivência na ficção de Chuck Palahniuk. Disponível em: <https://sobreomedo.files.wordpress.com/2012/07/zanini-2407122.pdf>. Acesso em: 13 jan. 2017.



**SOMBRAS GÓTICAS NO *FIN*
DE SIÈCLE TROPICAL: A
POESIA DECADENTISTA DE
TEOTÔNIO FREIRE**

FERNANDO MONTEIRO DE BARROS

O *fin-de-siècle* europeu, mais precisamente o parisiense e o londrino, em sua clave saturnina e crepuscular, reeditou em seu imaginário sombras e monstruosidades do Gótico da virada do século XVIII para o XIX. O dandismo vampiresco de Lord Byron abre o século XIX e o dandismo esteticista de Oscar Wilde fecha-o. Neste sentido, o Decadentismo assume posturas e avatares do Romantismo negro numa grande franja fúnebre finissecular. A literatura brasileira do final do século XIX, bovária em sua importação de modelos franceses e ingleses, não foi diferente em tematizar as trevas góticas em versos decadentistas, o que é o caso de Teotônio Freire.

Manoel Teotônio Freire (1873-1917) foi um escritor pernambucano, poeta, romancista e crítico literário. Escreveu para vários jornais, trabalhou como funcionário do Hospital Militar do Recife e, em 1901, foi um dos fundadores da Academia Pernambucana de Letras (LEMOS, 1955, p. 309). Sua obra literária compreende os livros de poesia *Líricas* (1889), *Larvas* (1890), *Stelos* (1896) e *Bronze de Corinto* (1907), além dos romances *Passionário* (1897) e *Regina* (1899). Nos romances foi naturalista. Na poesia, transitou entre o Parnasianismo e o Simbolismo. E fez parte do grupo de poetas pernambucanos que inauguraram o Decadentismo em Recife:

Assim como na França, as ideias decadentistas e simbolistas começaram a circular em Pernambuco a partir de jornais e revistas. Uma das primeiras publicações onde se pode encontrar poemas de feição decadente foi a *Revista Contemporânea*, que começou a ser publicada em 1894, sob a tutela de França Pereira, Teotônio Freire, Demosthenes de Olinda, Artur Muniz, Paulo de Arruda e Alfredo de Castro. (ANDRADE, 2014, p. 17)

Stelos é o livro de poesia onde o Decadentismo se faz mais presente, com fortes tintas ultrarromânticas em que se fazem convergir o sublime e vários elementos do Gótico. Publicado em 1896, em pleno *fin-de-siècle* tropical, *Stelos* apresenta imagens tenebrosas emolduradas pelo refinamento estético, na clave do belo sombrio que foi a tônica da poesia de Edgar Allan Poe e de Charles Baudelaire, poetas que viveram na encruzilhada do Romantismo com o Parnasianismo, e, ao lado de Théophile Gautier, foram tomados como inspiradores do movimento decadentista.

Fábio Andrade, em *O fauno nos trópicos: um panorama da poesia decadente e simbolista em Pernambuco*, destaca Teotônio Freire como poeta de inflexão decadentista, mais propriamente em seu livro *Stelos*, e reconhece que “fica evidente a dimensão de atualização da sensibilidade romântica no itinerário decadente”, mas que sua poesia “ainda se ressentia, mais do que em todos os outros nossos decadentistas, de certa afetação romântica, exageradamente grandiloquente ao pintar quadros de uma natureza invernal e tormentosa” (ANDRADE, 2014, p. 22). Contudo, convém lembrar que, em que pese o fato de os decadentistas não proferirem o culto à natureza tão caro aos românticos, a postura de afetação é um de seus traços mais distintivos.

O Romantismo foi um movimento multifacetado que apresentou tanto uma visão niilista do mundo pela intoxicação do *mal-du-siècle* quanto um viés utópico e libertário na reivindicação por democracia e justiça social. Aqui interessamos o Romantismo transgressor e melancólico, descendente de Sade e não de Rousseau, que foi reeditado pelos decadentistas no final do século XIX. Nas palavras da crítica literária norte-americana Camille Paglia (1992, p. 299), ao referir-se aos dois poetas que foram decisivos na constituição do Romantismo na Inglaterra, William Wordsworth e Samuel Taylor Coleridge, “foi o pagão Coleridge, e não o protestante Wordsworth, quem gerou a visão arquetípica do século XIX”, visto que “a linhagem decadentista do romantismo tardio, de Poe, Baudelaire, Moreau, Rossetti, Burne-Jones, Swinburne, Pater, Huysmans, Beardsley e Wilde descende diretamente dos poemas de Mistério de Coleridge”. Famoso por poemas narrativos de forte inflexão gótica, como *The Rime of the Ancient Mariner* (1798) e *Christabel* (1816), Coleridge escrevia poemas no chamado “Romantismo sobrenatural”, desenvolvendo “o polo da linguagem, elaborando-o no sentido do imaginário, numa mimese desvinculada da verossimilhança com relação ao real” (LOBO, 1987, p. 9), enquanto Wordsworth escrevia “poemas com uma linguagem singela, coloquial, voltada para o povo, rompendo com a metáfora e as figuras de linguagem”. Colocava, portanto, em prática “o aspecto revolucionário do Romantismo, buscando falar ao ‘povo’ emergente a partir da Revolução Francesa e as mudanças sociais democráticas da Inglaterra” (LOBO, 1987, p. 9). Os dois poetas publicaram juntos o livro *Lyrical Ballads* em sua

primeira edição de 1798, mas divergiram quando da publicação da segunda edição, pois “já em 1800, diante da realização prática dos poemas, que se mostraram totalmente antagônicos, sem de forma alguma se complementarem num projeto único, Coleridge acusa Wordsworth de populista, e Wordsworth decide publicar sozinho as *Baladas Líricas*, com um prefácio explicativo” (LOBO, 1987, p. 10). Assim, conforme explica Luiza Lobo:

Do ponto de vista teórico, essa contenda entre os dois principais representantes dos lakistas, ou poetas dos lagos, mostra as duas grandes vertentes do Romantismo: por um lado, a realização do ideal republicano-democrático da Revolução Francesa, que encanta Wordsworth a ponto de fazê-lo sonhar com a criação de uma comunidade totalmente livre, e por outro o desejo de trabalhar a linguagem no ângulo do imaginário, da fantasia sobrenatural, mística e intimista, que seria a linha-mestra de toda a literatura posterior ao Romantismo. (LOBO, 1987, p. 10)

Ao tomarmos, portanto, como eixo norteador de nossas presentes reflexões este Romantismo “desvinculado da verossimilhança com relação ao real” de Samuel Taylor Coleridge, procuraremos demonstrar que “o abismo que atrai o romântico e o decadente, os próprios prazeres da destruição, do auto-aniquilamento que os intoxicam são os mesmos” (HAUSER, 1972, p. 1068), e que, como afirma Camille Paglia (1992, p. 245), tanto “o decadentismo é intrínseco ao romantismo” quanto “o romantismo, inchando, contrai-se no decadentismo” (p. 248).

Como afirma Fúlvia Moretto, “os manuais de literatura repetem que o Romantismo “morre” em 1850, mas, em verdade,

as coisas não são tão simples. O Romantismo não morreu mas, como bom camaleão, mudou de roupa” (MORETTO, 1989, p. 15), uma vez que “a liberdade poética ressuscitou com todo o seu brilho somente no final do século XIX, justamente com os decadentistas e os simbolistas, conservada que fora pelas correntes misteriosas do sonho e das “fontes ocultas do romantismo” (p. 16).

De fato, talvez um dos aspectos-chave do Romantismo seja o da valorização dos domínios do sonho e da fantasia, proscritos pelo racionalismo iluminista do “século das Luzes”. Na mesma voltagem, no final do século XIX o Romantismo surge ressignificado pelo Decadentismo e pelo Simbolismo em oposição ao positivismo e ao cientificismo reinantes. Como ratifica Moretto ao falar das poéticas do final do século XIX, “na revolução fim-de-século, é a literatura e a arte que desenvolvem a imaginação, o sonho, que haviam desaparecido”, pois “sob a influência de Nodier, Nerval, Poe, Baudelaire, tendo por fundo a vaga poética provinda de Vico e do Romantismo germânico e anglo-saxão, a arte liberta definitivamente o lirismo pessoal, o antirracionalismo” (MORETTO, 1989, p. 30-31).

Luiz Edmundo Bouças Coutinho (2014, p. 169), da mesma forma, ao tomar por base a premissa antirracionalista do Romantismo, estilo que resgatara “uma série de manifestações vitimadas pelo projeto iluminista”, ratifica que “no final do século XIX, o fantasma romântico estimulou a estética decadentista a acionar um estado de revolta contra os pressupostos positivistas, a assumir uma atitude contestatória que ganharia a forma de um tardio *mal du siècle*” (p. 169). Desse modo, Bouças Coutinho

ressalta que “como reedição do olhar libertário requisitado pelo Romantismo, o Decadentismo revigorou a complexidade de investidas recalçadas pelos dogmas cientificistas”, em um “compromisso que dividiu as passagens da escrita pelas franquias do imaginário, bem como pelo repasse de uma grafia afeita às fabulações de individuação da verdade” (p. 169-170).

Como Mario Praz (1996, p. 32) deveras atesta, “tudo o que parecia produto de desregulada fantasia era chamado de romântico”, e, no Romantismo, “cada vez mais tende-se a reconhecer a importância da fantasia nas obras de arte”, já que o termo “romântico, mesmo continuando a significar algo absurdo, assume o matiz de atraente, de ato a deleitar a imaginação” (p. 32). Ao suspender as regras estéticas e as ideias racionalistas do Iluminismo setecentista, a poética do Romantismo volta-se contra o “desencanto já ocorrido” no século das Luzes (ANDRIOPOULOS, 2014, p. 110). Conforme assinala Jean Pierrot, o Decadentismo, da mesma forma, volta-se contra os valores do positivismo e do cientificismo, e constitui-se, “no contexto da história da imaginação”, em estágio de suma importância na linha que deriva da “fantasia” romântica e que deságua no surrealismo (PIERROT, 1981, p. 9). “Desiludida com a vida real de seu tempo, a geração decadentista procurava evasão na vida da imaginação”, ao salientar “a sobrevivência e a transformação de uma linhagem fantástica na literatura com raízes no Romantismo” (p. 147).

Como também afirma Marcus Salgado (2007, p. 29), “o insólito, o maravilhoso e o sobrenatural” são frequentes nas páginas da literatura finissecular. E conclui:

Se nem o próprio realismo foi tão realista assim, no que resulta em um Flaubert ou mesmo um Eça como forjadores de encantatórias fantasias (como é o caso da *Tentação de Santo Antão*, *O Mandarim* e *A Relíquia*), sentiam-se os decadentistas à vontade para explorar o insólito, retomando este viés ademais romântico cujo arquétipo talvez fosse sintetizado por Hoffmann. O escapismo romântico ressoava entre os decadentistas. (SALGADO, 2007, p. 29)

Em que pese a identificação profunda entre Romantismo (de matriz coleridgiana) e Decadentismo, “gêmeos sinistros” na expressão percuciente de Bouças Coutinho (2014, p. 169), há, contudo, dessemelhanças entre os dois estilos, sobretudo no que tange ao tratamento da forma artística e literária. Enquanto que para os românticos a necessidade de expressão sobrepunha-se à preocupação com a forma, os decadentistas, assim como os parnasianos, primavam pelo requinte supremo da forma artística e literária, cultuada enquanto significante superficial e aurático destituído de qualquer traço revelador ou profético tão ao gosto dos românticos. Nas páginas do romance *O retrato de Dorian Gray* (1890), do decadentista inglês Oscar Wilde, lemos, com efeito, que “a Beleza é apenas superficial”, a Beleza “é a maravilha das maravilhas”, somente os indivíduos tacanhos “não julgam pela aparência” e “o verdadeiro mistério do mundo é o visível, nunca o invisível” (WILDE, 2006, p. 60); quanto à Arte, esta, para Wilde, “é sempre mais abstrata do que a imaginamos”, já que, para ele (bem como para os demais decadentistas), “a forma e a cor nos falam de forma e cor – e eis tudo” (p. 179). Antecessores dos decadentistas, como Edgar

Allan Poe e Charles Baudelaire, igualmente divergiram de alguns dos pressupostos caros aos românticos, como a noção de arte como portadora de alguma verdade oculta e a importância da natureza enquanto encarnação das pulsões recônditas. Para Poe, longe de desvelar alguma verdade, o poema deveria ser valorizado por si só, por ser “um poema e nada mais”, escrito “somente por ele mesmo” (POE, 1985, p. 82), como afirma no ensaio “O Princípio Poético”, publicado postumamente em 1850, no qual também afirma que “somente na contemplação da Beleza achamos possível atingir aquela elevação aprazível da alma, que denominamos Sentimento Poético, e que tão facilmente se distingue da Verdade” (p. 84). Antes, Poe já havia afirmado no ensaio “A Filosofia da Composição”, de 1846: “a Beleza é a única província legítima do poema” (POE, 1985, p. 104). E Baudelaire (1995, p. 876) dispara, no ensaio *O Pintor da Vida Moderna*, de 1863, um tiro de morte tanto no apreço dos românticos pelo natural quanto na tradição mimética clássica, ao dizer: “quem se atreveria a atribuir à arte a função estéril de imitar a natureza?”.

O crítico italiano Mario Praz pontua algumas convergências e divergências entre o Romantismo e o Decadentismo, ao analisar a pintura dos franceses Eugene Delacroix (1798-1863) e Gustave Moreau (1826-1898):

Delacroix foi um pintor fogofo e dramático; Gustave Moreau pretendia ser gélido e estático. O primeiro pintou gestos, o outro, comportamentos. [...] eles representam muito bem a atmosfera moral dos dois períodos em que florescem: o Romantismo com o seu ímpeto de ação frenética, o Decadentismo com

a sua estéril contemplação. A matéria é quase a mesma, exotismo luxurioso e sanguinário. Mas Delacroix vive-a por dentro, Moreau a idolatra do lado de fora. O primeiro é um pintor, o segundo, um decorador. (PRAZ, 1996, p. 265)

Ao que Camille Paglia complementa, em afirmar que “o Decadentismo volta-se da energia para a *stasis*”, já que “a passividade criativa romântica torna-se esteticismo decadentista, contemplatividade em relação a coisas preciosas isoladas da natureza” (PAGLIA, 1992, p. 362). Paglia utiliza a expressão “Apolo daimonizado” para referir-se à arte decadentista, pois esta apresenta um extremo rigor formal (“Apolo”) e trata dos temas mais mórbidos e transgressores (que seriam da ordem do *daimônico*, isto é, do que pulsa violentamente nas profundezas). Poderíamos, de maneira a criar um quiasma, pensar também no deus Dioniso em simulacros, já que a arte decadentista, como vimos, não tem qualquer compromisso com o que não seja da ordem da estetização e o da teatralização, arte pela arte. Neste ponto, há no Decadentismo certa postura comum ao Maneirismo e ao Barroco, segundo a observação de Stefan Andriopoulos (2014, p. 110) de que William Shakespeare teria se apropriado das “histórias populares comuns da magia e de espectros para transformá-las num simulacro estético”.

É, portanto, nesta dialética apolíneo-dionisíaca que começamos nossa leitura de alguns poemas do livro *Stelos*, de Teotônio Freire. Convém, contudo, fazermos uma observação: há na crítica certa indistinção entre o Decadentismo e o Simbolismo, o primeiro muitas vezes considerado uma fase inicial do segundo. Pensamos que, na verdade, há uma diferença

cabal entre os mesmos, pois o Decadentismo, ao privilegiar a superfície e a aparência, não apresenta a sede de sacralidade e o anseio pelo mistério que constituem o cerne do Simbolismo, que, neste ponto, tem muito em comum com a busca de uma verdade oculta ensejada pelo Romantismo. Não obstante, dentro da prática de ecletismo estilístico de nossos poetas finisseculares, que muitas das vezes transitavam entre o Parnasianismo e o Simbolismo, é comum encontrarmos, principalmente na produção poética dos simbolistas, vários poemas decadentistas. São textos que não tratam de temas esotéricos ou místicos e que apresentam, antes, o gosto pela beleza mórbida, sombria e perversa em versos centrados na aparência e no visível, conforme vimos Wilde afirmar acima.

Comecemos, então, a leitura da poesia decadentista de Teotônio Freire em *Stelos* pelo soneto, dedicado a João Diniz, intitulado “Tenebras” (FREIRE, 1896, p. 13):

TENEBRAS

A João Diniz

O céu de treva. É treva o mar. Nas fragas
Batem as ondas líridas, raivosas;
Vagas revoltas correm; outras vagas
Querem beijar as cúmulo trevasas.

O céu derrama bâtegas em bagas
De chuva; no ar essências sulfurosas,
Bailam; regougam os trovões em pragas,
Raios fuzilam flamas tremulosas.

Abandonado sobre as águas turvas,
Como um corcel que retesasse as curvas,
Em disparada para algum abismo,

Resvala um barco. Aos temporais da Vida,
Assim resvala a Mente, sacudida,
Crenças desfeitas, para o Pessimismo.

O poema conjuga o pessimismo e o refinamento decadentistas e o sublime romântico. A forma é caprichada, uma vez que se trata de um soneto, em que se alternam decassílabos heroicos e sáficos e o vocabulário é elegantemente erudito, evidenciando o esteticismo que foi a tônica das poéticas finisseculares, tanto o Decadentismo quanto o Parnasianismo e o Simbolismo. Ao mesmo tempo, apresenta imagens de uma natureza violenta e assustadora, que inscrevem o texto dentro da categoria estética do sublime, que foi determinante para o Romantismo negro em todas as suas facetas. Assim, a clave do belo sombrio, intrínseca ao Decadentismo, dá o tom ao texto, que petrifica a natureza revolta em metros rigorosos que a transformam em alegoria do *spleen*.

Sobre o sublime, diz um de seus principais teóricos, Edmund Burke, em *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo* (1757): “dentre as cores, as suaves ou alegres são impróprias para produzir imagens majestosas”; assim, “uma montanha imensa coberta de uma reluzente turfa verde nada é, sob esse aspecto, em comparação a uma outra, escura e sombria; o céu nublado é mais imponente do que o azul; e a noite, mais sublime e solene do que o dia” (BURKE, 1993, p. 88). O poema de Teotônio Freire é marcado pelo predomínio da treva, que dá o tom sombrio já na primeira estrofe, do primeiro verso (“O céu de treva. É treva o mar...”) ao último, em que ondas (“vagas”) querem beijar as nuvens de tempestade (“cúmulos”, de *cumulunimbus*) “trevasas”.

Burke (1993, p. 119) associa o sublime a um “tipo sombrio de grandiosidade” que é, para ele, “seguramente o mais nobre”, sendo

necessário “uma grande cautela” contra “tudo que seja leve ou jovial, pois nada reduz tão eficazmente o bom gosto no sublime”, já que, para ele, o sublime “está sempre associado aos objetos grandes e terríveis”. No poema, as imagens do céu e do oceano em fúria são, por si só, revestidas de grandiosidade e de terribilidade.

Sobre o sublime, retomamos a conceituação de Burke:

Tudo que seja de algum modo capaz de incitar as ideias de dor e de perigo, isto é, tudo que seja de alguma maneira terrível ou relacionado a objetos terríveis ou atua de um modo análogo ao terror constitui uma fonte do sublime, isto é, produz a mais alta emoção de que o espírito é capaz. (BURKE, 1993, p. 48)

Assim, “a paixão a que o grandioso e sublime na natureza dão origem, quando essas causas atuam de maneira mais intensa, é o assombro, que consiste no estado de alma no qual todos os seus movimentos são sustados por um certo grau de horror”, e Burke (1993, p. 65) define o assombro como sendo “o efeito do sublime em seu mais alto grau”. Neste ponto, é de suma importância para Burke o lugar do terror dentro da estética do sublime, uma vez que, em suas próprias palavras, “tudo que é terrível à visão é igualmente sublime, quer essa causa de terror seja dotada de grandes dimensões ou não”; assim, para Burke “o oceano é objeto de um grande terror”, e a conclusão é a que “de fato, o terror é, em todo e qualquer caso, de modo mais evidente ou implícito, o princípio primordial do sublime” (p. 65-66). No poema de Teotônio Freire, a imagem do barco “abandonado sobre as águas turvas” e “em disparada para algum abismo” ilustra bem estas afirmações de Edmund Burke.

Em que pese os traços decadentistas e românticos do poema que apontamos aqui, não podemos deixar de observar, contudo, que o “pessimismo” decadentista, sintomático de certa consciência de ruína do arcabouço estético ocidental baseado na *mimesis* classicista e no *Zeitgeist* finissecular europeu, aqui no poema é apresentado, didaticamente, como consequência banal dos “temporais da vida”, imagem por demais ligada ao senso comum e nada decadentista. Mas deixemos passar este deslize estético de Teotônio Freire pela desculpa de que nem em Pernambuco do final do século XIX e nem no restante do Brasil naquela época experimentava-se o que viviam os parisienses e os londrinos do *fin-de-siècle*.

Passemos ao próximo poema de Teotônio Freire, “Gigantes vencidos” (1896, p. 70), que segue o mesmo diapasão das imagens do sublime romântico emolduradas pelo requinte formal do esteticismo finissecular:

GIGANTES VENCIDOS

Como se fora enorme centopeia
Hirta, da morte em derradeira vasca,
Cauda batendo a Patagônia feia,
Tentáculos mordendo a fria Alaska;

Estende a cordilheira a ossada cheia
De acúleos picos na rugosa casca;
Dentro rompendo estão a ígnea veia
Ciclopes nus, fazendo a terra em lasca.

De quando em vez, raivosos e bramando,
O alto dos cumes se escancara em rombos
E um olho aponta em brilho formidando.

E um Ciclope feroz, audaz, sombrio,
Trovões atroando em hórridos ribombos,
Atira ao Céu cartéis do desafio!

Ao pintar as vastidões da natureza da cadeia de montanhas que percorre o oeste das Américas como espaço de degredo dos ciclopes, aqui como titãs vencidos por Zeus e os demais deuses olímpicos, Teotônio Freire mais uma vez entrecruza o requinte formal decadentista com o Romantismo, em sua vertente ligada ao sublime; como afirma Edmund Burke (1993, p. 76), “todas as privações em geral são grandiosas, porque são todas terríveis: vazio, trevas, solidão e silêncio”. A vastidão da natureza liga-se à incomensurabilidade: “a grandiosidade de dimensões é uma fonte poderosa do sublime” (p. 77) e “outra fonte do sublime é a *infinitude*”, pois, continua Burke, “a infinitude tem uma tendência a encher o espírito daquela espécie de horror deleitoso, que é o efeito mais natural e o teste mais infalível do sublime” (p. 78). Efetivamente, horror deleitoso é o que temos aqui no poema de Teotônio Freire, pois a ameaça dos ciclopes é apenas um simulacro estético requintadamente encenado pelo texto.

O poema seguinte, “Depois do baile” (FREIRE, 1896, p. 100), segue a mesma linha dos “gêmeos sinistros” mas apresenta o sublime em outra de suas dimensões:

DEPOIS DO BAILE

Dentro da alcova uma só luz tremula,
Bem como um círio dentro dum sagrado
Templo de deusa... ao leito recostado,
Um corpo de Eva que o desejo oscula...

Oscila no ar o níveo cortinado,
E a colcha rubra morde-se de gula,
Para afagar a pele e o morenado
Colo que a brama da volúpia açula...

Pé ante pé o noivo se aproxima
E em pouco se ouve o poema dos amores
Modulado dos ósculos na rima...

A luz tremente empalidece, morre,
E um ai, gemido em gozos e estertores,
De asas abertas para a treva corre.

Como afirma Burke (1993, p. 66), “para tornar algo extremamente terrível, a obscuridade parece ser, em geral, necessária”; com efeito, “as trevas são mais fecundas de ideias sublimes do que a luz” (p. 48), bem como “as trevas e as sombras são essenciais ao grandioso” (p. 130).

Bouças Coutinho retoma o crítico literário italiano Mario Praz, que afirma ser o Decadentismo do final do século XIX não mais do que um desenvolvimento da literatura romântica, “principalmente sob um dos aspectos mais característicos: a sensibilidade erótica” (PRAZ apud COUTINHO, 2014, p. 170-171). E, nesse sentido, diz Camille Paglia:

O sexo é um poder muito mais sombrio do que admite o feminismo. As terapias sexuais behavioristas julgam possível o sexo sem culpa, impecável. Mas o sexo sempre foi cercado de tabu, independentemente da cultura. O sexo é o ponto de contato entre o homem e a natureza, onde a moralidade e as boas intenções caem diante de impulsos primitivos. Chamei esse ponto de intersecção. Essa intersecção é a misteriosa encruzilhada de Hécate, onde tudo retorna à noite. O erotismo é um reino tocado por fantasmas. É o lugar além dos confins, ao mesmo tempo amaldiçoado e encantado. (PAGLIA, 1992, p. 15)

Paglia continua, ao afirmar que “o sexo é daimônico”, explicando que esse termo “vem do grego *daimon*, que significa um espírito de divindade inferior à dos deuses do Olimpo”, e assinala que “o cristianismo transformou daimônico em

demoníaco”; e conclui que “o inconsciente de Freud é um domínio daimônico”, sendo que “de dia, somos criaturas sociais, mas à noite mergulhamos no mundo dos sonhos, onde reina a natureza, onde não existe lei mas apenas sexo, crueldade e metamorfose” (PAGLIA, 1994, p. 15).

No soneto de Teotônio Freire, em que pese a “montagem ornamental do texto” própria do esteticismo decadentista (SALGADO, 2007, p. 14), construído em decassílabos sáficos – à exceção do décimo primeiro verso, heroico –, é apresentado, com fortes tintas góticas, este “caráter espectral do sexo” de que fala Camille Paglia (1992, p. 15) e que tangencia, sem dúvida, o sublime.

Retomando Longino, um dos primeiros teóricos do sublime já na Antiguidade clássica, Thomas Weiskel (1994, p. 17) afirma que “a alegação essencial do sublime é a de que o homem pode, no sentimento e no discurso, transcender o humano”. E Weiskel retoma o poeta romântico alemão Schiller, quando este diz que “o belo é valioso apenas em relação ao ser humano, mas o sublime o é em relação ao puro demônio [*daemon*] no homem” (SCHILLER apud WEISKEL, 1994, p. 17). Assim, julgamos que o poema de Teotônio Freire desvela o caráter daimônico e, conseqüentemente, sublime, do sexo, aqui com forte inflexão gótica. Embora o homem seja referido como “o noivo” no nono verso, ele aproxima-se da mulher furtivamente, sorrateiramente, “pé ante pé” como um vampiro noturno. A mulher, por sua vez, é denominada Eva, personagem associado ao primeiro pecado que, aqui, corrobora o caráter transgressor e, também, ao mesmo tempo pagão do sexo, no símile “templo de deusa”, no terceiro verso, para referir-se à alcova, cenário do poema. Diz

Camille Paglia (1992, p. 9): “eu vejo o sexo e a natureza como forças pagãs brutais”.

A chave de ouro do poema, no terceto final, enceta a vitória pagã das trevas contra a luz, que “empalidece” e “morre”. Da vela, sim, mas plena de valor simbólico e metafórico. O orgasmo, “um ai, gemido em gozos e estertores”, como que se materializa no verso final, a correr para a treva “de asas abertas”, como um morcego, estabelecendo o poeta com tais imagens uma espécie de correspondência entre o sexo e o terror, território presidido pelo sublime. Como mais uma vez afirma Paglia (1992, p. 251), “há erotismo latente em toda a tradição do “romance de terror”, que começou no gótico de fins do século XVIII e terminou no moderno cinema de horror”. E lembra que “o romance gótico refuta Rousseau: *The Monk* [de Matthew Lewis, 1796] redaimoniza o sexo, ligando-o ao pecado, ao sofrimento e à brutalidade natural” (p. 29).

Tal brutalidade da natureza, com fortes marcas de crueldade e sadismo, caras à sensibilidade tanto de românticos quanto de decadentistas, pode ser vista no poema a seguir, “De retorno” (FREIRE, 1896, p. 139):

DE RETORNO

Penas ruflando pelos ares passam
Num voo altivo, céleres, escuras,
E águias reais, de reais envergaduras,
Roçando as nuvens rápidas esvoaçam.

Asas espalmas pelo espaço traçam
Curvas, se erguendo além, pelas alturas,
Serenas, mansas, lépidas, abraçam
A vastidão das siderais planuras.

Vieram da morte e da carnificina,
A garra adunca e o bico recurvado
Rubros, do sangue quente da rapina.

E além, na curva do horizonte, o bando,
Cindindo o céu num rastro ensanguentado,
Desaparece, as asas tatalando.

O soneto é majestoso e sanguinário ao mesmo tempo, luxuosamente urdido em versos decassílabos, e nele Teotônio Freire apresenta a grandiosidade, a vastidão e o terror associados ao sublime. É frequente, na literatura decadentista, a apresentação da mulher fatal como fera ou ave de rapina, predadora sexual marcada por um erotismo vampiresco e sanguinário. Tal aproximação pode ser vista no poema “Risos” (FREIRE, 1896, p. 81), em que podemos perceber traços do grotesco, que, aqui, se dá em um viés que desliza da expectativa do cômico para o tenebroso (KAYSER, 2003, p. 24):

RISOS

Risos, demônios da loucura em festa,
Risos, desgraças, garras da loucura,
Risos de raiva e amarga desventura,
Risos, soluço que a agonia empresta;

Toda a gama do riso salte nesta
Canção que faço à tua formosura!
Tenebres risos, contração funesta
Do rictos doloroso da amargura!

Risos bem altos, fúnebres e torvos,
Risos de treva, cor de negros corvos,
Risos em ponta ríspida, ferina,

Risos odientos, risos de cinismo,
Emudecendo o fundo satanismo
Desse teu riso atroz que me assassina!

No poema temos o grotesco no horror dos esgares que deformam os rostos e lhes conferem um aspecto infernal, em um dos poemas em que Teotônio Freire mais tenha chegado perto

da categoria do aterrorizante. A anáfora excessiva que permeia o poema, em que o vocábulo “risos” é repetido alucinadamente, confere ao texto uma ideia de desmedida implacável e inescapável, que culmina na sugestão de aniquilamento do eu-lírico no verso final. O aspecto metonímico do texto dilacera o corpo feminino reduzido a boca com dentes “em ponta ríspida, ferina”, o que acentua a monstruosidade grotesca, predatória e horripilante desta *femme fatale*. No entanto, mesmo com todo esse turbilhão apresentado nas imagens, a construção rigorosa do soneto decassílabo, em que se alternam versos sáficos e heroicos, chancela o texto em esplendoroso ornamento decadentista.

Esta associação entre a mulher fatal e o animal predatório foi bem apresentada por Charles Baudelaire (1995, p. 878), ao falar da cortesã: “tem sua beleza que lhe vem do Mal, sempre desprovida de espiritualidade, mas por vezes matizada de uma fadiga que simula a melancolia. Ela dirige o olhar ao horizonte, como animais de presa; mesma exaltação, mesma distração indolente e também, às vezes, mesma fixidez de atenção”; “procurando a quem devorar”, complementa Baudelaire a respeito, na legenda a um desenho que fez de sua amante Jeanne Duval (p. 1092). Dentro da temática da mulher fatal como animal de rapina, temos mais um soneto de Teotônio Freire que retrata o feminino cruel, “Olga” (FREIRE, 1896, p. 69), em que podemos entrever fortes traços de vampirismo:

OLGA

Essa, a feroz mas adorável Olga,
Nasceu na Rússia das estepes frias,
Por isso o amor em castas harmonias
Jamais seu peito rende, vence e amolga.

E o seu olhar de fera, onde não folga
Um raio só de suaves alegrias,
Tem a flama do olhar d'água que empolga
No voo a presa, em vastidões sombrias!...

Seu lábio seco e descorado e exangue
Morde na polpa ardente, ensanguentada,
Do vício, haurindo a força, a vida, o sangue.

Dá-se em troca de rublos e de rúpias
Matando o amante em gozos, na escalada
Para galgar a escarpa das volúpias.

Mais uma vez, aqui, temos a associação entre o sexo e o terror, que tem sido bastante representada pelo vampirismo enquanto metáfora erótica, como atestam mais pujantemente os versos da terceira estrofe. Neste soneto, Teotônio Freire adentra a clave do Gótico, uma das vertentes do Romantismo negro, inaugurada pelo inglês Horace Walpole em 1764, com a publicação do romance *O castelo de Otranto*. Sobre a literatura gótica, diz Camille Paglia:

A reação inglesa a Rousseau assumiu forma assimilável: o romance gótico. [...] O gótico inglês da década de 1790 equivale à alquimia e ao ocultismo medievais de Fausto, em que Goethe trabalhava na época. As trevas e rudezas góticas opõem-se à luz, ao contorno e ao simbolismo apolíneos do Iluminismo. O racionalismo protestante é derrotado pelo retorno gótico ao ritualismo e misticismo do cristianismo medieval, com seu paganismo residual. A arte retira-se para cavernas, castelos, masmorras, túmulos, caixões. O gótico é um estilo de sensualidade claustrofóbica. Seus espaços fechados são úteros daimônicos. O romance gótico é sexualmente arcaico: retira-se para as trevas ctônicas, o reino goethiano das Mães. A mãe noite impregna o romantismo, de Coleridge e Keats a Poe

e Chopin, com seus melancólicos noturnos. Espectros desencadeados por Goethe tocarão o século XIX, como o espiritismo, cujas sessões continuam hoje na Grã-Bretanha. (PAGLIA, 1992, p. 249)

Um dos temas mais associados à literatura gótica é, pois, o do vampirismo, que se espalha ao longo do século XIX até culminar em *Drácula* (1897), de Bram Stoker e que vemos mais uma vez na poesia decadentista de Teotônio Freire, no poema “Durante o baile” (FREIRE, 1896, p. 56):

DURANTE O BAILE

O vetusto solar é todo em festa,
Pois se casara a filha do margrave,
Susanna, a loura virginal e honesta,
Com um magyar austero, rudo e grave.

Toda a Baviera o seu fulgor empresta
De titulares; sob a larga nave
Do salão principesco paira o suave
Odor de carne que a volúpia cresta...

E enquanto à mesa, à luz das serpentinhas,
Cheias de Tokay, taças cristalinas
Passam de mão em mão, num vivo giro;

Na câmara nupcial, deitada ao tambo,
A noiva tem ao colo cor de jambo,
Langue, adormido, um pálido vampiro.

O tratamento sutil e estetizado que Freire dá à temática do vampirismo, com seu vampiro lânguido e adormecido em um cenário de requinte aristocrático, faz-nos lembrar das colocações de Paglia (1992, p. 252), quando ela diz que “o gênero de filme de vampiro clássico segue um estilo que chamo de alto gótico psicológico”, e define o alto gótico como “abstrato e cerimonioso”, já que “o mal tornou-se glamour, *blasé*, hierárquico”

e “não há bestialidade”. O tema do que Paglia chama de “alto gótico” é, em última instância, “o poder ocidental erotizado, o fardo da história”. A crítica conclui que “o objetivo dos filmes de vampiro não é carnificina: é sexo – dominação e submissão”, e que “o horror gótico deve ser moderado por uma disciplina apolínea, senão se torna grossa palhaçada”, arrematando: “o filme de horror feito em série é antiestético e anti-idealizante”. O discurso de Paglia apresenta ressonâncias do tratamento que o Decadentismo deu ao Gótico, muito mais centrado no sublime do que no grotesco.

Há também, em *Stelos*, poemas em que Teotônio Freire apresentou a topografia do gótico por excelência, a construção medieval (castelos, igrejas, mosteiros) como ruína e espaço do terror, *locus horribilis*. Sobre o cenário paradigmático do Gótico, afirma Mario Praz:

Se tomamos como ponto de partida para o romance gótico o cenário exterior, sublinhado no próprio título do primeiro destes romances, *O castelo de Otranto* de Walpole (1764), alguém poderia se ver tentado a buscar sua origem no gosto pelas ruínas, uma categoria do pitoresco que continha em germe a possibilidade de desenvolvimentos sinistros, uma vez que antigas superstições consideravam que as ruínas eram frequentadas por fantasmas. (PRAZ, 1988, p. 26)

Assim, o poema *De outro tempo* (FREIRE, 1896, p. 71) traz para a produção poética finissecular brasileira o gosto que o Decadentismo nutria pelo cenário gótico, tão marcado quanto pelo aspecto de teatralização:

DE OUTRO TEMPO

Essa arruinada estância foi outrora
Nobre castelo de esforçados pares;
Hoje é um montão de pedras, onde a aurora
Põe tons de treva e sombras singulares.

O tojo cresce e os paredões colora
A esverdinhada grama; cobre os lares
A poeira e sobre os robles seculares
Do parque, o deus do isolamento chora.

Alta noite, porém, torvos, ferinos,
Batendo escudos com as agudas lanças
Surgem das ruínas bravos paladinos.

E austeros, graves, frentes levantadas,
Passam, jurando mortes e vinganças,
Com a mão na cruz das rútilas espadas.

O poema apresenta o castelo arruinado onde, “alta noite”, surgem os fantasmas de “bravos paladinos”, ao mesmo tempo goticamente aterrorizantes e sobranceiramente solenes à moda decadentista por se apresentarem “torvos”, “ferinos”, “austeros”, “graves” e com as “frentes levantadas”, em procissão ameaçadora em que conjuram “mortes e vinganças” com as mãos postas “na cruz das rútilas espadas”. Assim, dois dos elementos mais centrais do Gótico, como o castelo em ruínas e a presença dos fantasmas, estão presentes neste soneto que, fiel ao esteticismo finissecular, apresenta o quadro fantasmagórico emoldurado por uma forma e um estilo irrepreensíveis.

Edmund Burke (1993, p. 122) salienta que o sublime não está ligado apenas à natureza, mas a tudo “que é grave e majestoso”, o que faz com que o poema acima também pertença a esta categoria estética. O sublime do que é “grave e majestoso” também se faz ver nas construções imponentes, como podemos

ler em outro poema de Teotônio Freire (1896, p. 80), “Só”, que começa com o substantivo “mole”, significando construção gigantesca e maciça:

SÓ

Mole implantada no alto, sobre furnas
Onde as almas pranteiam negras sinas,
Se ergue o convento às solidões noturnas,
Alteando torres colossais em ruínas.

Nas abóbodas lôbregas, soturnas,
Que outrora encheram prédicas divinas,
E perfumaram sândalos das urnas,
E onde brilharam luzes purpurinas;

Passos ressoam. Sob a extensa nave
Um frade passa, austero e macilento,
Cabeça curva, andar pausado e grave...

Voz cavernosa e tétrica, na insânia
Do desamparo e triste isolamento,
Aos céus impreca em lúgubre litania.

Posto neste poema não haja a presença de fantasmas, como no anterior, nem por isso o cenário não assoma menos gótico. Além das “torres colossais em ruínas” e das “abóbodas lôbregas, soturnas”, temos que levar em consideração que construções católicas medievais, como igrejas, mosteiros, abadias e conventos serviram frequentemente de cenário nos romances góticos, tais como atestam o já aludido *The Monk*, de Matthew Lewis e *The Italian* (1797), de Ann Radcliffe. Além disso, Burke (1993, p. 81) ressalta que “na arquitetura, as grandes dimensões parecem ser uma condição necessária para o sublime, pois de umas poucas partes, assim como das pequenas, a imaginação não pode alçar-se à ideia de infinitude”, sendo que “a *magnificência* é igualmente uma outra fonte do sublime” (p. 84). A temática da topografia do

Gótico, ligada ao sublime, se faz presente então, no poema acima, e a ausência dos fantasmas é compensada pelo frade que vaga pelo convento à noite, “macilento” como um fantasma e de voz “cavernosa e tétrica”, imprecando aos céus uma litania “lúgubre”. Em que pese a rima imperfeita entre “insânia” e “litanía” no terceto final, o soneto é elaborado dentro do rigor formal e do preciosismo vocabular que enformam o Decadentismo – que, como o Gótico, é fértil no imaginário das ruínas e na cenografia textual das construções católicas, bem como de sua liturgia enquanto espetáculo estético e afronta ao cientificismo e ao positivismo do século XIX. O romance *Là-bas* (*Além*, 1891), de Joris Karl Huysmans, autor da obra que é considerada o breviário do Decadentismo, *À Rebours* (*Às avessas*, 1884), é um bom exemplo da relação entre o Decadentismo e o Catolicismo.

Tais motivos estão presentes em mais um poema de Teotônio Freire (1986, p. 98), “Contraste”:

CONTRASTE

Essa abadia imensa levantada
Do monte à grimpa, – austera sentinela
Que vara o céu com a torre em ponta ousada
E a crença e a fé constantemente vela;
Tem o requinte da arte, toda a bela
Flora soberba em mármore talhada;
– Colunas ricas, nave que se estrela
Ao sol intente em chama purpureada.
Sob o solo, porém, se abrem geenas
De ais e soluços, ferros e correntes,
Corpos que sofrem lancinantes penas.
E onde do mundo o ruído não perpasse,
Há maldições e prantos inclementes
No antro soturno e lôbrego do *in-pace*...

A abadia do poema é decadentista por ter “o requinte da arte”, ser “flora soberba em mármore talhada” (o que faz entrever o *Art Nouveau*) e, ao mesmo tempo, ser espaço de crueldade e tortura dos “corpos que sofrem lancinantes penas”. O motivo da clausura está presente tanto nas masmorras góticas quanto nas estufas decadentistas.

O “universo diegético espectral da ficção gótica” (ANDRIOPOULOS, 2014, p. 113) apresentado enquanto simulacro estético tem seu correspondente no Decadentismo, como sintetiza Jean Pierrot (1981, p. 204), ao dizer que “assim desenvolveu-se uma Idade Média ‘decadentista’ provavelmente tão artificial quanto aquela privilegiada pelos românticos”. No poema a seguir, “Medieval” (FREIRE, 1896, p. 127-132), temos o “tropo do herói do romance gótico fitando uma galeria de retratos de ancestrais num castelo medieval” (ANDRIOPOULOS, 2014, p. 72), presente já no texto fundador do gênero, *O castelo de Otranto*:

MEDIEVAL

A Faria Neves Sobrinho

Feudal castelo. Torres altas sobre
Muros talhados no granito informe;
As barbacãs tombadas a hera encobre,
Nas atalaias a coruja dorme.

À frente e ao lado, – ogivas e seteiras;
Fosso profundo em torno, e a levadiça
Ponte suspensa; ao fundo, o parque, – geiras
De terra inculta onde urze e tojo viça.

A mole enorme erguida sobre a aresta
De íngreme rocha, à beira dum abismo,
Traz à memória a tétrica e funesta
Epopeia do torvo feudalismo.

Dentro, salões: o deslizar dos passos
De altivas damas inda rumoreja;
Altas poltronas, cômodos regaços
Para sonhar o amor que se deseja.

Câmeras nobres, leitos sobre estrados,
Dentre refolhos de dóceis cetineos;
Pelos consolos no ébano talhados
Jarras de Sèvres, taças de ouro e escrínios.

Na sala de armas, férreas armaduras,
Elmos, escudos, guantes, corseletes:
Passam, repassam, másculas figuras
Viseira erguendo de êneos capacetes.

Sobre a panóplia se destacam armas,
Achas, espadas de aço toledano,
Lembrando a guerra e os gritos dos alarmas,
Com seu cortejo de fereza de dano.

Punhais de cabo cinzelado no ouro,
Largas adagas, lanças, alabardas,
Com que ganhavam da vitória o louro,
Levando ao prélio as hostes nas vanguardas.

Abre-se além a imensa galeria
Onde os retratos dos antepassados
Se destacando da muralha fria,
Olham, soberbos, feros, altanados.

Eis o primeiro: é um bárbaro do norte;
Veste de peles, corpo musculoso,
Olhar audaz de quem não teme a morte,
Pois tem na morte o seu supremo gozo.

Eis o segundo: um sanguinário leuda;
Das armas vive e a terra a que conquista
Homens e bens, ao seu solar enfeuda,
Sem que da gleba o servo lhe resista.

Vede o terceiro: cobre-se de ferro,
Tem punho em cruz a espada de aço fino;

À Terra Santa foi, tirando do erro
Almas, vencendo o forte Saladino.

O quarto indica um bispo e a sua bispa.
(Naquele tempo o próprio Deus unia
Os sacerdotes, pois o olhar que chispa
Amor, do Céu recebe a luz que o guia.)

O quinto e o sexto: um frade e uma amazona;
De um lado Cristo, do outro o gozo e o riso.
O frade reza, a fé não o abandona,
Faz a mulher da terra o paraíso.

Outro, mais outro, em roupas de brocado
Desse a figura se modela guapa;
Calções de seda; escuro e desabado
Chapéu; nos ombros lhe flutua a capa.

Esse é de casta e lirial donzela,
Que tem aos pés um menestrel que implora
Um beijo só, e canta a estrofe bela
Que o Tasso disse à amada Eleonora.

Vê-se no olhar de todas as figuras
Tédio do mundo, o mundo dos modernos:
Nas abóbadas úmidas, escuras,
Uivam imprecações de ódios eternos.

E os olhos delas dizem-nos sombrias
Cousas de outrora, mágoas e queixumes,
Quando por sob a campa, mortas, frias,
Amavam inda, em febres e ciúmes.

Quando as espadas rútilas brilhavam
Para, nas justas, sustentar a dama,

E os bandolins, à noite, dedilhavam
Sob os balcões, em que o jasmim se enrama.

E morria-se então de amor, cantando
A fonte perenal de toda vida,
Sabia-se viver rindo e gozando,
Ah! sabia-se rir em meio à lida.

Hoje, que riso de desesperança
Nos franze o lábio, que veneno corre
Por nosso peito, que se esforça e cansa
E nada o satisfaz e sofre e morre?...

Homens de ferro, castelãs e pajens,
Gentis fidalgas, nobres cavaleiros,
Vós, que da guerra andáveis nas voragens,
Vós, que na paz amáveis os primeiros...

Avôs de meus avôs, que sustentáveis
De espada em punho, o nome, a estirpe, a honra;
Que o pavilhão ondeante desfraldáveis
Para lavar em sangue a vil desonra...

Nestas distantes eras, vossos filhos
Degenerados, bárbaros vos chamam;
Mas, nem da glória seguem vossos trilhos,
Nem, como vós amastes, eles amam.

Rói a polilha as telas. Rui a massa
Do castelo feudal, aos poucos. Nunca
Se esquecerá, porém, a forte raça
Que a Europa teve presa à garra adunca.

Não, pois mais alto do que as torres altas,
Não, pois mais longe que as ligeiras bestas,

Muito mais bravos que as ferozes maltas
Que Átila trouxe, *torpides*, funestas;

Ficaram cantos varonis, os Edas,
Restaram odes, cânticos de guerra,
Quando, à conquista, nas batalhas tredas,
Iam de povo a povo, terra a terra.

Ficaram hinos rábidos, – os Sagas,
Feixe de sóis que sobre a terra incide...
Olham com a mão no punho das adagas
O rei Artur, D. Juan Tenorio e El Cid!

Todos, – a rija e máscula coorte
Que encheu de luz escuridões medievas,

Dizem-nos fracos ante a guerra e a morte,
E que a ciência nos cercou de trevas!

Bárbaros! mas na luta indefinida,
O Amor perfez a sua trajetória.
Amai! no amor reside toda a vida:
– Força, Valor, Inteligência e Glória!

Embora a estrofe final oscile ambigualmente entre o código cortês medieval e certo sentimentalismo edificante – o que seria avesso aos postulados decadentistas se prevalece a segunda hipótese –, o motivo gótico da galeria dos retratos dos antepassados e o tratamento solene e desencantado com a modernidade de sua época (“Vê-se no olhar de todas as figuras/ Tédio do mundo, o mundo dos modernos”) apresentam-se como cenário fantasmático aristocrático que afronta o presente insípido e burguês. Se tomamos como chave de leitura os dois versos finais como código de honra medieval de um passado nobre e cortês podemos pensá-los como oposição aos grosseiros valores materialistas do mundo moderno que somente idolatra a mercadoria e o dinheiro, como atesta a obra de Baudelaire em sua proposta de afronta ao capitalismo do século XIX. Um dos traços principais do Gótico é a presença do passado que surge para assombrar o presente. Assim, em que pese sua prolixidade, o poema de Teotônio Freire apresenta-se como um acurado cruzamento de elementos góticos e decadentistas, para além do que essas estéticas têm em comum.

Continuando a leitura do poema, como diz Stefan Andriopoulos (2014, p. 73), “o interesse narrativo desse gênero literário [o romance gótico] centrava-se na restauração da sucessão genealógica legítima, muitas vezes confrontando um

protagonista com uma galeria de retratos de ancestrais”. E, para Edmund Burke (1993, p. 73), o poder tem relações intrínsecas com o sublime: “o poder que deriva da instituição de reis e governantes tem a mesma conexão com o terror” e “aos soberanos muitas vezes refere-se pelo título de *temível majestade*”. Assim, no aspecto heráldico e genealógico das figuras nos retratos o poema também apresenta ecos do sublime.

Para concluirmos, escolhemos mais um poema em que Teotônio Freire (1896, p. 137) apresenta a cenografia textual do Gótico, “A ogiva”:

A OGIVA

Coberta de heras, erma e desolada,
Resto da massa enorme que alteara
Bárbaro rei, ereta se quedara
A altíssima atalaia esburacada.

No alto, se abrindo para a extensa estrada,
A rica ogiva gótica ficara
Tal como o gênio do artesão talhara,
De agudas curvas, rica e rendilhada.

Sempre que o sol esponenta enrubescido
Ferindo arestas, áscuas gorgolando,
Se ouve na torre estrepitoso arruído.
E o corpo envolto em fúlgida armadura,
Um buzineiro assoma à ogiva, atroando
Toda a extensão da intérmina planura.

Neste poema final, mais uma vez temos o cenário da ruína gótica, aqui textualmente nomeada no sexto verso, e a presença do fantasma, que “assoma à ogiva”, “envolto em fúlgida armadura”, ao tocar a trombeta no alto da torre para anunciar o crepúsculo para toda a vastidão desolada ao redor, “toda a extensão da intérmina planura”. O Decadentismo associava a imagem do crepúsculo

com o fim não só do século mas de toda uma civilização, que, com efeito, mudaria drasticamente no século seguinte, com guerras, tecnologia e o fim de todo o mundo antigo, varrido pela máquina e pelo progresso.

Mario Praz (1988, p. 27) diz que “com De Quincey, as escadarias em espiral projetadas ao infinito de Piranesi se converteram no símbolo da ansiedade em que se concentrou o espírito dos romances góticos”, completando que “em verdade, uma ansiedade sem possibilidade de libertar-se é o tema principal dos romances góticos” (p. 27). E Jean Pierrot, para referir-se ao *fin-de-siècle*, retoma Praz, ao dizer:

Os últimos vinte anos do século XIX assistiram de fato ao crescimento paulatino de uma onda de melancolia ainda mais intensa do que a que havia caracterizado as mentes e as obras da época decadentista [começo dos anos 1880]. Foi o ressurgimento final do Romantismo, seus estertores, ou, para tomar de empréstimo o termo que Mario Praz empregara no título de sua obra clássica, sua agonia. (PIERROT, 1981, p. 45)

Arnold Hauser (1972, p. 1063) afirma: “a cultura estética *fin-de-siècle* implica uma forma de vida caracterizada pela inutilidade e pela superfluidade, isto é, a encarnação da resignação e passividade românticas”. E acrescenta:

O entusiasmo pela artificialidade da cultura é ainda, de certo ponto de vista, apenas uma nova forma de escapismo romântico. Escolhe-se a vida artificial, fictícia, porque a realidade nunca pode ser tão bela como a ilusão, e porque todo o contato com a realidade, todas as tentativas de dar realidade a sonhos e desejos têm de conduzir à sua corrupção. Mas,

agora, busca-se refúgio da realidade social não na natureza, como os românticos haviam feito, mas num mundo mais sublimado e mais artificial. (HAUSER, 1972, p. 1064-1065)

Como diz Fúlvia Moretto (1989, p. 31), “vemos, portanto, que o Decadentismo é um novo Romantismo”. Para Camille Paglia (1992, p. 249), da mesma forma, “o gótico *fin de siècle* tem um sensacionalismo decadente” e “o Decadentismo é a última fase, maneirista, do estilo romântico” (p. 360).

Esta sensibilidade, posto que de importação pelos poetas brasileiros do final do século XIX e começo do século XX, o que fez com que fossem proscritos pelo nacionalismo modernista, permeia a poesia de Teotônio Freire e dos demais poetas pernambucanos finisseculares. Como diz Fábio Andrade (2014, p. 7), “esses jovens viveram a poesia sob a égide do tédio, da melancolia, da morte, dos estados “outonais” de consciência, da sensação de vacuidade, de dor, de uma percepção alterada e aberta a estranhas imagens”. E, para a nossa leitura da poesia de Freire publicada em *Stelos* – a partir dos traços em comum entre o Romantismo negro (que engloba o Gótico, o sublime, o grotesco) e o Decadentismo – importa que esses poetas, como afirma mais uma vez Fábio Andrade (2014, p. 8), “também incorreram num sentimentalismo de procedência romântica, atualizado numa lírica excessivamente subjetiva, porém mediada, nos melhores momentos, pela exigência formal e por uma visão espiritualizada do mundo”.

Não pela “visão espiritualizada de mundo” dos simbolistas, mas sim pela “exigência formal”, procuramos demonstrar, na poesia deste pernambucano finissecular, as sombras românticas no Decadentismo tropical.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Fábio (Org.). *O fauno nos trópicos: um panorama da poesia decadente e simbolista em Pernambuco*. Recife: Cepe, 2014.
- ANDRIOPOULOS, Stefan. *Aparições espectrais: o idealismo alemão, o romance gótico e a mídia óptica*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.
- BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*. Edição organizada por Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. Tradução de Enid Abreu Dobránsky. Campinas: Papyrus/Ed. UNICAMP, 1993.
- COUTINHO, Luiz Edmundo Bouças. Romantismo/Decadentismo: gêmeos sinistros?. In: COUTINHO, Luiz Edmundo Bouças. *A sedução do texto: arabescos, paradoxos, simulacros*. Seleção e organização de Irineu E. Jones Corrêa. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2014.
- FREIRE, Theotonio. *Stelos*. Recife: Typographia Boulitreau, 1896.
- HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. São Paulo: Mestre Jou, 1972.
- KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- LEMONS, Mariano (Org.). *Poetas da Academia Pernambucana de Letras. Séculos XVI a XX*. Recife: Academia Pernambucana de Letras, 1955.
- LOBO, Luiza. *Teorias poéticas do romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.
- MORETTO, Fúlvia. *Caminhos do decadentismo francês*. São Paulo: Perspectiva/Editora da Universidade de São Paulo, 1989.
- PAGLIA, Camille. *Personas sexuais: arte e decadência de Nefertite a Emily Dickinson*. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PIERROT, Jean. *The decadent imagination, 1880-1900*. Translated by Derek Coltman. Chicago: The Chicago University Press, 1981.

POE, Edgar Allan. *Poemas e ensaios*. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Globo, 1985.

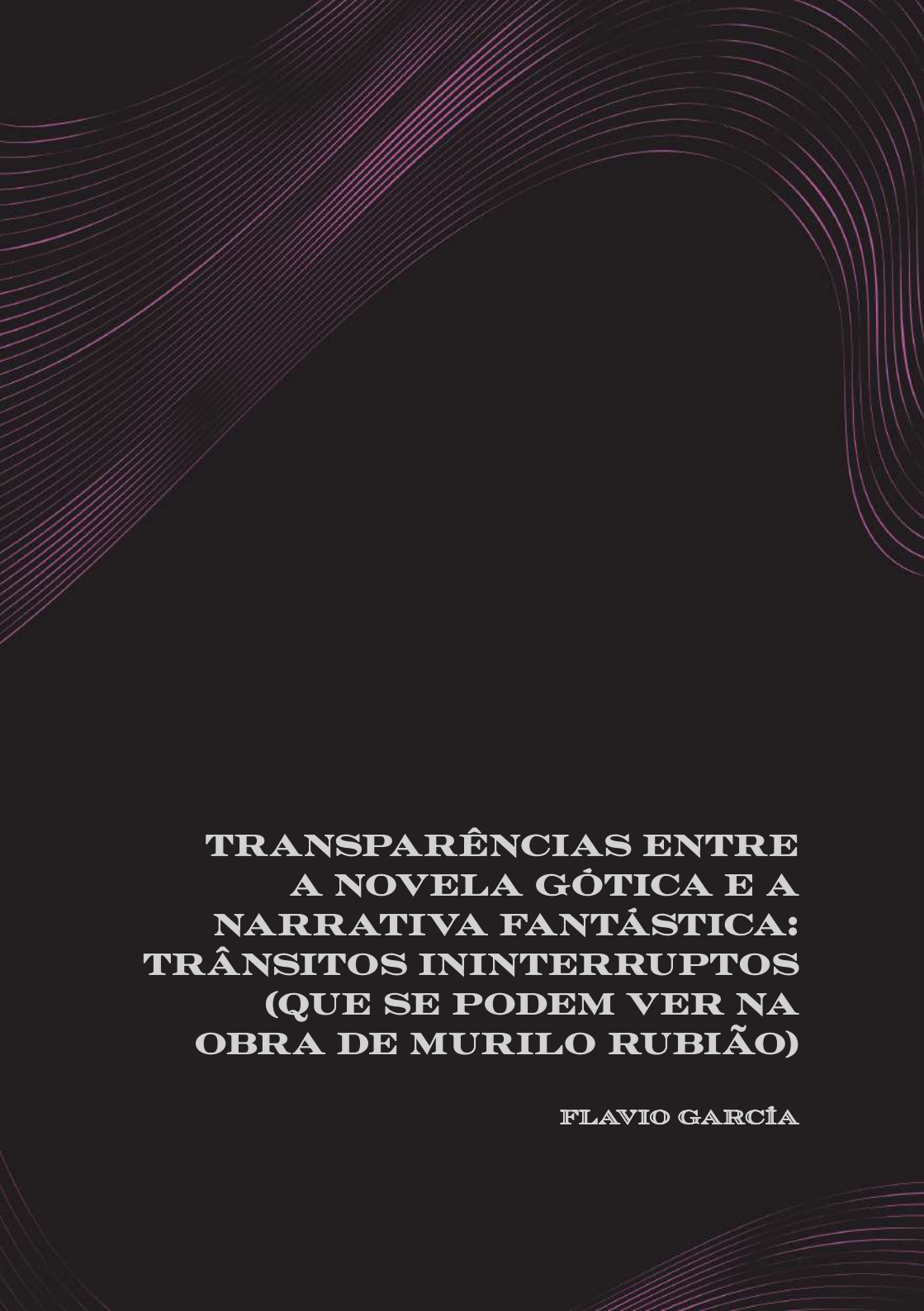
PRAZ, Mario. *El pacto con la serpiente*. Paralipómenos de “La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica”. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.

PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Tradução de Philadelpho Menezes. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

SALGADO, Marcus. *A vida vertiginosa dos signos*. São Paulo: Antiqua, 2007.

WEISKEL, Thomas. *O sublime romântico: estudos sobre a estrutura e psicologia da transcendência*. Tradução de Patrícia Flores da Cunha. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Tradução de João do Rio. São Paulo: Hedra, 2006.



**TRANSPARÊNCIAS ENTRE
A NOVELA GÓTICA E A
NARRATIVA FANTÁSTICA:
TRÂNSITOS ININTERRUPTOS
(QUE SE PODEM VER NA
OBRA DE MURILO RUBIÃO)**

FLAVIO GARCÍA

Meu olhar para os “estudos do gótico” terá por referência assumidamente necessária – jamais involuntária – os “estudos do fantástico”, aceitando, a *priori*, que Filipe Furtado (1987, p. 141) tem razão ao defender que “o romance gótico [...] [corresponderia] a algo como a proto-história do género [fantástico]”. Essa postura de Furtado talvez justifique a assertiva de David Roas (2006, p. 59), quando este sugere que “la novela gótica [...] alcanzará su madurez con el Romanticismo [...] [en] la literatura fantástica”. Aliás, mais de duas décadas antes de Roas, Furtado (1987, p. 160-161) observara que “o texto gótico prefigura já um certo número de motivo e respectivas formas de articulação e organização que, depois, de lentamente reelaboradas através de numerosas obras, se viriam tornar fundamentais no fantástico”.

Maria Leonor Machado de Sousa (1978, p. 33) salienta que “com a publicação de *The Castle of Otranto: A Gothic Story* (1764), um capítulo novo se abre na história do Pré-Romantismo, e até, se quisermos generalizar, na História da Literatura”. Roas adverte, a propósito dessa obra inaugural, que

se considera que la literatura fantástica nace con la novela gótica inglesa, subgénero narrativo que inauguró Horace Walpole con *The Castle of Otranto*, publicada en diciembre de 1764 y presentada al público como la

traducción de un relato italiano publicado en 1529, pero compuesto muchos años atrás, en el tiempo de las cruzadas. (ROAS, 2006, p. 60-61)

Desse modo, portanto, tem-se, com “a gothic story” de Walpole, a gênese da literatura fantástica irmanada com variantes do “gótico sobrenatural”, “en la que el contacto con lo sobrenatural conduce ineludiblemente a la condenación del individuo, aniquilado física y moralmente por sus fracasados intentos” (ROAS, 2006, p. 64).

Partindo dessas premissas mais gerais, vou apresentar alguns aspectos de transparências entre a novela gótica, entendendo-a como a circunscreveram Maria Leonor Machado de Sousa (1978), Filipe Furtado (1997) e David Roas (2006), e a narrativa fantástica, especialmente em suas variantes mais contemporâneas, perpassando o século XX e adentrando o XXI. Para tanto, procurarei apontar certos trânsitos ininterruptos de protocolos ficcionais paradigmáticos do gótico, mantidos ou ressignificados no fantástico. Tais protocolos da ficção gótica, que permanecem no fantástico, que aqui apontarei, podem-se ver na obra de Murilo Rubião (1916-1991).

Elegi, para dar suporte à proposta de abordagem crítico-interpretativa que aqui procurarei desenvolver, “As unhas”, conto de Murilo Rubião, ausente de seus livros publicados em vida e de qualquer reunião de suas narrativas para publicação parcial ou integral. Esse conto, “entre os inéditos encontrados [...] [no] espólio [de Murilo Rubião]” (GARCÍA, 2013, p. 15), chegou ao conhecimento do público, “em novembro de 1994, pouco mais de 3 anos após o falecimento do escritor” (p. 15), por iniciativa de

Vera Lúcia Andrade, então diretora do Centro de Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, e Ana Cristina Pimenta da Costa Val, à época, bolsista de projeto de Iniciação Científica daquela mesma Faculdade, [que o] selecionaram, para abrir a seção “Memória” do *Suplemento Literário de Minas Gerais*. (GARCÍA, 2013, p. 15)

Em ensaio oportuno – “Aspectos dos discursos fantásticos contemporâneos, pegados ‘às unhas’, em um conto ‘não pronto para a publicação’, de Murilo Rubião” (GARCÍA, 2013) –, já observei a pertinência de inscrever “As unhas”, de Rubião, no universo dos discursos fantásticos contemporâneos, levando-se em conta, especialmente, as novas correntes que vêm atualizando a tradição crítica mais clássica acerca do fantástico, em sua concepção genológica ou modal.

Situando o despontar da literatura gótica, berço da ficção fantástica, Roas (2006, p. 59) destaca que o “interés estético por lo sobrenatural coincide (y no por casualidad) con el desarrollo del gusto por lo horrendo y lo terrible, una nueva sensibilidad – lo sublime – que tomaba el horror como fuente de deleite e de belleza”. Em consequência disso, “en el seno de la ilustración empiezan a desarrollarse nuevas ideas y gustos estéticos que anuncian lo que será el Romanticismo: lo irracional (incluyo aquí lo onírico, lo visionario, lo sentimental, lo maravilloso), lo macabro, lo terrorífico, lo nocturno...” (p. 60). E conclui:

Así, pues, en su reivindicación de lo racional, el Siglo de las Luces reveló, al mismo tiempo, un lado oscuro de la realidad y del yo que la razón no podía explicar. Y eso lado oscuro será el que nutrirá a la literatura fantástica, primero

en su manifestación más antigua, la novela gótica sobrenatural (segunda mitad del XVIII), y después en el cuento fantástico romántico. (ROAS, 2006, p. 60)

É nesse entre-lugar que se pode ler “As unhas”, de Rubião, texto no qual o horrendo e o terrível provocam o horror nas personagens – e, por contaminação, no leitor –, em um jogo duplo de beleza estética implicada na *poiesis* da ficção e na poética do ficcional. As ações da personagem são irracionais, com toques de sentimentalismo piegas, são macabras na sua intencionalidade e noturnas em sua efetiva temporalidade. Em meio a uma “paisagem romântica”, de resgate bucólico, com que se abre a narrativa, permutando o interior do quarto, em que se encontra Henrique Canavarro, e o jardim da casa, que ele vislumbra pela janela, irrompe o irracional, ao fim inexplicável pela razão, pela ciência. O sobrenatural se superpõe ao racional e lógico, suplantado e sufocado.

A história de “As unhas”, de Rubião, principia anunciando que, “diante do espelho, com amoroso cuidado, Henrique Canavarro aprontava-se para a festa. Pela larga janela do quarto, penetrava intenso perfume de flor noturna, sem que ele o percebesse” (RUBIÃO, 2013, p. 125). Já a partir desse início, pela alusão ao “intenso perfume de noturna” que penetrava o quarto, sabe-se que a ação decorre à noite. Furtado (1987, p. 143) lembra que “não se tornará decerto muito difícil reunir um apreciável consenso quanto ao fato de uma das características dominantes do romance gótico e porventura a sua inovação de maior relevo ter sido a construção de um tipo próprio de cenário”, e nessa construção interferem, comumente, aspectos

de ordem espaciotemporal. Para Sousa (1978, p. 65), “o facto de [no romance gótico] praticamente toda a ação principal decorrer de noite cria já um ambiente soturno, onde a desordem dos elementos reflete as paixões desencadeadas e infunde respeito”.

Canavarro, a despeito do enleio provocante daquele momento,

[e]stava excessivamente concentrado nos preparativos e nada teria força para desviar-lhe a atenção. Além do mais, desprezava tudo que não viesse da sua própria pessoa. E disto jamais se desculpou, achando que emprestava um sentido demasiado profundo às coisas que fazia, para se distrair com as que fugiam aos seus interesses imediatos. (RUBIÃO, 2013, p. 125)

Há, nesse fragmento, duas informações importantes para a leitura que proponho. Uma delas, que será retomada ao final da história, permitindo sugerir um caráter moralizante e pedagógico à narrativa, prende-se à vaidade extrema da personagem e a um aparente desprezo por tudo o que fuja “aos seus interesses imediatos”. Isso revela um caráter profundamente egocêntrico e, como adiante se confirmará, narcisista. A outra delas, cuja recorrência ao longo do texto não será evidente, mas apenas subtendida, é o fato de, uma vez ineludivelmente punido por suas ações, jamais se desculpar do ato deflagrador da vilania pela qual acaba se vitimando.

Canavarro, em seu rito(/ual) narcisista,

Mirou-se demoradamente [no espelho], antes de colocar a casaca, satisfeito com o físico atlético e o rosto ainda jovem. Vagarosamente, como se procurasse ritmos sutis para os movimentos das mãos, continuou a vestir-se. Alisava os cabelos, irrepreensivelmente penteados, corrigia a gravata branca, já

colocada no lugar exato onde deveria ficar. De vez em quando, parava. Ia até a janela, acendia um cigarro, tinha gestos de impaciência, pois sentia pouco amadurecidos os planos para sua entrada no baile, que seria o maior da temporada. Mesmo sabendo ser a figura central da festa, desejava que a sua apresentação nela fosse qualquer coisa de espetacular. (RUBIÃO, 2013, p. 125-126)

No trecho acima, uma informação será de vital importância, porque servirá para o confronto entre a figuração de Canavarro nesse momento, que, mirando-se no espelho, se vê com o “físico atlético e o rosto ainda jovem”, e ao final da história, “ao dar com a sua fisionomia no espelho, viu que era tarde. Nele estava refletido um rosto cansado e velho. Rugas e amargura estavam impressas ali” (RUBIÃO, 2013, p. 130). A transformação física da personagem acumulará consigo a aniquilação moral.

Furtado comenta relações entre crime e punição na literatura gótica, e as observações que destaca são oportunas para a leitura do conto rubiano, pois salienta que:

O crime, qualquer crime, tem aqui por vezes uma punição draconiana, embora nem sempre proporcional à sua magnitude. A propósito deste último elemento semântico, cumpre assinalar a índole acentuadamente moralista que o romance gótico evidencia, tanto no tom didático assumido em muitas obras, como no ensinamento final que, de forma mais ou menos explícita, todas contêm [...] com o castigo quase sempre conducente à aniquilação física. (1987, p. 160)

O crime de Canavarro residirá em sua intenção, aqui anunciada, de “assombrar a viúva Petúnia, amesquinhar os outros

homens, que o invejavam e se empenhavam em diminuir-lhe as qualidades” (RUBIÃO, 2013, p. 126). Embrionariamente, a viúva Petúnia desponta como a possível heroína da história, ainda que, em seu decorrer, nunca, de fato, desempenhe tal função. A fim de atingir o seu intento, ele

[...] reviu as frases que selecionara para dizer aos convivas mais importantes e, principalmente, as que escolhera para a viúva, sua mais recente conquista. Tudo estava bem, nenhum detalhe fora esquecido; apenas a maneira de ingressar no baile não lhe satisfazia. (RUBIÃO, 2013, p. 126)

O clima de romantismo piegas estava instaurado na intencionalidade de Canavarro. O episódio, contudo, não passaria de uma sátira, “melhor meio de dar o necessário relevo a [...] [uma] atitude” (SOUSA, 1978, p. 45) “que o romancista gótico toma perante a história que relata” (p. 45), não fosse a mudança de rumo repentinamente tomada por Canavarro:

Ao voltar-se para o espelho, a fim de colocar a flor na lapela, estava decidido. Em vez de entrar tarde no clube, ou acompanhado de uma dama desconhecida, como pensara antes, resolvera ficar em casa. O efeito seria maior. Todos comentariam a sua ausência e Petúnia, esperando-o a noite toda, sem dançar, os olhos fixos na(s) porta(s), imaginaria mil coisas, sem chegar a uma conclusão lógica sobre o que teria acontecido. (RUBIÃO, 2013, p. 126)

A intenção de Canavarro é, assumidamente, atingir a pseudo-heroína e outras personagens periféricas, impingindo-lhes aflição. Tendo tomado sua decisão, da qual, como antecipado, “jamais se desculpou”:

Contemplou-se ainda uma vez ao espelho, admirando a sua própria elegância e como ficava bem posto naquela casaca. Aspirou o perfume da camélia, ainda em suas mãos – porque essa o tinha, pois fora ele que a escolhera. Colocou-a na lapela, pôs-se de perfil e concluiu que tudo estava certo. Em seguida, com a mesma lentidão com que se vestira, tirou as roupas. Sorriu o tempo todo, satisfeito com os seus olhos azuis e, principalmente, com os resultados futuros da sua decisão. (RUBIÃO, 2013, p. 126)

Retorna, reiterativamente, a imagem refletida no espelho – simulacro do duplo, aspecto que não desenvolverei, mas que merece especial atenção em outro percurso de leitura –, destacando sua autocontemplação, autoadmiração, a elegância que então aparentava.

Canavarro estava em êxtase face ao sucesso esperado com sua inaudita atitude. Acerca dessa correlação nem sempre lógica ao olhar do leitor mais desavisado, Roas comenta que “lo irracional y lo sentimental se dan la mano en la novela gótica (2006, p. 61). Logo,

Ao deitar-se, [Canavarro] pensava ainda em Petúnia; no desespero dela que pouco lhe importava – estava acostumado ao acabrunhamento que as suas estranhas atitudes causavam às damas no encontro do dia seguinte. Os olhos dela seriam mais doces, súplices. E ela se entregaria mansa, alegre por ser somente dele. (RUBIÃO, 2013, p. 126)

Já destaquei no ensaio antes referenciado, que,

em “As unhas”, o inusitado não vai se limitar à decisão tomada pela personagem principal, quer dizer, pela ação exercida por

Henrique, e por ela mesma explicada como estratégia a que recorre para provocar, em seus destinatários, efeitos cuja “conclusão lógica” da causa fosse de difícil, senão impossível, imaginação, pois sua ausência era, imprevisível, inesperada, inexplicável naquele cenário. (GARCÍA, 2013, p. 22)

Como então comentei naquele ensaio, que “Henrique vai transitar de sujeito-agente a sujeito-objeto da ação insólita, experienciando, ele mesmo os efeitos do inusitado que pretendeu imputar àqueles que o esperavam na festa” (GARCÍA, 2013, p. 23).

Essa estratégia de construção narrativa pode ser explicada por Furtado quando este tenta sistematizar uma tipologia de personagens do gótico, estabelecendo, quando possível, diálogos com o fantástico. Furtado aponta que:

Um outro traço fundamental do romance gótico toma forma na recorrência de certos tipos. [...] O primeiro desses tipos, o Vilão, torna-se, mesmo, quase emblemático do romance gótico e invariavelmente imprescindível aos seus esquemas diegéticos. [...]

Ao surgir na intriga, o Vilão quase sempre implica a instauração de um segundo tipo de personagem (a vítima, vezes coincidente com a Heroína), dado a índole negativa da sua função apenas se poder revelar face a, pelo menos, uma figura sobre a qual recaia o peso dos malefícios por ele desencadeados. (FURTADO, 1987, p. 147)

Furtado (1987, p. 148-149) adverte que, “embora surja na maioria das narrativas como figura exclusivamente humana, o Vilão gótico constitui, em grande medida, o antepassado direto da variante antropomórfica da entidade metaempírica, também

negativa, que virá a desempenhar a função de Monstro no fantástico”. Ainda segundo ele, “a Vítima do fantástico demarca-se progressivamente Heroína submissa e quase abúlica do romance gótico, para se realizar, cada vez com maior frequência, em figuras masculinas, enquanto as narrativas lhe reservam quase sempre um destino muito mais nefasto” (p. 149). O caso de “As unhas”, de Rubião, está para além dessa constatação de Furtado, pois vai implicar a assunção das funções de Vilão e de Herói(ína) por uma mesma personagem: Henrique Canavarro, que,

[q]uando puxou as colchas para cobrir-se, sentiu incomodar-lhe as unhas. Verificou, com algum espanto, que elas tinham crescido subitamente. Ficou sem saber como acontecera aquilo. A manicura as tinha cortado à tarde. Agora, estavam demasiadamente crescidas. Encabulou-se com o fato, mas resolveu não fazer maiores indagações. Cortou-as e deitou-se novamente. (RUBIÃO, 2013, p. 127)

Será novamente Furtado quem fornecerá as chaves para a compreensão desses protocolos, ao apontar que:

Em Frankenstein (1818) de Mary Shelley, narrativa que, seguindo embora os traços gerais do romance gótico, revela elementos embrionários do fantástico e de outros géneros futuros, tornam-se já perceptíveis algumas destas modificações. Aqui, as personagens centrais (Victor Frankenstein e o monstro por ele criado) acumulam diferentes conjuntos de funções, fugindo claramente ao esquematismo e à caracterização estereotipada comuns à maioria das figuras góticas. (1987, p. 149)

Em “As unhas”, de Rubião, o Vilão-Herói:

Dormiu algum tempo. Duas horas depois acordou, sentindo algo estranho nas mãos.

Tinha a impressão de que alguma coisa se lhe acrescentara às unhas e lhe arranhava as mãos. Acendeu a luz. As unhas tinham crescido novamente. Mais espantado ficou. Cortou-as de novo, perplexo com o que lhe estava acontecendo: Como, em tão breve espaço de tempo, elas podiam crescer tanto? Alcançavam a cinco centímetros! (RUBIÃO, 2013, p. 127)

Nesse momento, “el lector, como los personajes de la novela, es enfrentado a unos fenómenos cuya presencia excede toda capacidad de comprensión, y ante los cuales no cabe otra reacción que la sorpresa, la duda y el temor” (ROAS, 2006, p. 62). Canavarro “não mais conseguiu conciliar o sono, intrigado com o fenômeno. Ficou reparando os dedos e viu que, aos poucos, as unhas iam esticando para, depois de cortadas, crescerem novamente” (RUBIÃO, 2013, p. 127). Como bem observou Roas, “la historia del género fantástico [...] es la historia de un proceso que se inaugura cuando la razón abre la puerta de lo oculto hasta que lo oculto empieza a manifestarse dentro de la razón” (2006, p. 68). “As unhas” problematizam, em grande medida, a tensão entre o racional e o irracional, o lógico e o ilógico, o natural e o sobrenatural, o empírico e o metaempírico.

O crescimento desmedido – em suas dimensões temporal e física – “devia ser uma doença pensou [Canavarro]. À tarde, [ele] consultaria o seu médico particular” (RUBIÃO, 2013, p. 127). Todavia, “pela manhã, após ter conseguido dormir um pouco, decidiu não consultar o clínico. Se o fizesse, logo circulariam notícias maliciosas na cidade e não faltaria quem lhe atribuisse doenças como a lepra ou o câncer. Aquilo não tinha maior gravidade” (p. 127). Daí, então,

passou o dia todo a cortar as unhas que, impiedosamente, não deixavam de aumentar. Não saiu de casa. Durante esse dia e a noite, calculou o tempo que as unhas levavam para crescer, já que o crescimento delas obedecia a uma constante invariável. Durante hora e meia, por exemplo, elas aumentavam muito pouco, quase que não dava para notar-se. Na meia hora seguinte, quando o primeiro crescimento completava o seu ciclo evolutivo, elas davam um verdadeiro salto, crescendo vertiginosamente daí por diante. (RUBIÃO, 2013, p. 127)

Assim, Canavarro buscava, dentro do possível, soluções racionalmente controláveis para seu inusitado problema. E ele ficou:

Satisfeito com essa descoberta, Canavarro voltou a sair, visitar os amigos e frequentar os pontos habituais de reunião. Sempre munido de uma tesourinha, tinha o cuidado de não se demorar com as pessoas mais de que hora e meia. Se, ao chegar esse momento, não podia afastar-se imediatamente, ia para um canto e, discretamente, cortava as unhas. Ou, então, se percebia que poderia ser observado, ou a conversa era apenas com um interlocutor, metia as mãos nos bolsos, não as estendendo a ninguém, para se despedir ou cumprimentar outras pessoas que se reuniam a eles. E saía o mais depressa possível, antes que as unhas, continuando a crescer, atravessassem as roupas. (RUBIÃO, 2013, p.127-8)

Mas “a preocupação com a anormalidade e o cuidado em ser pegado em flagrante iam-lhe marcando o rosto” (RUBIÃO, 2013, p. 128). Observe-se que, nesse ponto, surgem os prenúncios do final aniquilador – “ao dar com a sua fisionomia no espelho, viu

que era tarde. Nele estava refletido um rosto cansado e velho. Rugas e amargura estavam impressas ali” (p. 130) –, uma vez que, a preocupação com as aparências já se lhe iam “marcando o rosto”.

Muito pouco tardou, e:

Os seus hábitos estranhos, bem como a sua face sempre preocupada, foram notados pelos seus amigos, principalmente por Petúnia. Uma vez, estando ao lado dela, as unhas cresceram repentinamente, sem obedecer o ciclo normal. Petúnia deu um grito, horrorizada, e ele não conseguiu explicar nada a ela. Nunca mais a procurou. (RUBIÃO, 2013, p. 128)

Segundo Furtado (1987, p. 151), nas narrativas gótica ou fantástica, “as figuras fisicamente monstruosas, metaempíricas ou não, recebem, muitas vezes, uma caracterização demasiado ostensiva, não raro grotesca”, como parece ser o caso. Por isso,

[d]epois desse acontecimento, [Canavarro] tinha que ficar cortando as unhas o tempo todo, para que elas não crescessem repentinamente e outras pessoas entrassem no seu segredo. O fato de estar sempre cortando-as, começou a chamar a atenção dos conhecidos e Canavarro, a pretexto de doença, fechou-se em casa, onde não recebia ninguém. Pensou novamente em chamar um médico, mas o medo de propagar-se o seu segredo forçou-o a novo recuo. (RUBIÃO, 2013, p. 128)

Esse Vilão-Herói procura, mas não encontra, em nenhum campo das ciências a que recorre, qualquer resposta para seu estranho problema:

[...] precisava curar-se. Por isso, encomendou todos os livros de medicina relativos a unhas

e suas doenças. Em nenhum deles, porém, descobriu algo parecido com o mal que sofria. Escreveu a uma autoridade estrangeira especializada no assunto, dando nome suposto e o endereço de uma caixa postal que alugara apenas para esse fim. A resposta foi de que não conhecia doença alguma que fizesse crescer as unhas daquela maneira. (RUBIÃO, 2013, p. 128)

Desolado, Canavarro:

Já não saía de casa, não fazia a barba ou tomava banho. Tudo, na casa, era desordem e sujeira, [...] e ele só se ocupava em cortar as unhas. Cortava e, pouco depois, elas voltavam a crescer inexoravelmente. Se, à noite, não acordava para cumprir esse fatigante ofício, encontrava-as estendidas longe de suas mãos, subindo pelas paredes como se fossem trepadeiras. (RUBIÃO, 2013, p.129)

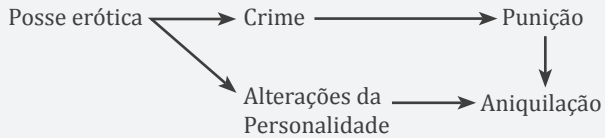
Veja-se que a transformação de Canavarro se acentua, comparando-se a sua imagem inicial, refletida no espelho – “cabelos, irrepreensivelmente penteados, corrigia a gravata branca, já colocada no lugar exato onde deveria ficar” etc. –, com a desse momento – “não fazia a barba ou tomava banho”. Sem haver perdido a vaidade e com medo do horror que poderia provocar nos demais, como se dera com Petúnia – “Petúnia deu um grito, horrorizada, Canavarro não conseguiu explicar nada a ela” –, quando suas unhas cresceram fora de seu controle:

Durante algum tempo, [ele] ainda recebeu convites para festas e reuniões, às quais não comparecia. Consolava-se, momentaneamente, pensando no efeito que o mistério do seu recolhimento provocava na alta sociedade. Mas, ao pensamento de que outros poderiam suspeitar o seu mal ou que

Petúnia tivesse divulgado o seu segredo, a sua vaidade se amortecia. (RUBIÃO, 2013, p. 129)

Mas, “vinha-lhe, então, um rancor surdo contra todos e cortava as unhas até que o sangue brotasse dos dedos” (RUBIÃO, 2013, p. 129). Não desistia, buscando respostas na ciência. “Resolveu procurar, sem esperança, em outras cidades e países, remédio para a doença. Não encontrou, apesar da perseverança com que esquadrinhou os especialistas, mundo afora” (p. 129). Estava aniquilado.

Furtado sintetiza, esquematicamente, essa situação, em que a personagem é tomada por posse erótica, que a conduz a um crime e ou a alterações da personalidade, implicando, como consequência, a punição, que leva a aniquilação, ou, diretamente, a própria aniquilação da personagem. Essa aniquilação pode ser tanto física, quanto moral, bem como pode reunir as duas:



(FURTADO, 1987, p. 154)

Conforme anota Furtado, nas literaturas gótica ou fantástica,

por vezes, antes do ajuste de contas final, está ainda reservado, [...] ao [...] criminoso, um primeiro castigo que, eventualmente, decorrerá ao longo de parte importante da intriga. Perseguido pelos seus fantasmas e pelas consequências dos malefícios cometidos [...], a personagem marcada pelo abominável surge em certas obras como um homem errante, inquieto, acochado, em fuga permanente dos outros e de si próprio. Com certa frequência,

o Vilão sofre também diversas alterações da personalidade, cujo teor psicopatológico ainda mais sublinha a sua progressiva degradação. (RUBIÃO, 1987, p. 160)

Canavarro,

ao regressar, encontrou a sua casa praticamente em ruínas. A desolação propagava-se desde o jardim, coberto por selvagem matagal, até ao interior da vivenda, onde o bafio era intenso. Os móveis arruinados, teias de aranhas para todo o lado. Um ódio tremendo contra todos os seres e contra tudo turvou-lhe a alma e, possesso, quebrava tudo que tinha na sua frente. Só parou quando lhe veio o cansaço e satisfez a raiva. Caiu, desanimado, no chão, perto de uma das janelas da sala de jantar. (RUBIÃO, 2013, p. 129)

Para Furtado (1987, p. 144), “no tratamento que o romance gótico dá à construção do espaço, assume especial importância a contiguidade, geralmente forçada e contrastante, do humano normal (por vezes belo) com o aberrante ou o horrível (por vezes sobrenatural)”. No início de “As unhas”, tinha-se o “humano normal”, descrito como “belo”, e, ao final, tem-se “o aberrante ou o horrível”, em que irrompeu o sobrenatural. Furtado parece ter razão quando afirma que a descrição dos cenários serve “para sublinhar certos momentos fulcrais da intriga, aprofundar a caracterização de personagens ou preparar a introdução de manifestações metaempíricas, quando estas porventura intervenham na acção” (p. 145).

Canavarro “sabia que nenhuma esperança poderia acalantar no futuro. A sociedade lhe estava fechada. Para que lutar contra o mal? E tomou a decisão de não mais cortar as unhas. Que elas

crescessem indefinidamente. Estava cansado daquilo tudo” (RUBIÃO, 2013, p. 129). E, assim:

Um sol alegre e forte entrava pelas vidraças. Deixou-se ficar ali, horas e horas, pensando nos dias felizes que gozara outrora, até que, sem perceber, adormeceu. Quando acordou, já era noite. Procurou o comutador da luz, mas estava desligada. Às apalpadelas, procurou velas numa cômoda e, ao encontrá-las, sentiu, estupefato, que as unhas não tinham crescido, tanto que lhe agarrava as velas sem que as unhas o atrapalhassem. Acendeu as velas para verificar o milagre. (RUBIÃO, 2013, p. 129-30)

E, “trêmulo, ofegante, certificou-se da verdade. Não dormiu durante aquela noite, observando as unhas. Uma tremenda expectativa, uma esperança louca, traziam-no suspenso” (RUBIÃO, 2013, p. 130).

Logo,

pela manhã, como nada acontecesse de novo, as unhas não crescessem, abandonou-se a uma alegria tremenda. Pensou logo em fazer novas roupas, comprar um belo automóvel, restaurar a casa. Assombraria as mulheres quando, gloriosamente, reaparecesse na alta sociedade. Iria recomeçar a vida. (RUBIÃO, 2013, p. 130)

Diante dos novos planos, Canavarro “correu ao banheiro para fazer a barba. Tinha que tomar providências imediatas, chamar o alfaiate etc.” (RUBIÃO, 2013, p. 130). Mas qual não será seu espanto: “ao dar com a sua fisionomia no espelho, viu que era tarde. Nele estava refletido um rosto cansado e velho. Rugas e amargura estavam impressas ali” (p. 130).

Inegavelmente, há, nessa narrativa, uma intencionalidade moralizante e pedagógica. Sousa (1978, p. 59) destacou, entre

alguns elementos fundamentais do romance gótico, as figuras deformadas pela Natureza, cuja “deformação repugnante pode não ser apenas ou principalmente física. Aparece também, horrível em si e mais destaca pelo contraste com a perfeição física, a deformação moral, que cria caracteres repugnantes”.

Fato é, contudo, que “o romance gótico é essencialmente um romance sentimental, em cuja intriga de amor intervêm o sobrenatural e o misterioso, [...] ao lado das potências maléficas, contra as quais lutam as virtudes do herói” (SOUSA, 1978, p. 44), mas “a escola gótica procurava excitar terror – pelo manobrar do misterioso e do sobrenatural e pela alimentação constante da expectativa (*suspense*) – e compaixão – pelas desgraças da heroína” (p. 36), cuja função, em “As unhas”, reúne-se à do Vilão.

Como “qualquer história, de qualquer época, pode tornar-se assunto de um romance gótico, principalmente se lhe forem adicionados certos elementos cênicos a criar ambiente” (SOUSA, 1978, p. 45), o final do conto surpreende, sem tornar aos pontos centrais do sobrenatural, deixando que permaneçam as dúvidas quanto às causas detonadoras e a resolução. Canavarro:

Arrastou-se até a janela do seu quarto. Uma noite fria e cheia de astros. Sentiu, em plenos pulmões, o perfume intenso de uma flor noturna.

Reminiscências antigas chegaram-lhe ao coração. Dos seus olhos começaram a descer as lágrimas e foi sacudido por soluços fortes. Quando alçou os olhos até o jardim abandonado, procurando a flor que tanto rescendia, encontrou-o cheio de flores, alegre como somente o fora na sua infância. (RUBIÃO, 2013, p. 130)

Nas palavras de Roas,

la narración fantástica [...] abandonó las convenciones de la novela gótica (aunque pervivieron algunos de sus motivos), se hizo breve (en busca de una mayor concentración de los efectos) y optó por una ambientación cotidiana y realista, para hacer más creíbles (y, a la vez, más impactantes) sus historias y vencer el escepticismo creciente del lector. (2006, p. 69)

“As unhas”, de Rubião, é uma narrativa em que se podem ver, de maneira transparente, alguns trânsitos ininterruptos entre o gótico e fantástico.

REFERÊNCIAS

- FURTADO, Filipe. A pré-história do fantástico. In: FURTADO, Filipe. *Demónios íntimos? A narrativa fantástica vitoriana* (origens, temas, ideias). Tese (Doutorado em Literatura Inglesa) - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, p. 123-174, 1987.
- GARCÍA, Flavio. Aspectos dos discursos fantásticos contemporâneos, pegados ‘às unhas, em um conto ‘não pronto para a publicação’, de Murilo Rubião. In: GARCÍA, Flavio; BATALHA, Maria Cristina (Orgs.). *Murilo Rubião 20 anos depois de sua morte*. Rio de Janeiro: EdUERJ, p. 11-31, 2013.
- ROAS, David. El nacimiento de lo fantástico. In: ROAS, David. *De la maravilla al horror*. Los inicios de lo fantástico en la cultura española (1750-1860). Pontevedra: Mirabel, p. 59-69, 2006.
- RUBIÃO, Murilo. As unhas. In: GARCÍA, Flavio; BATALHA, Maria Cristina (Orgs.). *Murilo Rubião 20 anos depois de sua morte*. Rio de Janeiro: EdUERJ, p. 125-130, 2013.
- SOUSA, Maria Leonor Machado de. *A literatura “negra” ou de terror em Portugal* (séculos XVIII e XIX). Lisboa: Nova Era, 1978.



**O SEQUESTRO DO
GÓTICO NO BRASIL**

JÚLIO FRANÇA

O título deste ensaio parafraseia a crítica de Haroldo de Campos à exclusão do barroco do *Formação da Literatura Brasileira*, de Antonio Candido, mas o que aqui se propõe é algo bem menos ambicioso. Não se trata de postular alguma intervenção dramática na historiografia literária brasileira, mas de apontar como algumas obras e escritores brasileiros ficaram à margem dos estudos literários canônicos por integrarem uma tradição que foi considerada alheia ao que se supunha ser – ou ao que deveria ser – a literatura brasileira. Não chegaremos a afirmar, como Leslie Fiedler (1997, p. 29) o fez sobre a ficção norte-americana, que a literatura brasileira é “uma literatura das trevas e do grotesco numa terra de luz e afirmação”¹, mas pretendemos demonstrar que ela é muito mais tributária do Gótico do que os estudos literários brasileiros nos séculos XIX e XX fizeram-nos crer. Nosso entendimento é o de que uma justa avaliação da importância da tradição gótica para o desenvolvimento da narrativa ficcional no país poderá lançar luzes em muitos aspectos fundamentais, ainda que pouco explorados, de nossa literatura.

Dentre os muitos fatores que ajudam a explicar o que estamos chamando de sequestro do Gótico no Brasil, sobressai

1 A passagem completa diz: “Our fiction is not merely in flight from the physical data of the actual world... it is, bewilderingly and embarrassingly, a gothic fiction, nonrealistic and negative, sadist and melodramatic – a literature of darkness and the grotesque in a land of light and affirmation.” (FIEDLER, 1997, p. 29).

a perspectiva assumida pela crítica de que a literatura gótica possuiria temas e ambientações estranhos à cultura e ao território brasileiro – e, por conseguinte, seu influxo sobre a literatura nacional seria, quando muito, contingencial. A crítica literária da primeira metade do XIX contribuiu de modo decisivo para esse entendimento, baseando-se na suposição de haver uma relação necessária entre a literatura, a geografia e o espírito de uma nação. Conferiu-se, desse modo, à “cor local” a condição de critério essencial para a valoração estética da literatura brasileira.²

À defesa intransigente da presença de elementos típicos e regionais em nossa literatura somava-se uma concepção estreita do que caracterizaria as nações meridionais. Na expectativa de arte modulada por tal perspectiva crítica, ecoava a distinção proposta por Madame de Stäel (1800):

Os poetas do meio-dia combinam sem parar a imagem do frescor, dos bosques frondosos, dos límpidos riachos com todos os sentimentos da vida. Nem os prazeres do coração eles evocam sem com eles combinar a ideia de sombra benfazeja, que deve protegê-los dos ardores impetuosos do sol. Aquela natureza tão vívida que os rodeia desperta neles mais ações que pensamentos. [...] Os povos do norte se ocupam menos com os prazeres do que com a dor, e sua imaginação por isso é mais fecunda. O espetáculo da natureza age fortemente sobre eles; ela age como se mostra naqueles climas, sempre sombria e nebulosa. Sem dúvida, as diversas circunstâncias da vida podem modificar essa disposição para a melancolia;

2 Vale lembrar que, curiosamente, a “cor local” nunca foi um obstáculo para o florescimento do gótico na Europa. As narrativas de Walpole, Radcliffe, Reeve, Lewis, Maturin, entre tantos outros escritores do gótico setecentista inglês, desenrolavam-se em cenários fora da Inglaterra.

mas ela detém com exclusividade a marca do espírito nacional. (STÄEL, 2011, p. 82)

Da ideia de que aspectos geográficos podem influenciar – ou mesmo determinar – as características gerais das literaturas das nações do Norte e das do Sul deriva o preconceito de que a ficção gótica e literatura brasileira sejam incompatíveis. Tal perspectiva baseava-se, contudo, em uma concepção de Gótico limitada às suas formas e fórmulas setecentistas, isto é, tomava-o apenas como um estilo de época da literatura do final do século XVIII. Ignorava-se que a narrativa gótica consolida uma linguagem artística em constante renovação, resultante de uma visão de mundo plenamente afinada com os desafios do mundo moderno.

Sua amplitude, permanência e pujança cultural estendem-se até a contemporaneidade (PUNTER, 1996; BOTTING, 2014). A história do Gótico confunde-se com a própria história da narrativa ficcional moderna: do *roman* setecentista, passando pelos romances e contos românticos, pela literatura decadente *fin de siècle*, pelo modernismo norte-americano, pelas chamadas literaturas de entretenimento do século XX, até chegar ao atual ambiente das narrativas intertextuais e intermediáticas do mundo contemporâneo.

O Gótico é, portanto, fundamentalmente um fenômeno moderno. A narrativa gótica carrega em si marcas profundas que o Iluminismo imprimiu no pensamento ocidental: das fissuras que a razão criou nas concepções teológicas de mundo; dos velhos terrores que as Luzes não conseguiram eliminar; dos novos horrores produzidos pela ciência e pela tecnologia. Sob

uma perspectiva literária, compreender o desenvolvimento das principais formas narrativas ficcionais modernas – o romance e o conto – significa estabelecer suas ligações com suas raízes góticas e seus desdobramentos.

As principais literaturas europeias, bem como a estadunidense, possuem uma vasta produção literária ligada à tradição gótica. Estaria a literatura brasileira, ela própria fruto da era moderna, à parte de uma tendência tão manifesta nas artes literárias do Ocidente? Ao se acreditar na historiografia e na crítica tradicionais, somos induzidos a uma conclusão contrassensual: em um local onde tantas vezes o horror foi e é “institucional” (HANSEN, 2003, p. 17-18), não haveria uma tradição gótica em nossa ficção.

Uma hipótese de contestação seria conjecturar se não haveria sim uma tradição gótica na literatura brasileira, mas posta à margem por conta da ausência de uma recepção formal. Uma das razões para esse “apagamento” estaria no fato de que a crítica literária brasileira dos séculos XIX e XX sempre privilegiou o caráter documental da literatura em detrimento do imaginativo, favorecendo obras realistas e aquelas explícita e diretamente relacionadas às questões de identidade nacional:

[...] se o serviço à pátria guiou a intelectualidade do século dezenove para uma concepção de literatura fortemente marcada pela busca da cor local através da observação e da documentalidade, a literatura do século seguinte ver-se-ia marcada por outra forma, igualmente naturalizadora, de associação com o “real”: o neorrealismo, em suas mais variadas modalidades. (GABRIELLI, 2004, p. 8)

A reflexão de Murilo Gabrielli volta-se para o que chama de “obstrução à literatura fantástica no Brasil”, mas suas observações são igualmente válidas para entendermos o processo de marginalização do Gótico em nossa literatura. A hegemonia de uma poética da certeza no interior do sistema literário brasileiro teria imposto dificuldades às narrativas ficcionais que não se alinhassem à compreensão da literatura como “veículo de certezas doutrinárias” (GABRIELLI, 2004, p. 131).

Pode-se, assim, formular a hipótese de que a proscricção da incerteza na literatura brasileira é oriunda de uma fase de afirmação nacional em que uma poética da certeza foi construída, com finalidade doutrinária, por nossos românticos. Tal poética, consolidada no momento referido, se teria enraizado entre nós de modo tão profundo que, ao longo de todo o século vinte, não obstante o surgimento de diversas orientações de vanguarda atuantes a partir do Modernismo da década de 1920, permaneceria em posição hegemônica, a ponto de se transformar numa espécie de traço-chave da fisionomia geral da literatura brasileira. (p. 133)

Para aprofundar essa hipótese, tomemos, como estudo de caso, a recepção à *Noite na Taverna* (1855), de Álvares de Azevedo. De modo geral, a lúgubre prosa ficcional de Azevedo foi descrita, pela crítica literária brasileira dos séculos XIX e XX, como um acidente sem continuidade em nossa literatura – um caso de imitação imatura de modelos literários feita por um escritor ainda em formação³. Os elementos góticos de sua obra

3 David Punter (1996, p. 87) lembra-nos que se tornou convencional, na crítica ao romantismo inglês, descrever a produção gótica dos grandes poetas – Blake, Shelley, Byron, Coleridge, Keats – como expressões imaturas de jovens artistas, sem que se leve em consideração que as formas e os temas góticos não tenham jamais desaparecido de sua produção madura.

foram identificados como tendo por causa sua personalidade melancólica, e, como consequência, sua alienação dos temas pungentes da realidade nacional. João Adolfo Hansen (2003, p. 9) observou que seriam estes os dois “protocolos de leitura” aplicados a escritores como Álvares de Azevedo: um político e outro biográfico. Ambos expurgariam sua obra da corrente principal da literatura brasileira, seja pelo critério nacionalista – “modismo, importação de ideias, ornamento oco, artificialismo que não reflete o próprio do lugar” (2003, p. 10) –, seja pelo moralista – Azevedo ora é “uma recalçada casta diva, ora um depravado Don Juan” (p. 10).

Uma obra como *Noite na Taverna*, quando é lida sem a mediação das convenções literárias (góticas) com as quais dialoga, e é confrontada com a pedra de toque do programa artístico do nacionalismo literário romântico, torna-se um aberrante ponto fora da curva da unidade narrativa da historiografia da literatura brasileira. Retornando ao pensamento de Hansen:

Podia-se supor, com isso, a existência de um veio impensado de conservadorismo na crítica literária brasileira que lê poesia sem as convenções poéticas, naturalizando a ficção como psicologia e substancialismo. Naturalizando o efeito, o trabalho de sua produção e a particularidade de suas recepções, *a crítica permanece romântica nos pressupostos, não importa o aparato estilístico, retórico, sociológico, psicanalítico, filosófico ou semiótico que mobilize*. E, repondo os efeitos como natureza, não como artifício ou história, continua idealista e nacionalista, presa dos mitos

individualistas da bela alma revoltada e visionária. (2003, p. 23, grifo nosso)

Tais pressupostos românticos de nossa crítica estendem-se ao longo de todo o século XX, dando forma a uma expectativa de arte que exige de nossa literatura uma explícita e contínua reflexão direta sobre as questões da realidade imediata brasileira. Sua validade como juízo estético pode ser comprovada ainda em nossos dias, como no comentário de Roberto de Souza Causo sobre *Noite na Taverna* e *Macário*:

Álvares de Azevedo [...] [escolheu] *personagens e ambiência alienígenas ao contexto social brasileiro* de sua época. Mais que isso, sua narrativa foi enfraquecida pelos índices imitativos nela presentes, que *remetem não só a outra realidade*, mas a outro ideário não dominado pelo autor, tornando-o apenas um imitador das convenções góticas. [...] *a carência da cor local* [...] é um fato a apontar para uma postura detectável de *negação da realidade brasileira, e de qualquer intenção de agir sobre ela*. (CAUSO, 2003, p. 108-109, grifos nossos)

O sequestro do Gótico é, assim defendemos, consequência de um desequilíbrio entre as perspectivas críticas dos estudos literários no Brasil e as realizações ficcionais da nossa literatura. Façamos valer aqui a esquematização de M. H. Abrams (2010), que categorizou as abordagens críticas da literatura em quatro tendências fundamentais: a mimética, a expressiva, a pragmática e a objetiva. Cada uma delas focaliza, respectivamente, um dos quatro aspectos essenciais da obra literária – sua relação com o mundo; o autor; a recepção; e a materialidade linguística e textual.

Fazendo convergir a observação de Hansen com o modelo de Abrams, poderíamos afirmar que a crítica brasileira tende a abordagens miméticas e expressivas. Em consequência dessa ênfase nos atributos políticos e biográficos das obras literárias, as narrativas góticas foram compreendidas ou como algo estrangeiro e alheio à realidade brasileira, ou como sintomas de distúrbios e idiossincrasias psicológicas de seus autores.

Os dois protocolos de leitura dominantes deram aos estudos literários brasileiros seu caráter eminentemente sociológico e psicológico. Ainda que as abordagens miméticas e expressivas possam fornecer instrumentos adequados para abordar a literatura gótica – afinal, a maior parte da fortuna crítica do Gótico é composta por trabalhos que se baseiam em pressupostos marxistas e/ou psicanalíticos –, foi a pouca importância dada as outras duas perspectivas críticas que impossibilitaram, inicialmente, reconhecer o papel da tradição gótica em nossa literatura. Por um lado, uma abordagem pragmática, fundamentada no entendimento de que a obra literária é um artefato cultural produtor de efeitos sensoriais de recepção, teria permitido atentar para e valorizar um conjunto de narrativas que se caracteriza justamente por produzir o horror, o terror e a repulsa como prazer estético. Por outro, uma abordagem objetiva teria permitido perceber que tais obras, embora não afinadas com o programa artístico nacionalista romântico, não eram, necessariamente, alienígenas e alienadas, mas se constituíam a partir de outras convenções literárias.

Em conjunto, a atenção às especificidades pragmáticas e objetivas dessas narrativas teria também ajudado a evitar os

juízos de gosto apriorísticos que prejudgam a qualidade estética das narrativas góticas. Quando a atribuição de valor às obras não é resultado de processos de análise, descrição e interpretação, mas de pressupostos fundados em determinados programas de arte, restringe-se o campo de observação dos estudos literários, deixando-se de fora todo um conjunto de obras que não atendem àquela expectativa de arte.

Resgatar o Gótico de seu sequestro e introduzi-lo na história da literatura brasileira exige, forçosamente, um melhor entendimento dessa tradição artística. Em primeiro lugar, é necessário reconhecer que as narrativas góticas caracterizam-se por seu profundo e consciente caráter ficcional. A verossimilhança é produzida não por meio do rígido respeito às leis da probabilidade, mas através de técnicas narrativas complexas, em que se destacam, por exemplo, os mecanismos de mútua corroboração de narrativas em moldura (PUNTER, 1996, p. 137). Embora haja a tematização de grandes questões políticas, sociais e culturais, ela se dá por meio de figurações, recursos simbólicos e outros processos convencionais de criação artística, o que leva o Gótico a ser erroneamente confundido como uma forma artística antirrealista.

Investir contra as convenções do realismo não significa, contudo, ser avesso ao real. Os principais modelos de descrição e definição de “narrativa”, por serem muito influenciados por teorias miméticas, tomam como paradigmas os textos realistas. Em consequência, há a naturalização da crença de que todo e qualquer aspecto de uma narrativa pode e deve ser explicado com base em nossos parâmetros cognitivos de conhecimento

do mundo real. Muito da força da literatura gótica, porém, está justamente em sua violação dos parâmetros do realismo tradicional, ao apresentar eventos, enredos e personagens que estendem ou desafiam nosso conhecimento de mundo. Grande parte das obras góticas pode ser descrita como *unnatural narratives* – narrativas que constroem mundos ficcionais “antinaturais”, resultantes de temporalidades reversas, mundos logicamente impossíveis, personagens com mentalidades não tipicamente humanas ou atos de narração não naturais (ALBER *et al.*, 2010). Tomar uma narrativa como antinatural permite entender como ela se desvia da moldura do mundo real, e, assim, é capaz de trazer à tona e criticar aquilo que o discurso realista muitas vezes reprime, como a expressão da tensão existente entre as normas sociais e os medos e desejos inconscientes (WOOD, 2002).

As convenções e os “maneirismos” da literatura gótica não são, portanto, fugas da realidade. Através de seus temas e figuras recorrentes, o Gótico tornou-se uma tradição artística que codificou, por meio de narrativas ficcionais, um modo de figurar os medos e expressar os interditos de uma sociedade. Seu principal traço distintivo – a produção de prazeres estéticos negativos, como o sublime terrível da tradição burkeana, o grotesco, o *art-horror* etc. – é resultado direto da visão moderna de mundo que lhe informa. O que se chama de literatura gótica é, pois, a convergência entre uma percepção de mundo desencantada (STEVENS, 2000) – com as cidades modernas, com o futuro que o progresso científico nos reserva, com o papel insignificante do homem no cosmos, com a própria natureza dessacralizada

do homem – e uma forma artística altamente estetizada e convencionalista, exatamente por ser desprendida do desejo de representar, de maneira imediata, a realidade.

Entre os muitos elementos convencionais dessa tradição, três se destacam por sua importância para a estrutura narrativa e a visão de mundo góticas. São eles:

(i) o *locus horribilis*: a literatura gótica caracteriza-se por ser ambientada em espaços narrativos opressivos, que afetam, quando não determinam, o caráter e as ações das personagens que lá vivem. Os ambientes podem variar conforme o contexto cultural de cada narração, mas tanto regiões selváticas, quanto áreas rurais e os grandes centros urbanos são descritos, de modo objetivo ou subjetivo, como locais aterrorizantes. Os *loci horribiles* da narrativa gótica são um elemento essencial para a produção do medo como efeito estético, já que expressam a sensação de desconforto e estranhamento que as personagens – e, por extensão, o homem moderno – experimentam ante o espaço físico e social em que habitam.

(ii) a presença fantasmagórica do passado: sendo um fenômeno moderno, a literatura gótica carrega em si as apreensões geradas pelas mudanças ocorridas nos modos de percepção do tempo a partir do século XVIII. A aceleração do ritmo de vida e a urgência de se pensar um futuro em constante transformação promoveu a ideia de rompimento da continuidade entre os tempos históricos. Os eventos do passado não mais auxiliam na compreensão do que está por vir: tornam-se estranhos e potencialmente aterrorizantes, retornando, de modo fantasmagórico, para afetar as ações do presente. Em uma de suas formas de enredo mais recorrente, o

protagonista gótico é vítima de atos pretéritos, nem sempre por ele perpetrados.

(iii) a personagem monstruosa: na narrativa gótica, vilões e antiheróis são costumeiramente caracterizados como monstruosidades. As causas atribuídas à existência do monstro são variáveis – psicopatologias, diferenças culturais, determinantes sociais, a *hybris* do homem de ciência, entre outras. Todo monstro é uma corporificação metafórica dos medos, dos desejos e das ansiedades de uma época e de um lugar (cf. COHEN, 1996), e uma de suas principais funções na narrativa gótica é encarnar ficcionalmente a alteridade, estabelecendo, para um determinado tempo e espaço históricos, os limites entre o humano e o inumano.

Isoladamente, o *locus horribilis*, a presença fantasmagórica do passado no presente e a personagem monstruosa não são, em si mesmos, exclusivos da literatura gótica. No entanto, quando aparecem em conjunto e sob o regime de um modo narrativo que emprega mecanismos de suspense com objetivo expresso de produzir, como efeito estético, o medo ou suas variantes, esses três aspectos podem ser descritos como as principais convenções da narrativa gótica.

* * *

A partir dessa caracterização *lato sensu* do Gótico não como estilo de época, mas como um gênero narrativo moderno, podemos indicar, de forma panorâmica, algumas linhas investigativas da presença da tradição gótica na literatura brasileira.⁴Nosso objetivo

4 Várias pesquisas já se encontram em curso, executadas por um conjunto de pesquisadores, professores e alunos de pós-graduação, de diversas universidades brasileiras.

não é o de apresentar uma relação exaustiva de todos os pontos de observação possíveis, mas indicar a amplitude de obras literárias brasileiras que são tributárias da poética gótica. São elas:

(i) O Gótico e as origens do romance no Brasil: apesar de as tradições crítica e historiográfica brasileiras centrarem-se na influência do folhetim francês sobre a formação do romance brasileiro, pesquisas como a de Sandra Guardini Vasconcelos (2016) demonstram ter sido muito significativo o número de romances ingleses circulando no Brasil do início do século XIX. É razoável, portanto, supor que nossos primeiros romancistas se formaram como leitores de narrativas góticas, e que trouxeram, para sua escrita, muitos dos elementos dessa tradição. O próprio estudo de influência do folhetim francês sobre os nossos romancistas poderia se beneficiar do conhecimento das marcas góticas no *romantisme frénétique* francês. A presença do Gótico pode ser investigada não apenas nos primeiros esboços de romance no país, como também em obras-chave da tradição romanesca brasileira, como *O Guarani* (1857), de José de Alencar, conforme já demonstrado pelo estudo de Daniel Serravallo de Sá (2010). Haveria ainda um amplo campo para se explorar no que concerne à escrita feminina no Brasil, uma vez que a escrita gótica, em sua origem, foi primordialmente escrita por romancistas mulheres.

(ii) O Gótico e a temática da escravidão: esse é um ponto de contato entre nossa literatura e a estadunidense. As questões humanas, culturais e políticas relacionadas ao escravismo funcionaram como moldura e motivo para narrativas que exploravam o terror e a violência produzidos pelo racismo e pela estrutura social escravocrata. A narrativa gótica foi capaz tanto

de figurar os preconceitos raciais da sociedade, quanto de servir de arcabouço narrativo para expressar os horrores do escravismo. Um exemplo expressivo pode ser encontrado nas novelas *Vítimas algozes: quadros da escravidão* (1869), de Joaquim Manuel de Macedo, panfleto abolicionista cuja retórica narrativa explora a tese de que a escravidão cria monstros. As três narrativas do livro têm por objetivo instilar o medo nos senhores de escravos, e assim convertê-los à causa abolicionista. A representação monstruosa do negro em nossa literatura pode ainda ser encontrada nas narrativas de um sem número de escritores – Afonso Arinos, Coelho Neto, Medeiros e Albuquerque, Monteiro Lobato, entre tantos outros.

(iii) O Gótico e o Naturalismo: Ao absorver, de modo errático, as ideias de seleção natural de Darwin e o determinismo social de Taine, os escritores naturalistas deram vida a uma galeria de personagens descritas como monstruosas, por conta de seus instintos bestiais, de patologias neurológicas ou de condicionamentos sociais produzidos pelos *loci horribiles* em que habitavam. Acrescente-se ainda que a manifesta tendência do romance naturalista em explorar elementos sensacionalistas, a fim de chocar o leitor, não raro produzia repulsa (física e moral) e terror como efeitos de recepção. Entre tantos exemplos possíveis, lembremos dos cenários apocalípticos explorados por Rodolfo Teófilo. O ambiente da seca e da fome, em *Os Brilhantes* (1895), e da epidemia de cólera, em *Violação* (1899), emolduram narrativas com fortes tintas góticas, em que o horror desempenha função central.

(iv) O Gótico e a Literatura Decadente: Frutos de causas muito similares, como postulou Mario Praz (1996), a narrativa gótica e a decadente partilham o desencanto profundo com os rumos

da modernidade: no plano filosófico, tomam forma de resistência ao cientificismo; no plano estético, de recusa das tendências realistas. No caso dos decadentes, o esforço de superação das poéticas do Naturalismo não impediu, todavia, a contaminação pelas “bizarrias e anormalidades psicológicas” (1996, p. 18) que tanto atraíam os escritores naturalistas. Essas ditas “anormalidades” acabavam por se harmonizar ao gosto gótico pelas patologias – especialmente no que toca a experiência do sexo – que infestam as narrativas góticas e decadentes. Ponto de contato mais íntimo entre o homem e seus instintos, o sexo é muitas vezes associado a práticas repulsivas e abjetas, que aproximam o homem de sua natureza caótica e animal – e, conseqüentemente, franqueiam o corpo à doença, à loucura, à degradação moral ou à morte. A coletânea de contos *Dentro da Noite* (1910), de João do Rio, é um ótimo exemplo de como a atração decadente pelas perversões humanas, em suas variadas e inusitadas formas, assimila as técnicas e convenções góticas em um conjunto de narrativas ambientadas em uma sombria cidade do Rio de Janeiro do início do século XX.

(v) O Gótico e a Literatura de Crime: São estreitas as relações entre o Gótico e a literatura de crime no Brasil, um conjunto de narrativas que existem em uma área liminar entre o jornalismo e a ficção. A tradição gótica tem suas raízes fincadas tanto nas origens do romance policial quanto no nascimento das narrativas detetivescas, o que pode ser observado em como as técnicas e as convenções góticas foram e são exploradas na ficção de crime, desde a ficcionalização dos *Newgate Calendars*, passando pelos contos de investigação racional de Edgar Allan Poe, até a tendência contemporânea das narrativas

de horror com personagens *serial killers*. No cenário brasileiro, ainda que seja pouco significativo o número de heróis policiais ou detetives, há, em contrapartida, uma longa série de crimes e vidas de criminosos que são transformados em romances – *Januário Garcia ou Sete Orelhas* (1832), de Joaquim Norberto; *O Cabeleira* (1876), de Franklin Távora; *Memórias de um rato de hotel* (1912), de João do Rio, apenas para citar alguns. Leituras que contemplem essas obras por um viés de comparação com a tradição gótica podem ajudar a iluminar essa tendência de nossa literatura em representar mais criminosos do que agentes da lei.

(vi) O Gótico e os Romances de Sensação: Há um campo fértil a ser explorado por estudos que foquem nas imbricações entre narrativa gótica, ficção de crime e os chamados romances de sensação. Estes últimos foram autênticos *best-sellers* que inundavam o mercado editorial brasileiro em fins do século XIX e início do XX. Eram brochuras baratas, geralmente ilustradas, com tramas mirabolantes e de fácil leitura, programaticamente publicadas para “atingir uma parcela ainda pouco explorada pelo mercado editorial: ‘o povo’” (EL FAR, 2004, p. 11). O rótulo “sensação” anunciava para o leitor, de maneira direta e explícita, o tipo de obra de que se tratava: “dramas emocionantes, conflituosos, repletos de mortes violentas, crimes horripilantes e acontecimentos imprevisíveis” (p. 14). Uma linha de abordagem promissora é observar em obras como *A emparedada da Rua Nova* (1909-1912), de Carneiro Vilela, a encenação de dilemas morais extremos através do emprego de procedimentos estilísticos góticos e melodramáticos (cf. BROOKS, 1995).

(vii) O Gótico e os Regionalismos: Por fim, não se pode deixar de mencionar o amplo espectro

de possibilidades fornecido pelos romances, e, sobretudo, pelos contos de cunho regionalista, em suas vertente fantástica – em que a tradição da história de fantasmas mescla-se com a forma do “causo” popular, em autores como Inglês de Souza, Hugo Carvalho Ramos e Afonso Arinos. Já nas vertentes realistas – em que escritores como Euclides da Cunha⁵ se valem de recursos expressivos góticos para dar conta do horror da seca, da fome e da violência no sertão. Acrescente-se ainda a linhagem do “romance psicológico”, representada por escritores como Cornélio Pena e Lúcio Cardoso. Em obras como *Fronteira* (1935) e *Crônica da Casa Assassinada* (1959), “casas grandes” e seus personagens em ruínas – física, econômica ou moral –, dão corpo àqueles que talvez sejam os mais bem acabados romances góticos brasileiros.

* * *

O panorama acima aponta para algumas das inúmeras possibilidades de observação da presença do Gótico na literatura brasileira. Propomos uma abordagem comparatista que se dedique não ao estudo da influência dos grandes autores europeus e norte-americanos sobre os brasileiros, mas à percepção de que determinadas concepções de mundo geram concepções artísticas correspondentes.⁶ Para tanto, a concepção de Gótico com a qual trabalhamos reconhece seu caráter de constante literária de fundamental importância

5 Para um estudo da utilização de procedimentos góticos por Euclides da Cunha em *Os Sertões*, ver o artigo “As sombras do real: a visão de mundo gótica e as poéticas realistas” (FRANÇA, 2015).

6 Devo esse enunciado a Álvaro Lins, em seu estudo comparativo entre Murilo Rubião e Franz Kafka: “[...] não estamos definindo uma influência, porém sugerindo apenas uma aproximação no que diz respeito a essa determinada concepção do mundo, geradora por sua vez de uma concepção artística, que lhe é correspondente” (LINS, 1963, p. 266).

para o estudo da ficção moderna até a contemporaneidade. Sem negar que, do ponto de vista da história da literatura, a ascensão da literatura gótica *per se* possa ser estabelecida em fins do século XVIII e início do XIX, o estudo do Gótico na literatura brasileira não deverá compreendê-lo apenas como um gênero literário histórico, nem apenas como um conjunto de temas e figurações, mas como um modo ficcional de concepção e expressão dos medos e ansiedades da experiência moderna.

REFERÊNCIAS

ABRAMS, M. H. *O espelho e a lâmpada: teoria romântica e tradição*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

ALBER, Jan; IVERSEN, Stefan; SKOV, Henrik; RICHARDSON, Brian. Unnatural narratives, unnatural narratology: beyond mimetic models. *Narrative*. V.18, n. 2, p. 113-136, may, 2010.

ALENCAR, José de. *O Guarani*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

BOTTING, Fred. *Gothic*. 2. ed. London: Routledge, 2014.

BROOKS, Peter. *The melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven: Yale University Press, 1995.

CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. São Paulo: Scipione Cultural, 1996.

CAUSO, Roberto de Souza. *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil: 1875 a 1950*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

COHEN, Jeffrey Jerome (Org.). *Monster Theory: Reading Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

EL FAR, Alessandra. *Páginas de Sensação: Literatura Popular e Pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

- FIEDLER, Leslie. *Love and Death in the American Novel*. Urbana, Champaign: Dalkey Archive Press, 1997.
- FRANÇA, Júlio. As sombras do real: a visão de mundo gótica e as poéticas realistas. In: CHIARA, Ana; ROCHA, Fátima Cristina Dias, (Orgs.). *Literatura Brasileira em Foco VI: em torno dos realismos*. Rio de Janeiro: Casa Doze, p. 133-146, 2015.
- GABRIELLI, Murilo Garcia. *A obstrução ao fantástico como proscrição da incerteza na literatura brasileira*. 2004. 157f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Instituto de Letras, p. 157, 2004
- HANSEN, João Adolfo. Forma romântica e psicologismo crítico. In: ALVES, Cilaine. *O belo e o disforme: Álvares de Azevedo e a Ironia Romântica*. São Paulo: EDUSP, p. 9-24, 1998.
- HANSEN, João Adolfo. Prefácio. In: CAUSO, Roberto de Souza. *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil: 1875 a 1950*. Belo Horizonte: Editora UFMG, p. 15-23, 2003.
- LINS, Álvaro. Sagas de Minas Gerais. In: LINS, Álvaro. *Os Mortos de sobrecasaca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
- MACEDO, Joaquim Manuel de. *As Vítimas-Algozes: quadros da escravidão*. São Paulo: Ed. Scipione/Fundação Casa de Rui Barbosa, 1991.
- PENA, Cornélio. Fronteira. In: PENNA, Cornélio. *Romances completos*. Introdução geral por Adonias Filho. Rio de Janeiro: José Aguilar, p. 9-167, 1958.
- PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Tradução de Philadelpho Meneses. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.
- PUNTER, David. *The Literature of Terror: a History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*. V. 1. Essex: Longman, 1996.
- RIO, João do. *Dentro da noite*. São Paulo: Antiqua, 2002.
- SÁ, Daniel Serravalle. *Gótico Tropical: o sublime e o demoníaco em O Guarani*. Salvador: EDUFBA, 2010.

STAËL, Mme de. Sobre as literaturas do norte e do meio dia. In: SOUZA, Roberto Acízelo de (Org.) *Uma ideia moderna de literatura: textos seminiais para os estudos literários (1666-1922)*. Argos: Rio de Janeiro, p. 81-83, 2011.

STEVENS, David. *The Gothic Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

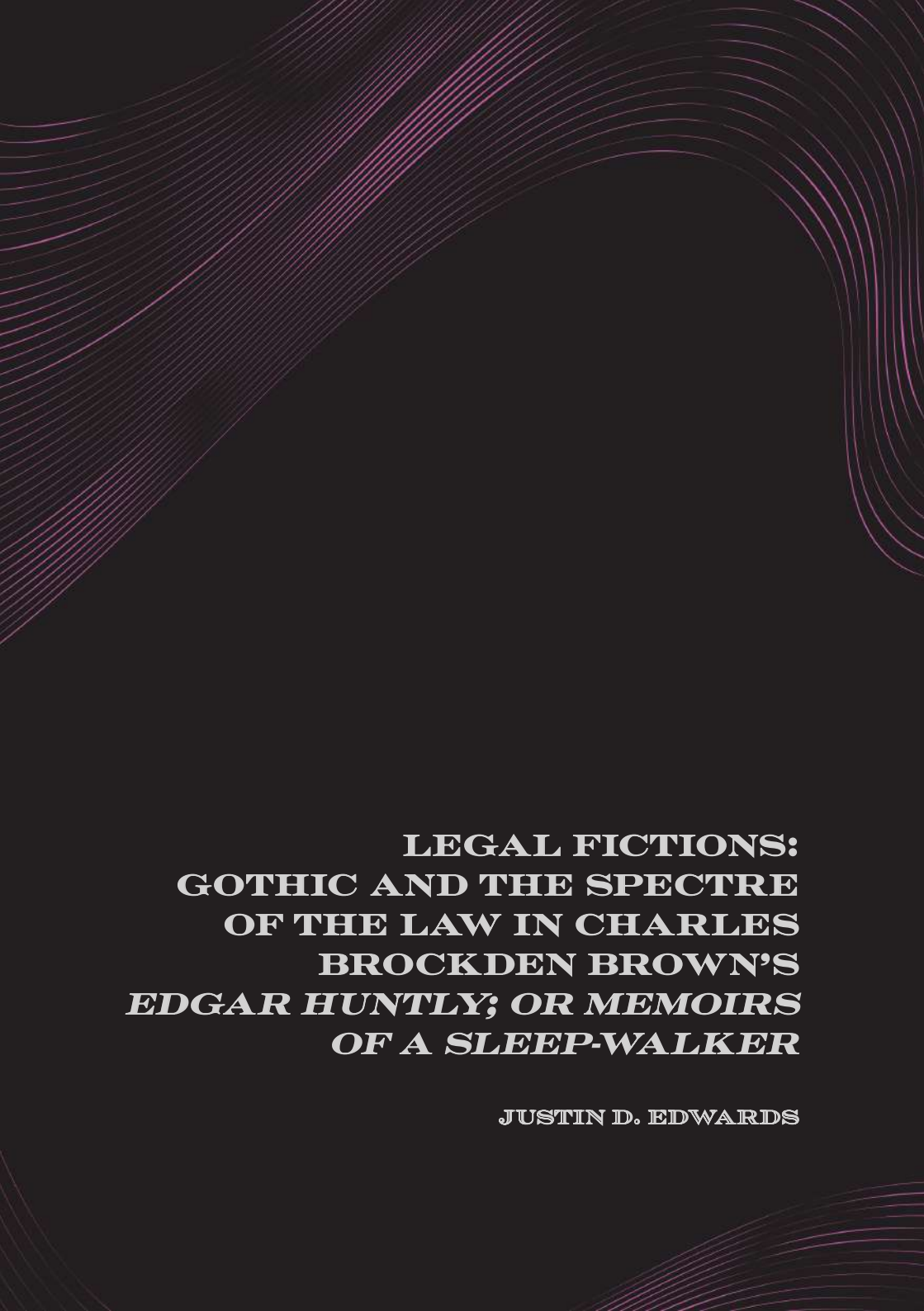
TEÓFILO, Rodolfo. *Os Brilhantes*. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1972.

TEÓFILO, Rodolfo. (1898). *A Fome; Violação*. Rio de Janeiro: José Olympio, p. 238-256, 1979.

VASCONCELOS, Sandra G. Romances ingleses em circulação no Brasil durante o séc. XIX. Disponível em: www.unicamp.br/iel/me-moria/Ensaios/Sandra/sandraleiv.htm. Acesso em: 2 maio 2016.

VILELA, Carneiro. *A emparedada da Rua Nova*. Recife: Cepe, 2013.

WOOD, Robin. The American Nightmare: horror in the 70's. In: JANCOVICH, Mark (Ed). *Horror: the film reader*. Londres: Routledge, p. 25-32, 2002.



**LEGAL FICTIONS:
GOTHIC AND THE SPECTRE
OF THE LAW IN CHARLES
BROCKDEN BROWN'S
*EDGAR HUNTLY; OR MEMOIRS
OF A SLEEP-WALKER***

JUSTIN D. EDWARDS

In *Law and Letters in American Culture* (1984), Robert A. Ferguson asserts that the relationship between law and literature is vital for understanding America's first major Gothic novelist, Charles Brockden Brown. Ferguson (1984, p. 129) writes that in 1793 "Brown rejected the law as his profession after six years study in the Philadelphia law office of Alexander Wilcocks" in favor of writing fiction. Following this career change, Brown feverishly wrote several Gothic novels, including *Wieland* (1798), *Ormond* (1799), *Arthur Mervyn* (1799-1800), *Edgar Huntly; or Memoirs of a Sleep-Walker* (1799) and *The Memoirs of Stephen Calvert* (1799-1800). Building on Ferguson's biographical comments about Brown's education and working life, I read *Edgar Huntly* as a Gothic novel that meditates upon the theoretical trajectories of the law in the United States. This approach is particularly fruitful not only because it strays into new territory in Brown criticism, but also because it adds a theoretical dimension to the close readings of *Edgar Huntly* by critics such as Sidney J. Krause and Jared Gardner who discuss the novel in the context of the US laws arising out of the "Elm Treaty", "Waling Purchase," as well as the Alien and Sedition Acts.¹

1 By placing *Edgar Huntly* in the context of the Elm Treaty (1682) and the Walking Purchase (1737), Krause traces the colonial history of America that leads to Brown's representations of violence between natives and Europeans. Krause concludes that Brown's fiction was a contemplation on the ethical implications of imperial conflict and colonial laws that disenfranchised Native American peoples and cultures.

Instead of going over the ground covered by Krause and Jared, I suggest that the wilderness of *Edgar Huntly* lies beyond the order of the law – a wilderness where the foundations of legal discourse are exposed as unfounded.

If criminality is law breaking and transgression is defiance that includes disgust and desire, then Brown's fiction explores the ways in which the social order – the political construction of bourgeois democracy – is repeatedly transgressed. However, the law in *Edgar Huntly* is also depicted as attempting to contain transgressions by fixing social boundaries along clear limits. In so doing, legal procedures should stabilize chaos within a specific area by legislating clearcut jurisdictions to establish stable notions of identity; after all, the law's single axis framework relies upon maintaining categories of identity (the innocent and the guilty) within a specific jurisdiction. Within this understanding of the law, borders must be clearly marked out to determine who has the authority within a particular region, avoiding the ambiguities of identificatory abstractions that would undermine the law's power as law. The law, within the authority of its jurisdiction, is forced to disavow the intricacies of identity by reducing and denying the complexities of signification inherent to the self. The repression of such complexities, though, threatens to return in the form of an uncontrollable and transgressive figure that renegotiates power

In the end, Krause suggests that the Gothic nightmare of *Edgar Huntly* displaces the guilt of the generation of Americans who perpetrated this violence as well as those who inherited a Republic founded on bloodshed. Gardner offers a slightly different approach to the novel. He writes that *Edgar Huntly* is "a contribution to the discourse of identity surrounding the Alien and Sedition Acts" and highlights "the rhetoric of savagery in the anti-alien polemics of the late 1790s" (432).

by undermining binary structures. *Edgar Huntly* participates in this destabilizing process by representing a powerful challenge to the logic of the law: the text produces transgressive bodies that are always before or beyond the law. As a result, the novel comprises more than a narrative obsessed with violence, rage, brutality, murder and the uncanny; it is also the story of the ways in which the law sets up its own frustration; a story that highlights the lawful language that supports the social order, while simultaneously transgressing the Enlightenment principles of reason and logic upon which the law is conceived. Brown's text, then, challenges the letter of the law by asking if we can ever separate innocence from guilt, justice from corruption, punishment from tyranny, victimizer from victimized.

According to the literary critic Sue Chaplin, "the Gothic exposes not only the 'fragility' of law, but its radical indeterminacy, impropriety and hauntedness" (2007, p. 4). This is consistent with my reading of *Edgar Huntly* wherein the legal process of bringing the guilty to justice functions as an attempt to de-gothicize the Gothic narratives of violence, murder, genocide, rape and mental breakdown. This might be achieved by clearly identifying the transgressor and confining his transgressions to the margins (through incarceration, execution or exile). In this, the violent murders foregrounded throughout the text could be, under the weight of the law, erased and normality restored. If this were achievable, then transgressions might be, according to legal metanarratives, a consequence of the extreme deformations of the participants in the crime. Throughout the novel, though, there are no clear-cut oppositions between law and law-breaker,

authority and subject. The complexity of the narrative itself serves to displace the authority of the law, and any attempts to fix or define guilt are frustrated by the very constraints that the law ascribes to itself.

In *Edgar Huntly*, the law is located in time and is thought to provide order for a time. But it is precisely because this order is in time that a mystery – indeed, a spectre – arises when the law is no longer self-evident and appears only as the absence of the temporal priority of the law’s foundation. The writing of the law includes a mysterious quality; it is transformed into a self-evident foundation, and it is the self-evidence of law as substance that supports the law’s claim that it is the law *because* it is the law. But since the knot of the law is tied up with time, jurisdictions, subjectivities and texts, we must also recognize that the law’s claim to self-evidence is irrational. And if the knot of the law is unraveled, it will not be through an orientation based on time or space, for these are no longer locations that are able to support a specific direction.

In the opening chapters of *Edgar Huntly*, Edgar attempts to unravel the mystery of the murder of his friend, Waldegrave. Framed as a letter to Waldegrave’s sister, Edgar writes the story of the crime and identifies himself as the detective who is anxious to discover “the author of this guilt” (BROWN, 1998, p. 645). But both his investigation and his writing become tied up in knots: just as he finds it difficult to arrange his words “without indistinctness and confusion” (1998, p. 643), he is “full of tumult and dismay” when he tries to “ascertain the hand who killed [his] friend” (1998, p. 645). Despite claims to the contrary, Edgar does

not find a light that bursts upon this ignorance; enlightenment remains at bay, and he is forced to stumble in the dark, searching for clues that will untangle the knotty crime. His inability to do so offers a glimpse at the entanglement of devolution, for the plot signals the disintegration of the enlightened society of the new American republic and the dissolution of the logical ground upon which the disentanglement could take place. Edgar's obsessive pursuit of Clithero, his prime suspect in the homicide, is an attempt at barring against dissolution by maintaining the law; he assures Waldegrave's sister that the murder must not go unpunished, that it is his duty to uphold the enlightened principles of honour and justice. But his pursuit terminates in a dead-end: he finds himself lost in the nightmarish landscape of an American wilderness, a place where there is no hope of finding the transgressor, no means of imposing order on the frenzy of a relentless search. Edgar's confusion is so great that he cannot even name or describe the terrain upon which he comes to conduct his investigation. His senses become overwhelmed with events whose significance cannot be read; everything is illegible: "My judgment was, for a time, sunk into imbecility and confusion," he tells us, "my mind was full of the images unavoidably suggested by [Clithero's] tale, but they existed in a kind of chaos" (BROWN, 1998 p. 718)².

Edgar is not cut out for detective work. His terrifying sense of disorientation only pushes him further toward the haunted realm

2 Here, my reading builds upon Scott Bradfield's assertion that "Edgar's search for Waldegrave's murderer leads him away from any practical solution to the crime." Bradfield (1993, p. 24) is correct in pointing out that "every narrative gambit leads Edgar not to any believable resolution but to yet another eccentric diversion". However, this reading falls short of making any connections between what he calls the text's "circuitous maze of clues" and its representation of American jurisprudence.

of his suspect's somnambulism. For by investigating Clithero and following him into a lawless wilderness, Edgar begins to mimic the actions of the transgressor. He begins to sleepwalk and, as such, he blurs the boundary that separates the self from the other:

Clithero had buried his treasure with his own hands, as mine had been secreted by myself; but both acts had been performed during sleep. The deed was neither prompted by the will nor noticed by the senses of him by whom it was done. Disastrous and humiliating is the state of man! By his own hands is constructed the mass of misery and error on which his steps are forever involved. (BROWN, 1998, p. 883)

This passage connects Edgar and Clithero. As sleepwalkers, these characters are cut from the same cloth; they cannot be held responsible for their actions, thus folding the detective into the suspect, the police into the criminal, the innocent into the guilty. But Edgar also erases the difference between himself and Clithero by connecting his sleepwalking to the rest of mankind. Such a movement foregrounds the novel's principal metaphor: everyone is sleepwalking through life, directed by invisible and overpowering forces of destiny, powerless to circumvent the destruction that lurks in the darkness. Under these circumstances, Edgar asks, to what extent is the criminal responsible for his transgressions? If a criminal act is committed while asleep and not prompted by will, then how should the crime be judged? And, by extension, if everyone is "sleepwalking" through life, then is it ever possible to judge someone for his or her crimes?

The implication is that everyone is guilty. But because actions are beyond the control of the individual, it is difficult, if

not impossible, to judge the other. This follows on the legal theory of Edward Coke, an important voice in the formation of early US law, when he states the following: “The punishment of a man who is deprived of reason and understanding cannot be an example to others. No felony or murder can be committed without a felonious intent and purpose...but [a person who] cannot understand what he is doing, and deprived of will and reason, cannot have a felonious intent” (apud HUTCHINGS, 2001, p. 58-59). Reflecting this idea, Brown’s narrative captures Clithero’s lack of control even before he begins sleepwalking. In Ireland, for instance, he murders Waitte, his patroness’s evil twin, in an act of self-defense. But instead of condemning Clithero for the crime, Edgar asserts that Clithero “was not concerned in this transaction. He acted in obedience to an impulse which he could not control or resist” (BROWN, 1998, p. 719). However, after involuntarily committing this murder, Clithero comes under another mysterious spell: he becomes convinced that he must murder his patroness, Mrs. Lorimer, in order to save her from the tragic news of her brother’s death. One unwilling murder leads to another, for when he enters her chamber and lifts the knife, Clithero experiences his “limbs [being] guided to the bloody office by a power foreign and superior [to his own]” (1998, p. 713). In this crime (as in the murder of Wiatte), the narrator implies that Clithero was intending to carry out the atrocity while awake. But in both cases, Edgar absolves Clithero of the transgressions, citing the overwhelming force that robbed the suspect of all motives and the command of his actions. “The crime,” Edgar concludes, “originated in those limitations which nature imposed upon human faculties. Proofs of a just

intention are all that are requisite to exempt us from blame” (1998, p. 719). Edgar’s message is loud and clear: Clithero did not intend to commit the murders, so he cannot be held responsible for the crimes.

With this ruling, Edgar moves from detective to judge and he presents a decision that indicates the groundless foundation of a new Republic. If the citizens of this country have no control over their fate, Edgar prompts, then who has the power or authority to create a new nation? How can laws be written and enforced to offer a jurisdiction upon which a new state can be founded? And how is it possible to start afresh in a new land when its citizens have no control over their individual experiences or common fates? These questions highlight the fact that the law is, on the one hand, a forceful discourse of foundation that has the power to conjure order, security and resolution to a jurisdiction (such as a new Republic). On the other hand, though, the law’s status is bound up in a discourse of mystery that rarely provides the resolution that it assumes, for questions of legal language are conflated with the language of duplicity. The law in *Edgar Huntly* is, in short, cited as a primary basis for the “reality” of “America,” even while the law is exposed as an elaborate artifice based on the manipulation of language and discourse.

The lack of free will experienced by the characters is also connected to a past that is seen to haunt the present. Edgar, for instance, realizes that he, like other Americans, will always remain haunted and controlled by the crimes of history: Edgar will continue to be visited by the ghost of Waldegrave, just as Clithero will always be haunted by the murders in Ireland.

Likewise, Sarsfield is unable to find refuge in America; he cannot escape the traumas of the past. For when Sarsfield and his new wife arrive in America to begin a new life (after suffering from Clithero's transgressions), they are horrified to discover that they have not escaped him. "Clithero!" Sarsfield exclaims, "Curses light upon thy lips for having uttered that detested name! Thousands of miles have I flown to shun the hearing of it. Is the madman here?" (BROWN, 1998, p. 870). In passages like this, *Edgar Huntly* depicts characters who have tried to free themselves from dark crimes only to find that in America the past is inescapable. In the end, they carry crimes with them, and this suggests that, as Leslie Fiedler reminds us, "evil did not remain with the world that had been left behind – but stayed alive in the human heart, which had come the long way to America only to confront the horrifying image of itself" (1960, p. 127).

The United States is not a place of law and order. Nor is it represented as a sanctuary from the bloody crimes committed in Europe, offering an alternative to the exceedingly woeful present caused by the horrors of history. The new republic of *Edgar Huntly* offers no redemption or regeneration. In fact, the text ends not with re-birth or even new birth, but with the death of Mrs. Sarsfield's unborn child when the shock of Clithero's presence results in a miscarriage. Although Mr. Sarsfield ends the novel declaring this to "be the last arrow in the quiver of adversity," the reader is left to wonder if the lack of justice, law and punishment in the text could ever lead to a conclusion comprised of absolution and contentment (BROWN, 1998, p. 898). The crimes are left unresolved, and the text suggests that

transgressions in the past will always to haunt the victim and the victimizer.

This lack of resolution continues when Edgar is unable to heal his troubled psyche after his trial in the wilderness of the frontier. According to Jeffrey Weinstock, the frontier – indeed, “Frontier Gothic” – “is arguably the original American Gothic symbol” (WEINSTOCK, 2011, p. 29); after all, this land was covered by forest in the late 18th and early 19th centuries, and as a result the nation was a liminal space between civilization (Europe) and the great wilderness to the west, “between the real and the fantastic” (2011, p. 37). It is here that Edgar’s mind has been penetrated by a series of spectres, all of which come to constitute his own personal demons: “Solitude and sleep are now no more than the signals to summon up a tribe of ugly phantoms. Famine, and blindness, and death, and savage enemies, never fail to be conjured up by the silence and darkness of the night” (p. 745). The words “tribe” and “savage” are significant in this passage. For in this place of “settlement” and “removal,” the disorder of lawlessness reigns supreme; the citizens of the new nation are unable to exorcise the demons that haunt them at every turn.

In *Edgar Huntly*, the Enlightenment rationalism upon which the modern law is based proves inadequate for coping with the horrors of everyday life. The rationalism that engendered the nation’s founding legal document cannot shed light on the darkness of Edgar’s wilderness. Instead, Edgar is left to flounder in the dark caves of his psyche, a place where nothing is what it seems to be, a place where empirical observation is

useless. It is this disorder, this breakdown of empiricism, which impedes Edgar's investigation into Waldgrave's murder. For Edgar's observations of Clithero conjure a series of shifting impressions that are never clarified or resolved. Edgar's first impression is that Clithero has committed the crime, but the prime suspect's "confession" convinces Edgar that the man is innocent and, as a result, he judges Clithero to be the guiltless victim of a tragic fate. But the "truth" remains an invoked absence: Edgar is frustrated by his inability to determine veracity and he becomes increasingly bewildered by his errors in judgment. Edgar's short-sighted vision is further impeded by Clithero's confession, for the reader soon becomes aware that Clithero is a bloodthirsty villain who should "be fettered and imprisoned as the most atrocious criminal" (BROWN, 1998, p. 896). Here, the correctives of law and punishment are cited as a possible way to restore order. But Edgar ultimately realizes that such correctives require clear comprehension and an empirical understanding of the crimes committed, both of which remain absent in this unfathomable wilderness.

Yet the unfathomable wilderness is juxtaposed to the comforting and homely space of the Huntly farm. This contrast represents a disabling fracture that runs through the body of the land. There is a dividing line, a physical and epistemological separation, which fractures the presumably known principles of US "civilization" from the mysterious territories of a geographical and conceptual frontier. However, the Huntly farm, which is meant to map the landscape into a series of oppositions (internal and external, us and them, civilization and wilderness), is not

steadfast or wholly contained. Rather, it gestures toward a series of jurisdictions that are not altogether fixed or ordered by the law. The Huntly farm and Edgar's chamber is, for instance, thought to be violated by an intruder, and the manuscript composed by Waldegrave, hidden in Edgar's writing desk, is presumed to be stolen. Here, the criminal is an apparition, a phantom presence, who moves within Edgar's home and forces him (and others) to reconceptualize the house as a potentially unsafe dwelling. The stranger who penetrates the borders of the house calls attention to the fragility of the spatial boundaries separating "civilization" from "wilderness," law from lawlessness, homely from unhomely. This highlights several anxieties about borders, or rather the absence of them, and who, if anyone, can be "at home" in the strange place of the new republic. The home on the frontier, then, disrupts borders and binary oppositions: it is simultaneously familiar and unfamiliar, inside and outside, secure and insecure. In this, the border separating the division between the foreign wilderness from the home ground of the new republic is called into question. Home ground becomes a foreign territory, and stable language and meaning begin to erode as the ordering principles of the law prove to be inadequate. The effect of these impossible conjunctions, this inconceivable distortion of boundaries and a secure sense of place, is to inspire anxiety and terror, for the signs that establish identities as lucid and transparent become obscure and opaque.³

3 Elizabeth Hinds (1993, p. 110) persuasively argues that there is an intimate connection between Brown's representations of space and the discursive form of the novel. The chaotic and confusing space of the wilderness is, she states, reflected in the narrative voice.

It is here that the relationship between the law and the homely nation is at its most vulnerable. For while the mapping of the land into various jurisdictions highlights law and order, the displacements and confusions played out on this terrain call attention to the fiction of the clear fixities and certainties required by the law. Clithero is able to turn the wilderness into his home; but he does so in an uncanny way, moving unseen and sheltered by the threatening landscape that surrounds him. Likewise, Clithero's exile is not enforced; he moves back and forth between the wilderness and the cultivated farms of Norwalk. His ghostly movement, his haunting presence, poses a threat that he might continue to lurk within the precincts of the Norwalk territory with a view to the destruction of all that it contains. He thus remains an invasive figure who gestures toward a breakdown in the social order; he is a spectre who haunts the collective imagination of those who inhabit this unhomely place.

Clithero's spectral movement raises a number of questions about space, place and identity. After all, Edgar cannot identify Clithero's "true" character: he refers to Clithero as murderer and victim, criminal and lawful, guilty and innocent. Such confusion suggests Edgar's reticence to fully grasp a sense of lawfulness from lawlessness, confession from cover-up. The principles of the law become hazy on the edge of this frontier, and even the imposition of a sense of order (through the implementation of laws protecting private property) is depicted as a desperate attempt to impose a sense of "homeliness" on a foreign territory. From this perspective, the maintenance of order is not just a byproduct of a fantasy or an illusion; it is also

an uncanny enactment of the predicament of displacement that is accompanied by a sense of alienation and foreignness that marks the characters' relationship to the new republic.⁴

This leads back to a question that haunts *Edgar Huntly*: how can one feel at home in a foreign "homeland"? Edgar's sudden appearance in the wilderness makes him, like Clithero, an exile who is confronted with the foreignness of home. Edgar might claim Norwalk to be his home ground, but the landscape surrounding his homely space is an uncanny and ghostly region that is vulnerable to hostility and destruction. The narrator indicates that the land "originally belonged to the tribe of Delawares or Lennilennapee" until the "perpetual encroachments of the English colonists" eventually appropriated the districts "within the dominions of that nation" (BROWN, 1998, p. 820). The dark history of Indian removal, then, casts a spectre over Norwalk, so that maintaining legal possession of the land requires the violent enforcement of European laws in order to keep the return of the repressed at bay. However, on the frontier, the ghost is not only produced through the agonizing history of expunging the "Native". For the ghostly presence is also something which disturbs the coherent identities of the "haunter" and the "haunted," particularly when it is revealed that Edgar must also participate in the bloodthirsty killings of Natives. As a result, he mirrors those who haunt him; Edgar is

4 Elizabeth Hinds points out that "the lawlessness out beyond the fringe of civilization" makes for conflicting land claims in which the Natives "act in response to white encroachment on their territory" (Private 140). This is a compelling argument because it highlights the fact that the Natives are acting in self-defense to protect their land and culture, thus mirroring Edgar's own plea of self-defense as he brutally murders five Native peoples.

forced to glimpse the absolute becoming of the Other through a slow growth that demonstrates the unstable nature of identity and marks the self as a process never to be completed.⁵

In *Nation and Narration*, Homi Bhabha points to the shadowy figures that lie behind the writing of the nation as home: Bhabha (1990, p. 2) explains that any conception of the nation is formulated in opposition to “the *unheimlich* (or uncanny) terror of the space or race of the Other”. Woven into the fabric of the nation are ghostly national imaginings that haunt the “home” from the modern darkness that accompanies Enlightenment secularism. The United States, like all modern nations, is constructed to cover over – to repress – the particular darkness of the ghostly Other conceived within an imaginary geography that is justified under the language of the law. In this context, Edgar confronts a new Republic that is conceived in juxtaposition to the particular darkness of a ghostly Other imagined within a fictitious geography of race, class and gender. After all, *Edgar Huntly* reflects the battered psyche of post-revolutionary America and the aftermath of colonial conquest. The memory of conquest and the attempts to reassert law and order in the form of a Constitution are seen to have tragic consequences for North American Native cultures, consequences for which the text’s violent Indians seek revenge. But the laws in support of Indian displacement, removal and eradication – as seen in the Elm Treaty and Walking Purchase – haunt Edgar at every turn.

5 Several critics have noted the irony of Edgar’s characterization of the Natives as savages. For instance, Arthur Kimball (1967, p. 214) notes that the Natives are “really foils for the savage potential of Brown’s hero”. And William Hedges (1974, p. 133) points out that every character in the novel is “a potential savage” and a potential murderer.

The spectre of the Other arises out of the deceptive and genocidal early American discourses of the treaties, laws and legislation adopted in regard to Native peoples. Thus, the haunting presence of *Edgar Huntly's* nightmarish Natives speaks to the Euro-American anxieties concerning the distinction between justifiable killing and cold-blooded murder. On the one hand, the bloodthirsty violence of the Natives can be cited as a justification for Edgar's murderous responses, absolving him of criminal transgression on the grounds of self-defense.⁶ On the other hand, Edgar is ensnared in and suspected of every act of felonious violence that takes place in the text. Even his testimony does not free him from guilt. In fact, his narrative is so subject to change, editing, omission, confusion, concealment and exposure that his words only further implicate him in the crimes. This is complicated by the fact that Edgar does not always see himself as justified in killing Indians; instead, he is a reluctant murderer, who is overwhelmed with the guilt of a cold-blooded killer. Upon firing his first bullet, he writes, "Horror, and compassion, and remorse were mingled into one sentiment and took possession of my heart" (BROWN, 1998, p. 815). But these emotions do not rouse him to halt his deadly actions: he shoots a bullet and finishes the slaughter with his bayonet. Once the crime has been committed, Edgar is once again stricken with horror: "I dropped the weapon and threw myself on the ground; overpowered by the horrors of the scene.

6 This characterization of North American Natives as war-mongering brutes reappears in Brown's *An Address to the Government of the United States, on the Cession of Louisiana to the French*. In this pamphlet a Frenchman discusses the organization of slaves and Natives, "whose delight is war," into an army to overthrow the U.S. government (BROWN, 1803, p. 74).

Such are the deeds which perverse nature compels thousands of rational beings to perform and witness” (1998, p. 816).⁷

The implication is a colonising one: the rational being must battle the savageness of nature and slay it with brutal force. Otherwise, disorder and chaos will prevail to banish the imagined logic of the law to the darkness of the wilderness. It is here that *Edgar Huntly* dramatizes the ways in which the imposition of the Enlightenment principles of rationality, law and order, bring with them a ferocity and frenzy – a savageness – that must be enacted. To put this another way, the law relies upon enforcement and coercion. For the law to be effective, it must be enforced with the same force and violence that it attempts to outlaw as a transgression. This reminds us of Derrida’s reading of the “force of the law” and, more specifically, his claim that under the “enforceability of law [...] there is no such law (*droit*) that does not imply in itself, the analytic structure of its concept, the possibility of being ‘enforced’, applied by force” (DERRIDA, 1992, p. 6). Here, Derrida poses an important question that is played out in the savage law enforcement of *Edgar Huntly*: how can we distinguish the force of the law from the violence that we deem to be unjust? What difference is there between a force that is imagined to be just (or at least legitimate) and an unjust violence? Or, as Derrida writes,

7 John Carlos Rowe (2000, p. 50) reads scenes like this one as representing the process of colonization and the recognition of the imperialist’s savagery: “In *Edgar Huntly* [...] this threatening outside is psychically colonized as the work of culture matches that of negotiators like Thomas Penn, politicians like John Penn, and the surveyors and walkers who carried out their cheat of the Lenni-Lenape. In a similar manner, the cultural difference of the Lenni-Lenape is transformed from a society and economy that challenge the key terms of European individualism and property into a shadow reflection of the settler’s own savagery”.

[...] how are we to distinguish between the force of law of legitimate power and the supposed originary violence that must have established this authority and could not itself have been authorized by any anterior legitimacy so that, in this initial moment, it is neither legal nor illegal – or, others would quickly say, neither just nor unjust. (DERRIDA, 1992, p. 6)

But in *Edgar Huntly* the Natives are not the only ones to experience the violence of the law. Clithero is also faced with its force: his arrest and detention requires the same brutality he inflicts upon others. “You will imagine,” Sarsefield says of Clithero’s arrest, “that his strong, but perverted reason exclaimed loudly against the injustice of his treatment. It was easy for him to outreason his antagonist, and *nothing but force* could subdue his opposition” (BROWN, 1998, p. 897, my emphasis). In this passage, Brown addresses the intrinsic structure of the law as a performance of force. Those who have the power to enforce the law also have the power to restrain those who are said to transgress the law’s strict boundaries. But if, as I suggest, the foundation of the law is by definition unfounded, then the law’s only claim to the justifiable violence of restraint is in its own self-referential language. This means that the performative force of the law must also be an interpretive force. For the law’s “very moment of foundation or institution [...] would consist of a *coup de force*, of a performative and therefore interpretive violence that in itself is neither just nor unjust and no previous law with its founding anterior moment could guarantee or contradict or invalidate” (DERRIDA, 1992, p. 13).

Law and order are always haunted by their own transgression and disorder. It is within this trajectory that a spectre emerges to haunt the homely house of the law, and it is here, in this house, that the spirit of the law exists as a Gothic phantom. This haunting process puts into play a transgression wherein the familiarity of familiar structures is disrupted by gaps and dislocations. A spectre, then, is always part of the lawful forms we inhabit, particularly those structures we mistakenly believe to be unified or complete. Likewise, as we have seen, the homely space of America – founded upon legal statutes – is faced with an uncanny internal displacement that belongs intimately to its own domestic scene. This situation foregrounds the spectral gaps within the homely nation by calling attention to the problematic of locating a home within a new republic: who is master of this house? And who has the jurisdiction to compose the law of the land? Edgar may indeed inhabit America, he may be housed within its borders, but the spectre of the other is incorporated into the very fabric of the dwelling, even as its otherness both exceeds and serves in the determination of the identity of the place. Edgar, in effect, inhabits a home where he is always displaced by a ghostly alterity.

In Edgar's nightmare world, the home is not a refuge, but a gruesome place where one is literally not even safe in one's own bed. Sleep renders one doubly vulnerable, both to one's own unconscious actions, and to the violence of others. Edgar's parents are killed by Indians as they sleep in their home: "My parents and an infant child," Edgar tells us, "were murdered in their beds; the house was pillaged, and then burnt to the ground"

(BROWN, 1998, p. 803). Likewise, during Edgar's journey through the countryside, he witnesses deeply disturbing images of domesticity, reinforcing the sense that one is never safe, not even at home. Here, the materialization of the uncanny persists in dislodging the domestic realm; the house is the family home and the potential crypt, a comforting shelter and a death chamber. What is more perplexing is that this dislodging juxtaposition is not alien to familiar spaces, even if it is other, but it is as much a part of the home as anything else. The figure of the house, as a dislocated and haunted structure becomes the terrain upon which the blurring of boundaries is given its most literal depiction. It is here that Edgar encounters the ghostly presence of Waldegrave and a past that has made and unmade his life; it is here that the phantasmatic acquires a manifestation in the form of a representation of that which is unrepresentable; and it is here that we see the spectralized figure of a law that has no jurisdiction, for the boundaries of the house are always penetrable and porous.

Such penetrability illustrates the lawlessness of the text's complex depiction of the nation as home. But this instability also points to the unstable nature of the legal text. For *Edgar Huntly* shows that a body of law is governed by a vast body of texts. Indeed, the language of the law cannot be divorced from the laws of language and, as a result, legal documents are not exempt from the play of signifiers that may result in non-communication. If language produces a multiplicity of meanings that potentially work against each other, then the play of signs in legal language may overdetermine meaning. This, of course, disestablishes the

interpretability of statutory and legal texts, leaving us with a spectre of truth that is always invoked but perpetually absent. Brown's text thus explores the spectrality of that which appears in the gap between the positivist conventions of the law and the epistemological investigation necessary for establishing "truth". The narration speaks of the limits of determination, a legal spectrality, in which the law is everything and nothing, thus underlining the possibilities and limitations of idealization and conceptualization. In *Edgar Huntly*, the law is a spectre precisely because it claims authority while resisting conceptualization by exceeding any clear-cut definitions or interpretations. When it comes to the law, we cannot assume the coherence of identification or determination; the epistemological modes of inquiry upon which the law determines the binary logic of guilt or innocence (resulting in the apparent finality and closure of judgment and sentencing) are resisted in Brown's text. And we are haunted by the spectre of a non-dialectical figure, a ghostly presence that appears before us at the very limit to which interpretation and identification can go.

Edgar Huntly picks up on this spectrality by showing that the law is not necessarily grounded in the terrain that it is meant to order; it is *imagined* to be firmly secured within a fixed site. The law is ungrounded, for it has no external authorization outside of the citation of its own authority. Having said this, *Edgar Huntly* also shows how legal procedures have *real* effects beyond their own citationality: the law asserts power in places where it imagines the need for order and control, consigning the rest of experience, what the law sees as chaos, to the dark realm

of the wilderness. We often conceive of spectrality as internal, mental entities, but Brown's text enables us to glimpse ghosts as public figures. In this, spectrality haunts the individual and also communicates with a larger group. These shared ghosts – our shared fears and anxieties – are often figures of history, power and the law. In *Specters of Marx*, Derrida (1994, p. 37) puts this quite succinctly when he asserts that “Haunting belongs to the structure of every hegemony”. And here Derrida points to the fact that hegemonic power – the dominance of one group over another – is structured around a series of ghosts. For the hierarchies of power and, by extension, the laws that structure our lives are themselves ghostly. The power of the law is thus disembodied, nonmaterial, and somehow illusory. But the effect of the law is undeniably real, for the social construction of power through the law implies that these hegemonic forces are built on history, memory, fear and anxiety. Or, as Renée Bergland argues, “the politics of the national, the racial, the classed, and the gendered are the politics of memory and false memory [that] are also, necessarily, the politics of spectrality” (2000, p. 6).⁸

The violence of a transgression is the double of the violence of the enforced law, and any judiciary discourse pertaining to the role of metalanguage in relation to the performativity of institutive language faces a ghostly silence. In the end, the origin of authority – the foundation or ground – is absent and, as a

8 Renée Bergland (2000, p. 53) reads the Natives of Brown's novel as spectral presences that haunt the United States. “In Edgar Huntly,” she writes, “Native Americans are ghostly figures of the irrational” and she connects the Natives to the legal foundation of the country: “rational and brutal, cruel and kind, perverse and natural, savage and civilized, red and white – Edgar Huntly encompasses the dire ambivalence of the American constitution” (p. 56).

result, the position of the law cannot rest on anything but itself: it is a violence without ground. But this is not to say that the law is itself unjust or illegal, for it is not legal or illegal in its founding moment because it exceeds the opposition between founded and unfounded. To put this another way, the law claims to exercise in the name of justice and holds that justice is required to establish itself in the name of the law that needs to be enforced. But such a negotiation is difficult and unstable, for it suggests that the law is always slippery and undeterminable; it can never distinguish itself from the transgression it attempts to police. It is here that the law is haunted by the ghost of the undecidable. Law is based on interpretation and even calculation, a process that must decide between two undecidables, two singular and heterogeneous rules. Under the law, every decision must go through the ordeal of the undecidable and once it has reached that stage it has again followed a rule, invented and reinvented it, and therefore is no longer presently just. “That is why,” Derrida writes,

the undecidable remains caught, lodged, at least as a ghost – but an essential ghost – in every decision, in every event of decision. Its ghostliness deconstructs from within any assurance of presence, any certitude or any supported criteriology that would assure us of the justice of a decision. (1992, p. 25)

Edgar Huntly gestures toward such undecidability by placing Edgar in the wilderness beyond binary oppositions and the realm of assurance. For Edgar blurs demarcations and signs by complicating the lawful rhetoric of the frontier, a space of physical conflict based on cultural difference. But this space offers a significant alternative to the discourses of an imagined

legal clarity: it is a space where Edgar is immersed in slippery definitions, a place in which the boundary between self and other starts to erode. For it is here that the definitions of Edgar's very identity prove to be undecidable: he is mistaken for a North American Native, and he loses touch with himself in his bouts of sleepwalking. To become part of this new landscape, Edgar must remake himself through the unlawful Native images of savagery that he imagines to constitute the Indigene. The narrative thus ruptures the legal distinctions separating Euro-Americans from Native Americans, a rupture that eradicates the very discourses of difference that have socially and legally defined the two groups. This, then, produces an uncanny representation of subjectivity that is hopelessly fragile and unstable. Edgar is uncanny precisely because his "Nativity" blurs that which is familiar to other Americans, namely his Euro-American self. The externalized *unheimlich* space then becomes internalized as part of the geography of the self, and Edgar's transformation takes place on the ground of undecidability, a place in which characters are rarely in control of the legal boundaries between inside and outside, self and other, that would secure a fixed position.

If the effacement of the limits between self and other is a common characteristic of spectrality, then Edgar's journey through the wilderness pivots on identificatory ambiguity, suggesting that the borders between self and other are absent from the scene of unlawful regions. The internalization of this spectrality, during Edgar's voyage into the wilderness, facilitates his "going native," a process of dissolution of subject-object divisions so that the individual of one culture merges with another.

More often than not this scenario takes place along a continuum that places the “civilized” traveller at one end of a spectrum and an “uncivilized” native at the other. In short, the traveller throws off his clear sense of subjectivity by joining the othered group. Imperial laws inform the rhetoric surrounding this dissolution, but ‘going native’ often also constitutes a utopian desire to go back and recover irreducible features of the psyche, body, land, and community – to reinhabit core experiences that are not restricted by the limits of the law. However, Edgar’s transformations are far from utopic; his movement from the so-called respectable American citizen to the primitive North American Native results in a profound anxiety about the stable notions of what it means to be “civilized” and “uncivilized.” Brown’s depiction of Edgar bears witness to a breakdown in the demarcations between human and inhuman, man and animal, colonizer and colonized, lawful and unlawful. The effacement of self and other in the rejection of Enlightenment rationalism contributes to the text’s construction of Edgar’s monstrosity, a process that arises out of a coupling of identity with the land and the animal within.

Past abuses generate a form of collective terror through a figure that haunts the other side of “civilization”. This version of the Gothic affirms that when we usurp the power of an individual or nature’s role, especially through corruption and deceit; what we create will turn on us, punishing us for our deceptions. The return of the repressed – the emergence of that which has been precluded from consciousness – is central to Brown’s Gothic narrative. Knowledge is hidden away, but it develops a cumulative energy that demands its release and forces itself into the realm of

vulnerability where it must be acknowledged. Part of this force, this energy, is provided by Queen Mab, whose haunting presence signals the approach and reappearance of that which has been repressed: she is behind the Indian uprising, “boldly defy[ing] her oppressors” (BROWN, 1998, p. 886). She creates an aura of menace and uncanniness as she threatens to make something apparent that other characters feel ought to remain hidden.

But just as the violence of a transgression is the double of the enforcement of the law, Queen Mab’s rebellious plot mimics Edgar’s murderous rampage: the violence of Edgar’s law enforcement replicates the very violence he claims to regulate. This doubling process is clearly linked to questions of identity. The depiction of bloodlust in the Natives *and* Edgar breaks down any separation of “civilization” from “savagery,” and the actions of both result in dismembered bodies and bloody corpses. For instance, the text’s plot explores violence, death and mistaken identities when Edgar is taken for a Native and attacked by armed Euro-Americans. This scene is significant in so far as markers of difference cannot be read upon the body: the victim’s “darkness,” “whiteness” and social status are not transparent. The signs are indecipherable and the failure of distinction between categories of identity – Native and European, dark and light, self and other – result in a fear of erasure, inspiring anxieties about how these categories might merely have the value of unstable signs that lack unity and can be broken down.

Who transgresses this law? Is it Queen Mab (or other Natives) who are forced to resist the letter of the (foreign) law? Or is it the Euro-American “laws” that deny Natives access to

the centre of power? Perhaps a higher law would judge the new Republic to be unlawful. Perhaps systematically perpetuating and legitimating the existence of socially marginalized groups and isolating segments of the population from the centre of culture is the real crime.

Edgar Huntly exposes how the legal architects of the new Republic have been frustrated in their attempts to establish a sense of home on foreign land.

This is because the knitting together of the nation's fabric through legal processes creates a common blanket to cover its people, but the diverse pieces of cloth that have been forced together also highlight the cost at which the stitching has been accomplished. Unity in this context is an elaborate artifice, a social imaginary that joins people, place, and time. A national narrative might be articulated by some and imposed upon others. As a model of personal and communal life, the nation can terrify as well as nurture. Indeed, the legal underside of the nation can weaken social cohesion by illuminating injustice, fragmentation and discrimination. Equality is a fictive product of the national imaginary.

But just as *Edgar Huntly* exposes a monstrous side to the nation, the text also shows how U.S. laws try to construe its others as threatening, to imbue those who challenge the imagined stability of the nation with Gothic discourses. At the heart of the construction of the Other is a fear that the forces of disorder will be unleashed. Legal discourses of monstrosity have thus contributed to the policing of the nation, particularly when official rhetoric identifies the Other and removes him to

the margins. The power of the dominant culture reasserts itself through the processes of standardization and control as power defines difference before relegating it to a position of inferiority. Within this process, disparity can be socially constructed as “abnormal” or “unnatural” and lines are drawn to separate the “natural” from the “grotesque.” Power is always about the ability to include and exclude, to determine who inhabits the centre and who is forced to live on the periphery.

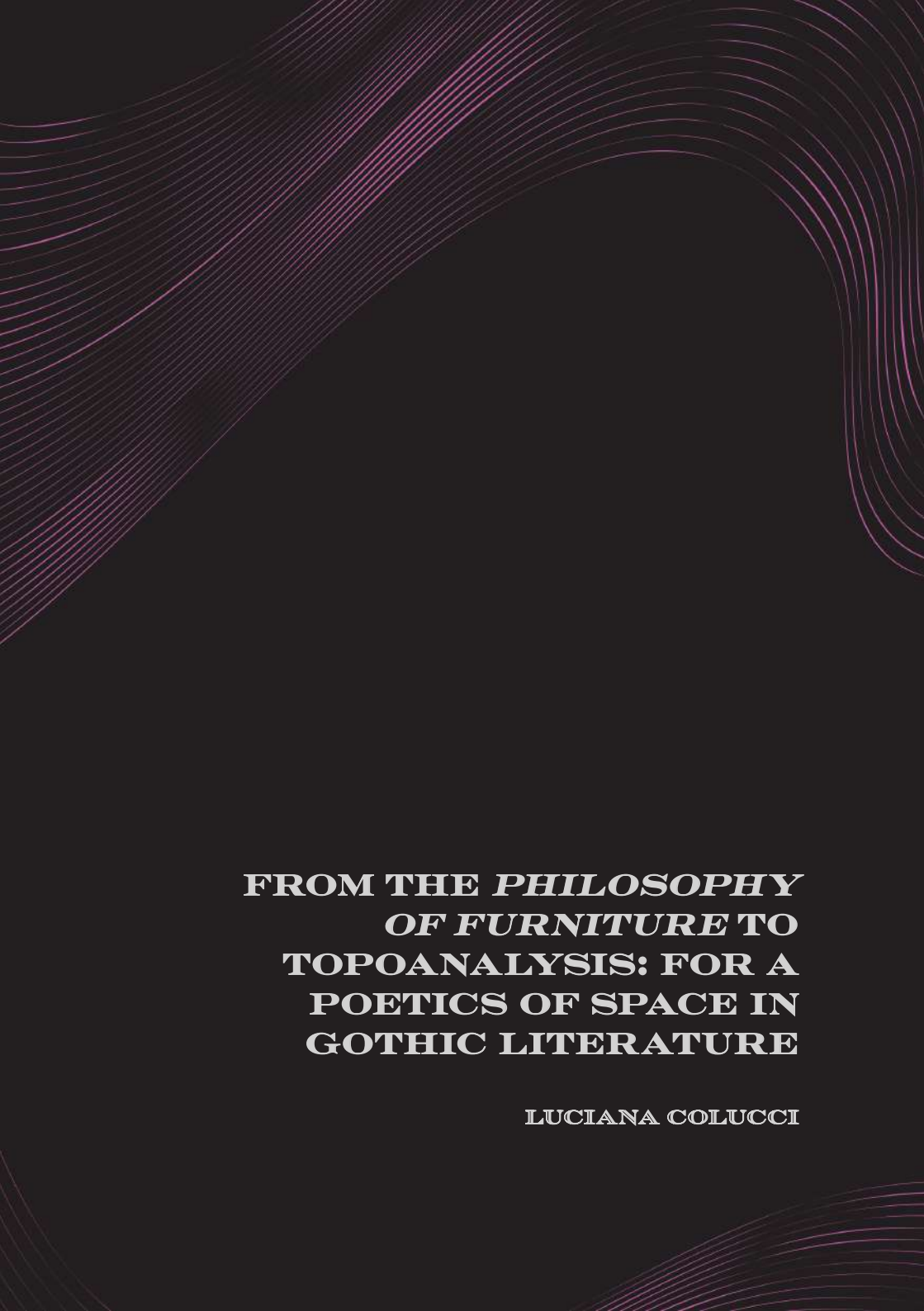
By setting the novel in 1787, Brown highlights the doubling process of the law and its relationship to the nation. On the one hand, the depiction of the history of colonization in the nation is a threatening, a powerful force that has mangled, mutilated and marginalized those who have stood in its path. On the other hand, though, the text exposes how the nation has sought to construct and represent certain minority groups as threatening Others, a powerful cultural construction which sanctions the country’s definitions about who belongs and who does not belong to the social, cultural and national order. In the end, *Edgar Huntly* betrays the fascination with murderous scenes whereby the law is transgressed. And throughout the narrative, the transgressed law ultimately returns to re-establish its power in the dissolution of the other’s subjectivity through the punishments of exile, guilt and haunting. Clithero is committed to the confinement of the asylum, while Edgar is left to roam the haunted spaces of his mind in idle pursuit of Waldergrave’s murderer. Here, power operates on the subject by way of asserting laws that result in repression that carefully harbors a secret of the past. But the purveyors of the law – whether they be Edgar-the-detective or Edgar-the-judge

– are the figures of order and regulation as well as the monstrous, deformed avatars of chaos and dissolution. They represent both the law and its thorough destruction; or better yet, they are the law as destruction.

BIBLIOGRAPHY

- BERGLAND, Renée L. *National Uncanny; Indian Ghosts and American Subjects*. Hanover, NH: University of New England Press, 2000.
- BHABHA, Homi K. *Nation and Narration*. New York: Routledge, 1990.
- BRADFIELD, Scott. *Dreaming Revolution; Transgression and the Development of American Romance*. Iowa City: Iowa UP, 1993.
- BROWN, Charles Brockden. *An Address to the Government of the United States, on the Cession of Louisiana to the French*. Philadelphia: John Conrad, 1803.
- BROWN, Charles Brockden (1799). Edgar Huntly; or Memoirs of a Sleep-Walker. In: BROWN, Charles Brockden. *Three Gothic Novels*. New York: Library of America, p. 639-898, 1998.
- CHAPLIN, Sue. *The Gothic and the Rule of Law, 1764-1820*. Basingstoke: Palgrave, 2007.
- CLEMAN, John. Ambiguous Evil: A Study of Villians and Heroes in Charles Brockden Brown's Major Novels. *Early American Literature*, v.10, p. 210-221, 1975.
- DERRIDA, Jacques. Force of Law: The 'Mystical Foundation of Authority. In: CORNELL, Drucilla; ROSENFELD, Michael (Eds.). *Deconstruction and the Possibility of Justice*. New York: Routledge, 1992.
- DERRIDA, Jacques. *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International*. Translation of Peggy Kamuf. New York: Routledge, 1994.
- FERGUSON, Robert A. *Law and Letters in American Culture*. Cambridge: Harvard University Press, 1984.

- FIEDLER, Leslie. *Love and Death in the American Novel*. New York: Criterion Books, 1960.
- GARDNER, Jared. Alien Nation: Edgar Huntly's Savage Awakening. *American Literature*. v. 66, n.3, p. 429-61, Sept., 1994.
- HEDGES, William. Charles Brockden Brown and the Culture of Contradictions. *Early American Literature*, v. 9, p. 131-45, 1974.
- HINDS, Elizabeth Jane Wall. Charles Brockden Brown and the Frontiers of Discourse. In: MOGEN, David; SANDERS, Scott Patrick; KARPINSKI, Joanne B. *Frontier Gothic: Terror and Wonder at the Frontier in American Literature*. Rutherford: Fairleigh Dickinson UP, p. 109-125, 1993.
- HINDS, Elizabeth Jane Wall. *Private Property: Charles Brockden Brown's Gendered Economics of Virtue*. Newark: U. of Delaware P, 1997.
- HUTCHINGS, Peter J. *The Criminal Spectre in Law, Literature and Aesthetics; Incriminating Subjects*. London: Routledge, 2001.
- KIMBALL, Arthur G. Savages and Savagism: Brockden Brown's Dramatic Irony. *Studies in Romanticism*, v.6, p. 213-25, 1967.
- KRAUSE, Sidney J. Penn's Elm and Edgar Huntly: Dark 'Instruction to the Heart. *American Literature*, v. 66, p. 463-84, 1994.
- PUNTER, David. *Gothic Pathologies; The Text, the Body and the Law*. London: MacMillian, 1998.
- ROWE, John Carlos. *Literary Culture and U.S. Imperialism; From the Revolution to World War II*. Oxford: Oxford UP, 2000.
- SMITH-ROSENBERG, Carroll. Subject Female: Authorizing American Identity. *American Literary History*, v. 5, n. 3, Fall, p. 481-511, 1993.
- WEINSTOCK, Jeffrey Andrew. *Charles Brockden Brown*. Cardiff: University of Wales Press, 2011.



**FROM THE *PHILOSOPHY*
OF FURNITURE TO
TOPOANALYSIS: FOR A
POETICS OF SPACE IN
GOTHIC LITERATURE**

LUCIANA COLUCCI

1. THE LIFE AND IMPORTANCE OF EDGAR ALLAN POE: FACES & SPECTRA

Over 150 years after Poe's death, his stories and poems continue to retain significance and an attraction for readers. As with any body of work, not all readers will find all of the poems or all of the tales interesting, amusing, or relevant, but every reader will find something that strikes a chord in them among the multitude of human desires, fears, concerns, and observations that Poe's work offers. And, yes, they also contain a sense of the morbid that is perfectly in harmony with our times. (GALLOWAY, 2010. p. xv)

Edgar Allan Poe has been highly acclaimed posthumously by the critics as one of the most paradigmatic minds of the last centuries. Poe has undoubtedly intrigued intellectuals and artists due to his affinities with an artistic writing interwoven with grotesque topics. Some remarkable names such as Marie Bonaparte, Rufus Griswold, Jean Epstein, Claude Debussy, Sigmund Freud, Albert Einstein, Charles Baudelaire, Julio Cortázar, Stephen King and Tim Burton have addressed to Poe's legacy. Also, Poe's baroque biography is notoriously complex revealing a gloomy trajectory as a letter to his foster father – John Allan – clearly depicts:

It has now been more than two years since you have assisted me, and more than three since you have spoken to me. I feel little hope that you will pay any regard to this letter, but still I cannot refrain from making one more attempt to interest you in my behalf. If you only consider in what a situation I am placed you will surely pity me – without friends, without any means, consequently of obtaining employment, I am perishing – absolutely perishing for want of aid. And yet I am not idle – nor addicted to any vice – nor have I committed any offence against society which would render me deserving of so hard a fate. For God’s sake pity me, and save me from destruction. (GALLOWAY, 2010. p. xv)

It is precisely this trajectory of an unrepentant rebel, radical, and social outcast, this blend between a “solitary saturnine spirit” (POLLARD, 2016) – between a *persona* and a character – a unique literary legacy and his interest in the widely different subjects that has ensured his permanence in the most diverse artistic circles and fields of human knowledge. From Literature to Science, Poe’s thoughts on aesthetics and on the paradoxes of human mind, have definitely been a source of inspiration for countless approaches. A number of studies and interest in his work over the past 150 years of his death have shown this author’s importance for literature and arts. And lately Poe also has become known for a level of mastery that goes beyond the Gothic tradition.

It is nothing new to affirm that during his lifetime, Poe was constantly dealing with poverty, ill health such as weak heart, epilepsy and also struggling with gambling, alcohol addiction

and nervous instability. Today, the episode of his marriage with his thirteen-year-old cousin – Virginia Clemm – added the extra touch of incest and sexual perversion to his reputation. In this sense, it is understandable why Baudelaire (2006, p. 628) declares that “the life of Edgar Allan Poe is a sorrowful tragedy”¹. These circumstances could also explain why Poe’s talent as a writer was first recognized in the European literary scenario even before it was in his own country. Baudelaire was one of the first intellectuals responsible for Poe’s presence in France and Europe. Devoutly Baudelaire read and translated Poe’s work to French from 1847 and never denied the impact that his *frère* and *semblable* (BAUDELAIRE, 1968, p. 345) has on his own work mainly *Les Fleurs de Mal* (1857).

However, the fact of being acclaimed abroad even as one of the Founding Fathers of Symbolism did not lead Poe to being recognized as a respectable man of letters in the United States during his lifetime. For Baudelaire this happened because “(t)he USA were to Poe such a huge cage and a vast accountancy office, from whose nasty atmosphere influence he had worked truly hard to escape” (BAUDELAIRE, 2006, p. 628).

This nasty atmosphere was partly provoked by Poe’s troubled biography and partly by his use of very strong literary elements such as the macabre and the pathological which included necrophilia, incest and obsessions. Understood as a whole - and also considering America’s deep connection with its Puritanical roots - this literary duel between aesthetics

1 All translations from the Portuguese, English and French are mine, unless otherwise indicated.

and ethics that is visible in Poe's trajectory would definitely give the image of an outcast for that society. Or, rather I would say, the image of an eccentric *poète-maudit*. After all, who else rather than a *poète-maudit* would profanely place a devil in the belfry? Or would madly immure someone alive? Or even would fiendishly create a torture machine by 'simply' combining a pit and a pendulum? In this sense, considering Poe's focus on "negative aesthetics" (BOTTING, 2014, p. 1), it is possible to argue that [...] the more significant work of art, the more marked will be the elements of revolt as Simson affirms when discussing on Gothic Cathedral architecture (SIMSON, 1965, p. 61-62).

Moreover, the American way of life under the impact of Capitalism, industrialism and based on the idea of a self-made man, drove the country towards what Poe claimed to be an "aristocracy of dollars" (2010, p. 364). Nothing could be more outrageous for a dandy, for a poet who uses his pen as an easel than an "inartistic arrangement" (p. 364). Or as Poe states "it is offensive when the *display of wealth* takes place, and performs the office of the heraldic display in monarchical countries" (p. 364, author's emphasis). Poe having strong bonds with the South and with Baltimore in particular could also reinforce this context. David Harvey presents an interesting perspective about this city:

In many ways Baltimore is emblematic of the process that molded the cities under the North-American capitalism, offering a laboratory sample of contemporary urbanism. But of course it also has its distinctive character. Few North-American

cities have a power structure like Baltimore. After 1900, the great industries moved away from the city, leaving the control in the hands of the rich elite, whose wealth was in real property and banking [...] Culturally, it is one of the North-American great centres of bad taste [...] Architecturally, the more it tries, something always goes wrong in the city; like an architect that builds a house with wrongly calculated angles, and many years later people say: “A very interesting structure, isn’t it?” You end up feeling affection for that. At one time I thought I could write a book entitled *Baltimore: city of quirks*. (2006, p. 19, author’s emphasis, my translation)

In regard to Poe’s peculiar sense of aesthetics and beauty and given that he was not himself a benevolent critic to his fellows it is not difficult to agree why this relationship with his homeland and its literary circle remained a paradox. After all, for a writer such as he who was so intensely concerned with complex to aesthetic wiles rather than moral or ethics, readers could be led to a certain effect of defamiliarization. Being deeply concerned with the aesthetic pleasure, Poe would obviously not surrender his literary mastery to the fetishism of a commodity production. And this is clear when in *The Philosophy of Furniture* he affirms: “it is an evil growing out of our republican institutions, that here a man of large purse has usually a very little soul which he keeps in it. The corruption of taste is a portion and a pendant of the dollar-manufacture” (POE, 2010, p. 368). After all, “a dandy does not aspire to money as to something essential [...] a dandy can never be a vulgarian” (BAUDELAIRE, n.p., p. 27-28).

On the other hand, it is this very same Poe's literary use of this peculiar sense of beauty² along with several literary techniques and strategies that made him a timeless and pervasive reference in Gothic Literature from the nineteenth century to the present day. It is undeniable that Poe has been considered one of the most intriguing writers of all times. The evidence for this, apart from what has already been presented, is the fact that his work has been studied from many different artistic perspectives and in a wide range of different countries and cultures (VINES, 2002). Apart from England, United States, France, Germany, and Russia it is worth mentioning Poe's distinctive reputation in Brazil, Portugal, Estonia, Scandinavia, Hungary, Croatia, Romania, Czech Republic, Poland, Greece, China and India.

In dealing with a multitude of human desires and horrors (fears, concerns, mental disorders) made them seem near and familiar and also giving a sense of domesticity to space and to characters. Poe reveals a sense of the morbid that is perfectly in harmony with our times. So, it is not a coincidence as when he states in *The Loss of Breath*: "Death's a good fellow and keeps open house" (POE, 2016, p. 735). In other words, there are not only obvious shades of Poe's *doppelgänger* haunting our time but time itself has also reinforced his brilliance.

2 Here, Poe's reflections are aligned with those of Burke in *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757) and those of Victor Hugo in the Preface to *Cromwell* (2009). In his essay *On Imagination* (1849), Poe discusses the richness that is found when combining deformity and beauty. Naturally in his fictions and poems and the blend between the grotesque and the sublime – from physical and psychological perspectives – is clearly depicted. In *Ligeia* (1838/1845), the narrator states: "There is no exquisite beauty", says Bacon, Lord Verulam, speaking truly of all the forms and genera of beauty, 'without some strangeness in the proportion'. Poe did use this quote in *Ligeia*, but it can be found in Francis Bacon's *Essays, Civil and Moral*. (POE, 2010, p. 63, author's emphasis).

2. POE'S ESSAYS AND THE IMPLICATION FOR THE GOTHIC

The best of Poe's creative work demands to be taken symbolically; its root are in his desire to avoid the mundane, to break through the conventional frontiers of consciousness into 'the elevating excitement of the Soul'. The real clue to Poe's writing is thus to be found in his own criticism – in the aesthetic ideals put forward in his essay on 'The Poetic Principle' and the preface to *Tales of the Grotesque and the Arabesque*. (GALLOWAY, 2010, p. 1)

All facts considered in the previous section, it obviously does not seem to be a surprise that many studies have been focused on Poe's life and literary legacy. Bearing in mind Galloway's assertion, it is definitely worth researching on Poe's own criticism. It is also valuable to pay a close attention to his correspondence. Poe, among others such as Walpole, was a prolific letter-writer. In investigating his extensive correspondence, this epistolary legacy is a valuable source to his trajectory in general. Together – biography, fiction, poetry, essays, and his correspondences – opens up a horizon to understand Poe as a literary theoretician. This is one of the main goals in this study: to reveal Poe as a passionate theoretician that envisaged his own Gothic machinery³. Machinery that may be understood as a Gothic Topoanalysis as we have debated in this essay.

Evidently, now a definition of Topoanalysis should be addressed. More generally, the term was coined by Bachelard

3 When considering a 'Gothic machinery', it is important to highlight that Walpole's *The Castle of Otranto* structures the prototype for this machinery. However, the same elements, critical topics and methods have been explored, changed in countless ways for many other writers from literature to art in general.

in *The Poetics of Space*: For the scholar, Topoanalysis is “[...] the systematic psychological study of the sites of our intimate lives” (1994, p. 8). By showing this interest in the category of space, there is clearly a very strong link between Bachelard and Poe. When dealing with the dialect of outside and inside, with a movement between a topophilic⁴ and a topophobic place, this link becomes evident. Also the fact that both thinkers give close attention to every single detail in a setting puts emphasis on this link. Additionally, it should be noted that Bachelard not only mentions Poe throughout *The Poetics of Space* but also in *The Water and the Dream*. In the latter, the philosopher analyzes the symbolic aspects of the dead water and its impact in *The Fall of the House of Usher*. And of course, I cannot fail to mention that Bachelard constantly discusses Space, taking into consideration many other “gloomy” writers such as Rilke, Henri Bosco, Baudelaire and Hugo. In saying that “in the cellar, darkness prevails both day and night, and even when we are carrying a lighted candle, we see shadows dancing on the dark walls” (1957, p. 19), Bachelard strengthens the bonds between his poetics and Poe’s.

However, for this essay, Topoanalysis will be also understood from Borges Filho’s perspective. In this sense, Topoanalysis is:

4 Within the scope of Topoanalysis, the topophobic space is that of hostility, of dysphoria, while the topophilic space is that of happiness, of protection, of euphoria (TUAN, 1974; BACHELARD, 1998; BORGES FILHO, 2007). These axiological themes are part of the category Topopathy, of the “sentimental, experiential, existential relation between characters and spaces”. (BORGES FILHO, 2007, 157-161, my translation). Topopathy is the sentimental, passionate relation that exists between a character and space. As we have already mentioned, if this relation is beneficial, constructive, euphoric, we have topophylia. If the relation is evil, negative, dysphoric, we have topophobia.

[...] more than a “psychological study”, for topoanalysis encompasses also all the other approaches concerning space. Thus, sociological, philosophical, structural and other inferences, are part of an interpretation of space in the literary work [...] Therefore, topoanalysis, such as we understand it here, is an investigation of space in all its wealth, in all its dynamicity in the literary work. The topoanalyst tries to unravel the most diverse effects of meaning created in the space by the narrator: psychological or objective, social or intimate, etc. (1997, p. 33, my translation)⁵

Considering those perspectives and that Topoanalysis focus on closely with space, it is possible to argue that Poe also envisages the spatial category importance to the Gothic and to narrative in a broader sense even before what now scholars have claimed to be a spatial turn or Topoanalysis in many different areas of human life.

2.1. SPACE IN LITERATURE AS A FIELD OF STUDY

The resurgence of interest in space over the last decades is prompted partly by an improved understanding of the significance of narrative’s spatial dimension (cf. Friedman, 2005, pp. 192-197), and partly by a new, or perhaps rather renewed, recognition of the crucially important function which the space

⁵ A ‘topoanalyst’ should be understood as a literary critic who pays close attention to the construction of space in Literature. Thinking carefully about its conception and effect in Literature, the critic understands the spatial category as vital. In this sense, space is no longer only an element used to evoke plausibility/verossimilitude. It is an element that represents an act of poiesis. Being an act of artistic creation, the Topoanalysis is an interesting approach when analyzing spatiality. However, Topoanalysis shall be treated differently with regard to Gothic fiction. One of the main goals of this study is to debate this issue.

has for the formation of human identity - including the representation of human identity in and through narrative. Some of the most important impulses for this spatial turn have come from phenomenological studies such as Gaston Bachelard's *The Poetics of Space* (1994 [1958]). (LOTHE, 2008, p. 3)

When referring to the study of space in literature, it is essential to point out a few characteristics of this field of investigation. To start with, Lothe states that from the phenomenological studies of Bachelard about space, this category has experienced an instigating spatial turn in the last decades. Contemporaneity and its globalizing processes, the complex relationship between the individual, their dislocation and identity construction have favoured studies about space. The moment has been so meaningful to such discussion that space has been reevaluated under the most varied dimensions and semantic possibilities, raising reflections in the aesthetics field as in other spheres. Lothe understands this spatial turn from a double perspective. First because of an improved understanding of the significance of the spatial dimension of narratives. Secondly, due to its importance for the formation of human identity. This is why Lothe refers to a spatial turn to highlight the importance of such phenomena. Along with this very same perspective, Alexander and Cooper argue that this spatial turn in literary studies has been gaining momentum for more than two decades:

The spatial turn in literary studies has been gaining momentum for more than two decades now. Thanks in part to the corresponding cultural turn in human geography, it is no

longer necessary to insist quite so strongly that the ‘geographical articulations’ of literature are significant in themselves; that the geographical *where* of place and location in literary texts affects the *what*, *why* and *how* of their cultural meanings. (ALEXANDER; COOPER, 2013. p. 1)

When the link between the spatial turn and Geography is emphasized naturally, its interdisciplinary condition is also highlighted. Then, this condition also may obliterate the meaning of “space” since [...] the word space possesses impressive variation (BRANDÃO, 2013, p. 49-50). For having such variability of meanings dealing with the spatial category has been highly complex.

However, it is also important to bear in mind that Time is a category that has been in the focus when considering the Western culture. Obviously it is like that because historically the west has been deeply involved with its process of capitalism and modernization. Examples are abundant: the English Industrial Revolutions (between 1760/1840), the Great Exhibiton (1851), the everlasting ghost of the Great World Wars, the invention of the automobile, the construction of the spacecraft, and the travel to the moon. As a group, these issues corroborate for the western vision being turned into a kind of metaphor of a *homo economicus* who, *pari passu*, cooperates to the massification of a society marked by consumerism and exhibitionism. In that context, time is prefigured as an essential category. Due to this scenario, in the western literary studies the context would not be different. Once again, as Lothe vindicates, “space and time have been treated less adequately in the narrative theory than the time – the other crucial coordinate to human life” (2008, p. xvi). For Borges Filho:

[...] we find more and more theoretical works concerning time. However, in the general bibliography, we very rarely find a book that speaks about the spatial issue from the theoretical point of view. The few books that have space as their theme focus mainly in the analysis of the works and not on the development of a more consistent theory about the issue of spatiality in literature. (1997, p. 12)

Here, it is necessary to mention that even Aristotle in his *Ars Poetics* focused on the category of time rather than on the space. For Benedito Nunes, “Aristotle’s *Poetics*, the most withdrawn and everlasting matrix of theory of literature, silences itself when regarding space” (1995, p. 6-7, my translation).

However this paradigmatic scenario heavily focused on Time has been deeply reevaluated and certainly the contemporary momentum has been fruitful for enhancing studies on spatial category. And studies by Lothe, Alexander & Cooper, Bachelard among others have highlighted this issue. Moreover, this questioning about space in literature is also a reason for it to be problematized in the Gothic modality. So from Geography to Literature, it is worth mentioning notable researches by some of the key thinkers and experts on such a complex issue.

Among them Edgar Allan Poe, Joseph Frank, Maurice Blanchot, Gaston Bachelard, Yi Fu-Tuan, Henri Lefèbvre, Mikhail Bakhtin, Iuri Lotman, Jean-Yves Tadié, Joseph Frank, Michael Foucault, Jakob Lothe, K. Ayyappa Paniker and Jane Suzanne Carroll.

Considering that this essay focuses mainly on Gothic and its spatiality, it obviously also draws on pivotal names like Andrew Smith, Angela Wright, Catherine Spooner, Dale Townsend, David

Punter, Emma Clery, Fred Botting, Glenis Byron, Jerold Hogle, Justin D. Edwards⁶, Robert Miles and Vitor Sage. In Brazil, we can not fail to mention Sandra Guardini Vasconcelos's rigorous research and a group of scholars that founded the Grupo de Pesquisa 'Estudos do Gótico' (CNPq) which is the first group in Brazil entirely devoted to the Gothic Studies.

All those scholars represent an outstanding reference while making valuable contributions to this so called spatial turn and to our major focus: Gothic Literature. Certainly these studies were written on a variety of subjects and in fields as diverse as Sociology, Anthropology, Psychology, History, Philosophy and Literature Criticism. Seen from this perspective, Gothic has travelled fast and has become a complex category. This is why scholars such as Edwards (2016, p. 13-15), Vasconcelos (2016, p. 198-217) and Byron (2012, p. 369-378) have presented such an extensive and challenging discussion on 'GlobalGothic' and its acclimatization in many different ways as well in different places and countries worldwide.

Despite this interdisciplinary nature, these studies have greatly defined this essay leading to the thesis of a Topoanalysis in Gothic modality. Along with a spatial turn momentum it is also possible to discern a Gothic turn. Thus, it is evident that the whole world – from West to East – has evolved many ways to signal a Gothic time. In other words, as Myrone and Frayling have already accurately noted, “[...] For much of the nineteenth century and some of the twentieth, the Gothic was waiting in the wings. Now it is centre stage” (2006, p. 20).

6 This essay is part of a Post-Doctorate research under Professor Justin D. Edwards and Professor Sandra Guardini Vasconcelos's supervision. I greatly appreciate their enthusiastic support.

2.2. SPACE IN GOTHIC LITERATURE

Space, place and region have always been central to Gothic literary and cultural production. We see this in the labyrinthine underground spaces found in the eighteenth-century English novel, among others, Horace Walpole and Ann Radcliffe or in the tomb's and claustrophobic spaces of nineteenth-century short stories by Edgar Allan Poe and Charlotte Perkins Gilman. (EDWARDS, 2016, p. 13)

As a thought-provoking, intertextual and permeable nature (CLERY; MILES, 2000, p. 1) phenomenon, the Gothic has stimulated constant research in various fields of human creativity from literature to cultural studies, from cinema to music. Although for Walpole's contemporaries, "the Gothic age was considered a long period of barbarism, superstition, and anarchy" (CLERY, 2011, p. 21), its adherence to the world can not be denied as Vasconcelos clearly states:

[...] over the past 200 year this literary mode has been continuously present in literary and cultural history, having taken on a plurality of meanings and encompassed a variety of manifestations in the fields of narrative, art, architecture and film. It has also traveled through space and become globalized, expanding its horizons in many different ways. (2016, p. 198-217)

It is precisely this intrinsic and veritable metamorphosis that lies in the spirit of the Gothic that makes it at the same time challenging, confusing and complex. This metamorphosis has been particularly significant in the contemporary scenario in which the limits (HUTCHEON, 1991. p. 25), the frontiers and

the borders in all senses have been profoundly questioned. And naturally nothing could be more receptive to Gothic Studies than a paradoxical era overloaded with feelings such as disillusionment, frustration, anxieties, dependency and fear. In addition, Edwards, when discussing Fidelis Odun Balogun's fiction under the scope of the postcolonial literature, makes use of two lexicons that may be used in the understanding of this paradoxical century: "stress and agony" (EDWARDS, 2008, p. 162). So, considering this tension that surrounds the world and the Gothic many features could be addressed. After all, as Byron affirms, "the dead travel fast and, in our contemporary globalised world, so too does the gothic" (2013, p. 1).

However, among them space springs readily to mind since "(s)pace, place and region have always been central to Gothic literary and cultural production" as Edwards clearly and concisely highlights. The category of space is so central that in Gothic literature it is often presented as a (monstrous) character itself as, for example, the house in *The Fall of the House of Usher*. Even though when the place is not a character, it definitely conjures up the image of a powerful and mysterious place as Kilgour affirms:

One of the powerful images conjured up by the words 'gothic novel' is that of a shadowy form rising from a mysterious place: Frankenstein's monster rising from the laboratory table, Dracula creeping from his coffin, or, more generally, the slow opening of a crypt to reveal a dark and obscure figure (1995, p. 3).

Then, the *locale* is homologically (LOTMAN, 1978) linked to the protagonist conferring to him or her outstanding power as in

The Castle of Otranto. From *Dracula's Castle* to the *House of Usher*, from a castle to a house, from a house to a chamber, from a space to a counter space, the gothic spatiality is presented as a topophilic⁷ place that turns into a topophobic one, an intricate and hostile architecture that makes use of mysterious and circumscribed places and ornaments to evoke fear and anxiety.

Since spatiality with its “spaces of fear” (FRANÇA, 2013, p. 66-78) is one of the templates of the Gothic literature and also one of the cardinal components in Poe's fiction, it seems natural that his critical essays *The Philosophy of Furniture* (1840/1845), *Time and Space* (1844) and *The Philosophy of Composition* (1846), are obviously pivotal for the study of space. These essays are important complementary studies to the field of space and more specifically to the Gothic mode. To a certain extent is possible to identify Poe's spatial *modus operandi* used by the most prominent scholars that came after him. And that is why Poe could be understood as a literary theoretician. The spatial resources he envisaged have been a prolific resource for a multitude of artistic creation as already mentioned. Poe's presence in the artistic scenario is so significant that *The Raven* was even an inspiration for a bedtime story:

Little Edgar the Raven is having a tough time minding his mother. Dinnertime, cleanup-time, and bedtime are all met in one word – “NEVERMORE”! From drawing on his bedroom

7 Within the scope of Topoanalysis, the topophobic space is that of hostility, of dysphoria, while the topophilic space is that of happiness, of protection, of euphoria (YI FU TUAN, 1974; BACHELARD, 1998; BORGES FILHO, 2007). These axiological themes are part of the category Topopathy, of the “sentimental, experiential, existential relation between characters and spaces” (BORGES FILHO, 2007, 157, my translation).

walls with crayons to chasing his sister with a scarecrow, this mischievous and disobedient little bird would much rather do anything than behave. But as the evening winds to a close. Edgar's mom knows just what to do to get her son into bed. (ADAMS, 2014)

Of course, as one would expect, this captivating bedstory does mention 'Gothic': "Charmingly simple text paired with captivating gothic-era illustrations give a sly wink to Edgar Allan Poe's popular poem *The Raven*. *Edgar Gets Ready for Bed* will have little literature lovers saying, "MORE! MORE!" (2015). In this perspective, it is also important to mention, Tim Burton's *Vincent*. A stop motion horror film produced in stark black-and-white in 1982 that tells the story of Vincent, a seven-year old boy and his dog Abercrombie. This short production is a tribute to Edgar Allan Poe and Vincent Price. Besides the clear intextuality with Poe's life and work, this sad yet delicate film also points to a very contemporary Gothic approach: zombies. After all, it is undeniable that "zombie fictions, along with many returns on screens, in games and graphic fictions, are on the rise" as Botting affirms (2012, p. 25).

This way, when discussing the *locale* as something that must be pivotal, accurately planned, constructed and decorated in a way that "must not be confounded with mere unity of place" (POE, 2010, p. 438), "a small and not ostentatious chamber with whose decorations no fault can be found" (p. 368) and that "space is precisely analogous with time" (p. 384), the writer unveils a visionary aesthetics conception of spatiality in literature. It could be considered that Poe manages his own Gothic spatiality in

terms of theory, criticism and fiction. Studying even further into this issue, it may be appropriate to claim that *The Philosophies of Furniture and of Composition* and *Time and Space* – along with his essays, letters, poems and fiction - elucidate Poe's *modus operandi*. A method that has inspired a multitude of intellectuals as already mentioned. After all, as Poe affirms "(...) originality, as it is one of the highest, is also one of the rarest of merits" (2010, p. 416). It is precisely this process and Poe's conception of space that challenges the thinking of a *Gothic Topoanalysis*. What is a Gothic Topoanalysis, then?

2.3. A GOTHIC TOPOANALYSIS - DEFINITION AND POSSIBILITIES OF USE

Many a theorem of topo-analysis would have to be elucidated to determine the action of space upon us. For images cannot be measured. And even when they speak of space, they change in size. The slightest value extends, heightens, or multiplies them. Either the dreamer becomes the being of his image, absorbing all its space or he confines himself in a miniature version of his images. (BACHELARD, 1994, p. 173)

Gothic Topoanalysis shall mean an analytical and methodological approach that focuses on the finest construction of a gothic space considering its 'fatal signs'⁸. First; the space as an image of a *locus horribilis* (topophobic, counterspace, haunted either by the supernatural or by past memories). In this configuration of an *unheimlich space* (BUSSING, 2016, p. 158-

8 For this expression, we have drawn inspiration from *Ruína & Simulacro Decadentista*, by Latuf Isaias Mucci, in which the author, broaching the decadent aesthetics, and the work *Il Piacere* by D'Annunzio, refers to the decadent cult and its fatal signs, the "trinity, not holy, but artificial: dandyism, androgyny, artificiality as a simulacrum/sham" (1994, p. 48).

173), a careful evaluation of its physical dimensions should be noted (ornaments, furniture, jewelry, atmospheric aspects both for natural and supernatural effects). Second; the time (past, medieval, ghostly). Third; a character (archetype of a monster, a freak, a villain). Forth; fear (cosmic, supernatural, wraiths). As a group, it may be understood as a 'machinery', a term that has been largely used in the criticism regarding to the Gothic (WALPOLE, 2001, p. 7). *The Philosophies of Furniture, Composition and Time and Space* may represent this machinery, but of a Gothic Topoanalysis nature. These essays compile elements that not only support this thinking but also demonstrate that Poe foresees the importance of the spatial category. In this way, Poe's machinery is a contribution for a Gothic and a spatial turn even before it generated an enormous interest in the West.

Although the term Topoanalysis is not found in his legacy, it cannot be neglected that in *The Philosophy of Composition* Poe clearly states that a *locale* must not be counfounded with mere unity of place. That is to say that the writer was not only concerned about the unity of effect derived from the space but also with its nature. For this he uses the noun *locale*. Poe may indicate that space and locale are entirely different. Considering that the modern and the contemporary contexts problematize a global sense of space and place mainly under Geography and Cultural studies, the differences of meaning and concepts among space, place, location, frontier and territory have been cause of constant controversies. As Hubbard, Kitchin and Valentine affirm:

[...] there are many varying opinions on how to theorize and study the world. In particular, there is much debate between proponents of

different theoretical traditions (positivism, Marxism, feminism, poststructuralism and so on) as they seek to develop and use concepts to think spatially. (2004, p. 10)

Besides these controversies, the very same perception has been widely discussed from multiple perspectives and theoretical traditions in the last decades also in the literary criticism. So, the previous list should include 'setting', 'scenario', landscape and 'ambient'. However, when considering a literary analysis, all these different perspectives are somehow directly connected⁹. Since Literature is committed to representation, its engagement with the world is obviously natural. For Borges Filho:

[...] It is unwise to study space without making incursions in the various subjects that deal with space as a central element of studies: mainly geography and architecture. On the other hand, this incursion is a little

⁹ It is interesting to highlight Cresswell's when discussing the many forms 'place' can be addressed: "Artists and writers attempt to evoke place in their work and architects try to literally create a sense of place in their buildings. 'Place', then, is not the sole property of human geographers. We are, however, in a unique position to both examine our own use of the concept and to cast a critical eye on the many ways place appears as a concept in everyday life" (123). In this sense, these essays tend to privilege Poe's understanding of space, locale and scenario but under an interdisciplinary perspective if it is necessary. Considering our focus is on the Gothic spatiality, it is inevitably linked to Architecture and to Geography. As an example, it should take into consideration Santos' and Silveira's approach on geographic space, assigning it the dichotomous designation: "luminous space" and "opaque space". For geographers, the luminous spaces are "those that accumulate more technical and informational densities, being thus more prepared to attract activities with more content in capital, technology and organization. In opposition, the subspaces in which these characteristics are absent would be the opaque spaces" (2001, p. 264). Reviewing these definitions under the literary point of view, we claim that it is possible to understand the luminous and opaque spaces as space and counter-space, from which the gothic and poetic writing break through. Thus, luminous space is that inherent to the "on high", divine perfection, symmetry, while the opaque is that of "down below", of darkness, fear and satanic.

bit frightening as you perceive the plurality of conceptions that surround the idea of space and other space notions such as place, landscape, nature, territory, among various others. In other terms, there is no consensus concerning the definitions. Sometimes they are complementary, sometimes contradictory. Each perspective takes on a different concept and applies it, mainly, with concrete and efficient results [...] Thus, literary theory is not obliged to repeat concepts of other subjects, but may, in itself create its own concepts, in accordance with its objectives, its purposes of analysis and understanding of reality. On the other hand, there is nothing to prevent it from using concepts pertaining to other subjects and use them, even with the same meanings as those. (2007, p. 13-14, my translation)

Apart from these controversies, the present essay will certainly focus on Poe's implicit suggestion that space and place are different categories. On this subject, Bachelard's and Tuan's assumptions that space tends to be more abstract whereas place tends to be a concrete issue will be addressed. In addition, Borges Filho's discussion on 'scenario', 'nature', 'atmosphere', 'landscape' and 'territory' will also be highlighted. Bringing the critics together, 'space' could be considered as a large scale category such as castles, mansions, houses, gardens. On the other hand, 'place' favours a focus on smaller and intimate *locales* such as room/chamber. Since Poe does affirm that a close circumscription of space is better for the effect, the terms space and place (*locale*) will be used in this sense.

In addition to what has been said, it could also be claimed that Poe was fully aware of these issues for in *The Philosophy*

of *Furniture* he uses the lexicon sketch when explaining how a scenario should be architected in a narrative:

Even *now*, there is present to our mind's eye a small and not ostentatious chamber with those decorations no fault can be found. The proprietor lies asleep on a sofa – the weather is cool – the time is near midnight: we will make a sketch of the room during his slumber. (2010, p. 368)

According to the Oxford English Dictionary (OED), it should be noted that as a noun sketch is:

A rough or unfinished drawing or painting, often made to assist in making a more finished picture: a *charcoal sketch* [...] (a) brief written or spoken account or description, giving only basic details: a *biographical sketch of Ernest Hemingway* [...] (a) rough or unfinished version of any creative work: *you can see how the first movement evolved from the composer's sketches*. (2016)

As a verb, sketch means to “make a rough drawing of [...] give a brief account or general outline of something”. In the *Longman Dictionary of Contemporary English*, sketch as a noun means a “simple, quickly-made, and not detailed drawing” (1988, p. 985), delineation, design, draft, outline, plan and, skeleton. As a verb, sketch means to describe roughly with few details” (p. 985). All these considered, it is not by chance that Poe uses sketch as a verb in *The Philosophy of Furniture*. Poe is not only grouping space, *locale* and scenery (sketch) in different perspectives but also making explicit that he is fully aware of the artistic and writing process. In addition, the writer affirms that the room should be oblong shaped, “some thirty feet in

length and twenty-five in breadth – a shape affording the best (ordinary) opportunities for the adjustment of furniture”. Thus, this sketch may be labeled ‘scenario’. For Borges Filho, scenario – a category linked to a microspace:

The origin of the word scenario is scene, which, in turn, originated terms such as staging, set designer, scenography, etc. In the scope of topoanalysis, we understand as scenarios the spaces created by man. Normally they are the spaces in which the human being lives. By means of his culture, man modifies the space and constructs his image and likeness. The topoanalyst must carry out a survey, and a real inventory of these spaces, as well as the themes and values present in them [...] the topoanalyst must watch out and do a careful, attentive and thorough reading of the literary work. (2007, p. 47, my translation)

Moreover, it is not possible to neglect that Poe also refers to his essays *Furniture* and *Composition* as a ‘Philosophy’. Considering that he as poet, *The Poetic Principle’s* author and a great admirer of conundrums, those words were not accidentally chosen or used. In this regard, one only has to think of some his characters’ names such as “Fortunato”, “Montresor”, “Usher” and “Madeline” when Poe intelligently plays with these names. Even when using a noun like “fungi” in *The Fall of the House of Usher*, he exactly knows the most appropriate sense of term is important to convey the effect to intensify the gloomy atmosphere and the decadence of the House. Deliberately, he was weaving a gothic scenario considering his on premises in spatiality. Therefore, it would be possible to argue that he was weaving his own Gothic Topoanalysis.

It should not be forgotten that Bachelard understands Topoanalysis as the systematic psychological study of the sites of our intimate lives. Although Bachelard's ideas are based on phenomenology, on a human-centered and anthropocentric experience of the world, his ideas of a comfortable and felicitous space (topophilia) that may turn into a counter space, a *locus horribilis* (topophobic), is particularly significant for Gothic Literature. Adding elements to this space (house) such as wardrobes, chests, drawers, shells, corners, closets, attics, old towers, angles, gables, the critic not only turns to a dialect of outside and inside, but also highlights the fact that a house is not an "inert box" (BACHELARD, 1994, p. 47), it does have an impact upon the inhabitants. This circumstance leads to a homology between space and characters that is not only visible but also central in Gothic Literature.

In Gothic Literature every single detail in the setting matters. After all, the Gothic style is favored by aesthete and eccentric personalities. Those who understand "a kind of esthetics of hidden things" (BACHELARD, 1994, p. 47). Or, as Tuan points out "civilization has produced three distinctive human types: aesthete, hero, and saint. All three are inclined toward a behavior or quest that goes beyond, or trespasses, societal norm" (2016). Definitely Poe had this perception of an esthetics of hidden things, for in his legacy the idea of a topophilic place that converts itself into a topophobic one is already visible. Considering this, these aspects of Bachelard's phenomenological approach to space may be applied to a Gothic Topoanalysis under the scope of Poe's legacy. In addition, when

focusing on many elements – like those already mentioned above – Bachelard also makes use of furniture and ornaments that directly speaks of Poe. A drawer could be mentioned as one of these examples. To begin with, Bachelard affirms that Bergson refers to a drawer in a disdainfully way (1994, p. 74). Bachelard disagrees with this perspective. For him, a drawer is the image of secrecy and intimacy:

Wardrobes with their shelves, desks with their drawers, and chests with their false bottoms are veritable organs of the secret psychological life. Indeed, without these “objects” and a few others in equally high favor, our intimate life would lack a model of intimacy. They are hybrid objects, subject objects [...] And to fine words correspond fine things, to grave-sounding words, an entity of depth. Every poet of furniture knows that the inner space of an old wardrobe is deep. A wardrobe’s inner space is also intimate space, space that is not open to just anybody. (1994, p. 78)

Like Poe, Bachelard is fully aware of the power and impact of these pieces of furniture and ornaments in human life as well as in literature. When mentioning secrecy, intimacy and “every poet of furniture”, Bachelard expands the possibilities of using pieces of furniture stating that “(t)he hidden in men and the hidden in things belong in the same topoanalysis” (1994, p. 89). For Bachelard, entering these hidden things is like entering into a “strange region of the *superlative*” (p. 89). For this, Bachelard directs his vision to Literature. After all, “to enter the domain of superlative, we must leave the positive for the imaginary. We must listen to poets” (p. 89). In this context, Poe is a “poet of furniture”

that has an in-depth understanding, a throughout knowledge of the hidden things, secrecy and intimacy.

However, fifty years after the first publication of *Poetics of Space*, Borges Filho launched the work *Espaço & Literatura: Introdução à Topoanálise* (2007). In this work, the researcher use Topoanalysis to study thoroughly the issue of space in the literary works.

With this widening of the Bachelardian concept, founded on the intimate and psychological spatiality, the researcher resizes this study from the phenomenological field to the literature field, as well as to other arts. By means of theoretic-methodological assumptions taken from various areas of thought, Borges Filho suggests mechanisms of analysis that value particularly the literary spatial category. Therefore, the critic, in the role of a “literary topoanalyst” reflects about innumerable topics and his observation cooperates for a more thorough look regarding the construction of space.

For the scholar, it is important to consider, in a first stage, some functions of space (characterize the characters, influence the characters and also suffer their influences, bring about the action, situate the character geographically, represent the feelings experienced by the characters, establish contrast between the characters, anticipate the narrative), the relation between space and the story line, the spatial path, the micro and macro space, the scenery, nature, the environment and the landscape. After this, the literary topoanalyst will observe the spatial coordinates (horizontal and vertical axes, laterality, centrality, near, far), spatialization (straightforward, reflexive, dissimulated,

abundance/moderation, detail/ overview, objective/subjective), the sensorial gradients¹⁰ (the human senses), the subspaces (frontier), the linguistic space (demonstrative pronouns and adverbs, phrases, prepositions, figures of speech, the space of the narration and the space of the narrative). Then, the focus should be drawn on toponymy (topophilia, topophobic, toponymy).

Based on these assumptions highlighted by Bachelard's and Borges Filho's *Topoanalysis*, an approach to a Gothic Topoanalysis was naturally raised, together with those issues already detected by many other and important scholars. In this sense, the topoanalyst shall pay close attention to pieces of furniture, ornaments, lightning, physical dimensions (shape, width, length and breadth), oppressive atmosphere (cold, midnight, tempest), the five sensory perceptions (touch, sight, smell, taste and sound). For this reason, it would not be possible to agree when Cresswell – commenting on an advertisement for a furniture shop – affirms that:

[...] Such an advertisement cannot rely on an in-depth understanding of the development of human geography and yet speaks to one of the central themes in the development of the

10 The sensorial gradients are related to the human senses: sight, hearing, smell, touch and taste. For the scholar Borges Filho, it is by means of the senses that the human being relates to space and “important effects of the senses are manifested in this sensorial-space relation” (2007, p. 69). The observation of the senses is an interesting factor to exemplify the validity of a topoanalysis of the gothic space, once Poe himself, in *Marginalia*, rules that “I believe that odors have an altogether idiosyncratic force, in affecting us through association; a force differing essentially from that of objects addressing the touch, the taste, the sight, or the hearing” (1844, p. 495). In relation to hearing (music) Poe observes that “(w)hen music affects us to tears, [page 486] seemingly causeless, we weep not, as Gravina supposes, from “excess of pleasure;” but through excess of an impatient, petulant sorrow that, as mere mortals, we are as yet in no condition to banquet upon those supernal ecstasies of which the music affords us merely a suggestive and indefinite glimpse (1844, p. 484). Thus we demonstrate, briefly the importance of the sensorial gradients for Gothic literature.

discipline. The ad suggests that we might want to take the rooms we have recently bought or rented and make them mean something to us by arranging furniture in them – making them comfortable literally and experientially. Humanistic geographers are unlikely to agree that the mere purchase of furniture is going to enact such a transformation but they will recognize the intent. (2007, p. 8)

Considering Poe's, Bachelard's and Tuan's approach to space and place, this affirmation may be a matter of controversy. Even though, Bachelard's and Tuan's approaches focus on Phenomenology and Geography, they address to Poe and to his ability in creating spatiality in general. Moreover, Tuan – in *Romantic Geography* – makes interesting suggestions: First, an idea of a “romantic geography” (p. 4). Second that “Romanticism overlapped with the idea of the sublime and of the Gothic” (p. 5). Third, when he claims that “The body is a house, the house is a body, an intuition that is widely shared” (p. 29), Tuan cites Edgar Allan Poe's *The Fall of the House of Usher* as an example for this. Forth, when stating that “it may be that all writers of a poetic bent aspire to make the small imply the large, the insignificant the highly significant” (p. 29). Fifth, when saying that “nothing quite matches the imagination of two nineteenth-century writers, Edgar Allan Poe and Jules Verne” (p. 57). On Verne, Tuan curiously quotes a passage from *Twenty Thousand Leagues under the Sea* (1870) which describes a dining room which had “oaken sideboards, inlaid with ebony. Upon their shelves glittered China, porcelain, and glass of inestimable value”, a library with “a great number of books [...] Some admirable statues in marble and bronze, after the finest antique

models” (p. 60-61). Last but not least, Tuan mentions Burke and his ideas that the sublime is not necessarily connected to order and harmony. Considering all this Tuan demonstrates that a space and place may have a deeper meaning. In addition, focusing on the Gothic emphasis on space, it has to be said that furniture does enact such transformation.

When understanding the vital role that this category assumes in the Gothic fiction, this study is even more challenging. And it is not surprising that the *arch-priest of Gothic Horror* (ROGERS, 1965) has written such fascinating essays in which the Bachelardian topoanalytic's issues are already presented. After all, Poe is a “master of atmosphere” (GALLOWAY, 2010, p. xxxi). As emphasized, these elements evoke a counter space, a *locus horribilis*. In other words, Poe is a sublime engineer of the reverses as the Brazilian scholar and poet Haroldo de Campos (1976) highlights.

Poe weaves – literary and theoretically – his own gothic topoanalytic machinery. A Gothic Topoanalysis may cast some light upon some issues that should be carefully approached in order to get the effect. So, what elements would be present in this machinery?

2.4. GOTHIC TOPOANALYSIS SCHEME

The epithets “Grotesque” and “Arabesque” will be found to indicate with sufficient precision the prevalent tenor of the tales here published [...] I may have written with an eye to this publication in volume form, and may, therefore, have desired to preserve, as far as a certain point, a certain unity of design. This is, indeed, the fact; and it may even happen that, in this manner, I shall never compose anything again.

I speak of these things here, because I am led to think it is this prevalence of the “Arabesque” in my serious tales, which has induced one or two critics to tax me, in all friendliness, with what they have been pleased to term “Germanism” and gloom. If in many of my productions terror has been the thesis, I maintain that terror is not of Germany, but of the soul, — that I have deduced this terror only from its legitimate sources, and urged it only to its legitimate results [...] There are one or two of the articles here, (conceived and executed in the purest spirit of extravaganza,) to which I expect no serious attention, and of which I shall speak no farther. But for the rest I cannot conscientiously claim indulgence on the score of hasty effort. I think it best becomes me to say, therefore, that if I have sinned, I have deliberately sinned. These brief compositions are, in chief part, the results of matured purpose and very careful elaboration. (POE, 2016, p. 5)

Bearing in mind the definitions of Topoanalysis and its relation to Poe’s essays, it should be noted that a Gothic Topoanalysis Scheme involves many different aspects and issues as already have been mentioned throughout this essay. However, this essay will only address to *The Philosophy of Furniture* as one of the most important issues in what we claim to be a Gothic Topoanalysis.

2.4.1. THE PHILOSOPHY OF FURNITURE

[...] Even *now*, there is present to our mind’s eyes a small and not ostentatious chamber with whose decorations no fault can be found. The proprietor lies asleep on a sofa – the weather is cool – the time is near midnight – we will make a sketch of the room during

his slumber. It is oblong – some thirty feet in length and twenty-five in breadth – a shape affording the best (ordinary) opportunities for the adjustment of furniture [...] It has but one door – by no means a wide one – which is at one end of the parallelogram, and but two windows, which are at the other. These latter are large, reaching down to the floor – have deep recesses, and open on an Italian veranda. Their panes are of a crimson-tinted glass, set in rose-wood framings, more massive than usual. (POE, 2010, p. 368, author's emphasis)

The very same perspective may be applied to *The Philosophy of Furniture*. It may be said that when mentioning in *The Philosophy of Composition* that a room should be represented as richly furnished, Poe is implicitly making a reference to *The Philosophy of Furniture*. In this essay, published one year before the *The Philosophy of Composition* and one year after *The Fall of the House of Usher*, is clearly established Poe's assumptions on how a chamber should be decorated are clearly established.

First published in 1840 and later on in 1845, *The Philosophy of Furniture* brings an unusual aspect of Poe's writing: an interest in interior design. When contrasting different decorative tastes, the writer sarcastically points out that

[...] The Dutch have, perhaps, an indeterminate idea that a curtain is not a cabbage [...] the Yankees alone are preposterous [...] We have no aristocracy of blood, and having therefore as a natural, and indeed as an inevitable thing, fashioned for ourselves an aristocracy of dollars, the *display of wealth* has here to take the place, and perform the office of the heraldic display in monarchical countries. (POE, 2010, p. 364)

On the other hand when focusing on the English taste, Poe affirms that “in the internal decoration, if not in the external architecture, of their residences the English are supreme”. Due to his affinity with English Gothicism, this statement is also not a surprise. That is why *The Philosophy of Furniture* weaves a meticulous description of a British boudoir with various pieces of furniture and ornaments.

Considering Poe’s strong bonds rooted in the English Culture, his facet as an interior *bricoleur* and his shrewd capacity of keeping himself informed concerning the most various subjects, it would be interesting to make an observation. In 1754, in England, Thomas Chippendale’s work *The Gentleman and Cabinet Maker’s Director* was published. Chippendale was a renowned and respected designer and cabinet maker and the first to publish drawings of his furniture. The volumes of the first edition were sold for £2.80 and presented esthetic instructions focused on the *Chinese* and *Gothic* styles. While the first was known both on the continent and in England, the latter was known more specifically in the English lands. The impact of the *Director* was so intense that it became a type of decoration catalogue for the aristocracy and for the more affluent. The name Chippendale was the first to be used in the designation of a style of furniture and samples of his work can be viewed in the Victoria and Albert Museum in London. This impact is thus described in *The Story of English Furniture*:

The publication of the Director in 1754 completely established his reputation and future fame. At that time English Furniture was being copied and variously imitated in

Europe as well as in North America and other English Colonies, and the term Chippendale is used as a universal description for all specimens of what is called the 'Director' period [...] It is no wonder Chippendale has been described as the 'high priest of mahogany'. (PRICE, 1982, p. 72)

Once Chippendale's style reached as far as the English colonies on the other side of the ocean, Poe may have had contact with this tradition. However, up to the present moment, no evidence of such a fact has been found. Curiously, on the one hand, we have Poe and the discursive slyness of a fine fictional miniaturist and his *Philosophy of the Furniture*. And we have Chippendale, with his collection of the most elegant and useful drawings for interior decoration in the Gothic and Chinese styles, in accordance with modern taste.

It would be nice to imagine that the *archpriest of gothic fiction* had known about the publications of the *high priest of mahogany* before writing this fascinating essay which is *The Philosophy of Furniture*, a Gothic spatiality sketch in which some of the Bachelardian elements are already present.

After revealing his obvious preference for the English decoration, criticizing the poor decorators and the American society, Poe continues his discussion focusing on very specific decorative elements and materials. He starts discussing the curtains:

Curtains are rarely well disposed, or well chosen in respect to other decorations. With formal furniture, curtains are out of places; and an extensive volume of drapery of any kind is, under any circumstance, irreconcilable with good taste – the proper

quantum, as well as the proper adjustment, depending upon the character of the general effect. (POE, 2010, p. 366)

Having the same ironic and somehow a didactic tone, Poe then addresses carpets, glass, mirror, glare (light) and glitter (mirrors). However, in the second part, the essay unfolds itself into a literary narrative. Although the didactic and even arrogant tone is still perceivable, Poe takes on, from this moment on, the pen of the fictionist to reinforce how a room should be elegantly decorated and furnished. Thus, there is the intercrossing of his abilities as a shrewd theoretician, critic and writer, for from this moment on, *The Philosophy of Furniture* turns itself in a piece of fiction¹¹:

[...] even now, there is present to our mind's eyes a small and not ostentatious chamber with whose decorations no fault can be found. The proprietor lies asleep on a sofa – the weather is cool – the time is near midnight – we will make a sketch of the room during his slumber. It is oblong – some thirty feet in length and twenty-five in breadth – a shape affording the best (ordinary) opportunities for the adjustment of furniture [...] It has but one door – by no means a wide one – which is at one end of the parallelogram, and but two windows, which are at the other. These latter are large, reaching down to the floor – have deep recesses, and open on an Italian veranda. Their panes are of a crimson-tinted glass, set in rose-wood framings, more massive than usual. (POE, 2010, p. 355)

11 It is interesting to note that in the anthologies published about the works of Poe, the essay *The Philosophy of Furniture* is normally put into the section dedicated to his essays. However, it is intriguing that in the anthology organized by Barnes & Noble, the referred text is presented in the section "Fiction", among the tales *The Business Man* and *The Man of the Crowd*.

This is also why *The Philosophy of Furniture* is curiously divided into what may be called “two sections”. In the first one, Poe offers a sarcastic essay on taste as already mentioned above. In the latter Poe states “but let the same person be led into a room tastefully furnished, and he would be startled into an exclamation of pleasure and surprise” (POE, 2010, p. 368).

In this stimulating sketch of a chamber with its proprietor asleep on the sofa, Poe encompasses other elements such as physical measurements, paintings, piano, wallpaper, light intensity, among others. Furthermore, this sense of decorative arrangement in *The Philosophy of Furniture* finds itself operating among other small “philosophies”, making reference to each one of the elements mentioned above.

The combination of these elements and objects is so carefully articulated that the same still connect with the human senses. The piano represents hearing, the mirror and the lamp connect with seeing, the fabric present in the curtains and on the sofas and the texture of the wallpaper remit to touch, the scented oil of a lamp arouses the smell. The materials are of the finest, like silk and rosewood. The lamp is an “Argand”, the vases are “Sèvres”. When choosing and arranging these elements, objects and materials so carefully, Poe makes them all vital in the narrative. In other words, they are ornaments¹² not simply objects. Since ‘Gothicism’ deals with the spatial element as an act of *poesis* and not merely as a mimesis, the focus on this issue could not be any different.

12 I should like to stress that the contrast between the terms – object and ornament – arouse from reading *The Trap* (1931) by H.P. Lovecraft. In this narrative, Lovecraft uses the lexicon ‘ornamentation’ when describing an antique Copenhagen mirror that suggests an implied mystery. Although the author also uses the noun ‘object’, I have drawn inspiration from his lexical choices.

Ornaments that in terms of effects of meaning/senses, have a function and an action in the narrative. Speaking metaphorically and depending on the topic, the ‘ornaments’ can be considered as ‘sacred’ relics or as ‘profane’ ones. Furthermore, in some circumstances, these ornaments become elements of mediation between the natural and supernatural worlds. While bringing the focus on to the ‘objects’, they are no longer merely circumstances in the *chamber*. The ornaments create a link of essential sustainability for the Gothic tessiture: homology between the character and space. Place and ornaments can become part of the character’s personality and subjectivity and vice-versa. Borges Filho notes:

When we talk about space, we refer not only to the objects and their relations but to the recipient as well, that is, the placement of these same objects. Apart from this, we can never forget the observer, for, as from him/her those relations are construed in literature. Thus, while analyzing any space, for example, house, ship, school, etc., we cannot forget the objects that make up and constitute this space and their relations among themselves and with the characters and/ or narrator. Content, content and observer are integral parts of a topoanalysis, for it is the combination of these three elements that forms what is understood by space. While analyzing the chamber, we must have in mind that the objects inside it, even the most negligible, must be objects of reflection. (2007, p. 17, my translation)

So everything that exists in this space and its surroundings is crucial. There is absolutely nothing out of place, for “Poe is the first person to apply the criteria of economy systematically”

(CORTÁZAR, 1998, p. 124, my translation). In other words, if space metaphorically has the force of a picture inside its frame, and considering the formal limitations of the tale, the network of all the elements must be precise and thoroughly calculated. So that such an effect should be obtained with the necessary density, Poe works with these 'objects' in a way that they will take on a different status from their prosaic condition as explained by Gama-Khalil:

[...] the objects are taken out from the prosaic experience and discursive and esthetically projected to the work of art, whether it be a painting, literature or a sculpture. I understand therefore, that the artists take the force of signification out of the objects, projecting it to beyond its apparent passivity and statics, while unraveling its expressivity, its biography and its stories, conferring to them movability and an unpredictable life. (2015, p. 173-187, my translation)

Obviously, this significance conferred to the objects, does not have the same representation depending on the fictional text. Undoubtedly, the objects of Solomon's Temple, the sacred utensils of the Ark, as narrated in the Book of Chronicles, the magic objects of Prosperous (staff, cloak, books), the skull in the hands of Hamlet, the violets in the hands of Ophelia, the tapestry and the boat in *The Lady of Shalott*, the picture in *Dorian Gray*, the instruments in *The Pit and the Pendulum*, the torturing machine in *In the Penal Colony*, or the "room decked and furnished as for a bridal: upon the valance curtains of faded rose color" in a *Rose for Emily*, do not evoke the same symbolic load as the objects, for example, for Robinson Crusoe, the epitome of modern individualism.

It may be assumed that this fascination for ornaments visible in the Gothic fiction may have been inherited from Medievalism and its Gothic architecture. Referring specifically to Gothic Cathedrals and their furniture, it is undeniable the importance of elements such as chandeliers, incensers, candles, paintings, tapestries, furniture, saints iconography. As a set, these objects are used for sacred and religious rituals which seek for the enlightenment of the human being. In this sense, one of the ritual main purposes is to keep the Devil out of the God's house. Among these items, there is a particular one that is absolutely alluring: the gargoyles:

The gargoyles are understood in their vast majority under two great axis: as having apotropaic functions and that of an amulet, to scare away the evil, or, on the other hand, associated to evil and the demoniac characteristics of the outside of the building, in opposition to the inside, beautiful and sacred. (BARREIRA, 2011, p. 105, my translation)

The gargoyles, apart from scaring away the evil influence and the demons, also highlight another interesting thinking. For Barreira, the gargoyles represent “the human figure, in its relation with the sins [nominally lust and gluttony] and with grotesque and scatological aspects” (2011, p. 113, my translation). In this sense, the gargoyle's symbolic polyvalence and semantic functions are no longer a merely hydraulic, prosaic or decorative item. They are now part of the complex segment of the human torments and their relation within the sacred and the profane. Considering this, it would be coherent to affirm that the gargoyles are magical items which also function as a

mediating device between the natural and the supernatural universes. Here, it would be interesting to highlight that some literary works do not present the objects as a transitional tool between the natural and the supernatural. Even so they do represent a transition between worlds, an escape from reality to a better and safe place or a way to hold back the pain. Here, an imaginary line is drawn. It is exactly what happens in Adichie's *Purple Hibiscus*. In the plot, every single time Mama – the protagonist's mother – was beaten by her husband, she performed a type of ritual. She went to her *étagère* with “three shelves of delicate glass, and each one held beige ballet-dancing figurines. Mama started at the lowest layer, polishing both the shelf and the figurines” (ADICHIE, 2013, p. 35).

The contrast between the beige ballerinas – pastel nuance, delicate, sublime – and Mama's purple eyes – dark nuance of red, violence, grotesque – could not be more striking. And what could be more delicate than a ballerina figure? Only writers, poets and artists having the archetype of the *maudit* could extract beauty from evil. They are the only ones who dare entering Hades or facing Medusa's eyes. Only they can turn a grotesque image into a sublime one in a way to evoke pleasure. The very same situation is the contrast between the raven when it perches upon the bust of Pallas.

That is why in the *Philosophy of Furniture*, the ornaments are carefully chosen in terms of their nature, texture and aroma. When placed together, they evoke an effect conjuring up an impressive gothic interior design. This interior reveals a connection with the medieval past and with the Gothic

architecture. Although in Poe's fiction the figure of a gargoye is not physically visible, it may assume other formats such as the iconic *The Raven*, of "the saintly days of yore [...] perched upon a bust of Pallas" (POE, 2010, p. 29). Or as in the *Devil in the Belfry* in which there is a fellow with a "sinister kind of face" (POE, 2016, p. 254) that takes charge of ringing a bell that is located in the belfry. Naturally, in the religious context this image would be considered a great sacrilege. However, since Literature is fiction - and therefore must not incorporate moralism and judgment -, the image is interesting since it blends the grotesque and the sublime and the sacred and the profane. In other words, it represents the aesthetics of reverses.

Considering that and also that Poe was a child of the nineteenth century (GALLOWAY, 2010, p. xxii), the presence of a lamp should be addressed:

[...] Beyond these things, there is no furniture, if we except an Argand lamp, with a plain crimson-tinted ground glass shade, which depends from the lofty vaulted ceiling by a single slender gold chain, and throws a tranquil but magical radiance over all. (POE, 2010, p. 370)

The Argand lamp represents not only Poe's interest in Science and scientific knowledge but also a literary strategy for the Gothic. In the symbolic context, Poe uses this lighting device to emphasize the solitude, the mystical and the reverie of the proprietor in his chamber; delicately framed by the nighttime gloomy and sublime feelings. Once again, it is possible to argue the author was aware of the effect of lightning since he affirms that

[a] mild, or what artists term a cool light, with its consequent warm shadows, will do wonders for even an ill-furnished apartment. Never was a more lovely thought than that of the astral lamp. We mean, of course, the astral lamp proper – the lamp of Argand, with its original plain groundglass shade, and its tempered and uniform moonlight rays. (POE, 2010, p. 366-367)

In playing with shadows and light, Poe sketches a nocturnal atmosphere in which a character is constantly struggling with something that is beyond a rational reality. This is what Bachelard explains: “the night lamp, upon the familiar table, is also the centre of a world. The table lit by the lamp, is, in itself, a little world” (1994, p. 171).

However, this small world embodies the game of effect between light and dark, reflecting the polarized values between the light versus the darkness. Therefore, a gothic atmosphere is presented, a counter-space. In this type of spatial construction, the penumbra, the horrendous, the monstrosities, and the grotesqueries become a sublime source of pleasure and beauty because, revealing why Poe is considered the archbishop of gothic (GALLOWAY, 2010). Or as Cortázar highlights, Poe has a distinct aptitude to “set us inside a tale as you enter a house, immediately feeling the multiple influences of its forms, colors, furniture, windows, objects, sounds and smells” (CORTÁZAR, 1998, p. 124, my translation). Not surprisingly, Walter Benjamin also sums up Poe’s skills in dealing with details and ornaments:

From the style of the furniture of the second half of the 19th century, the only sufficient presentation and at the same time an analysis, was given by a certain type of crime romance in

which dynamic centre is the 1987 topographic of moral cities and the thread of the rooms gives the victim a route for escape. The fact that exactly this type of crime romance begins with Poe – at a time, therefore, when this type of housing did not yet exist – says nothing to the contrary. For the great writers, with no exception, make their combinations in a world that comes after them, like the Parisian streets of Baudelaire's poems that only came into existence after 1900, and before this, the human beings in Dostoyevsky. The bourgeois interior from the 60s until the 90s, with their massive sideboards overflowing with carved objects, the corners receiving no sun, where there arises a palm tree, the counter that the balustrade supports and the long corridors with the shimmering gas flame, becomes adequate only as a habitation for a corpse. "On this sofa, the aunt can only be assassinated." The soulless exuberance of the furniture only becomes true comfort before the corpse. Much more interesting than the Eastern landscapes in the crime romances, is that exuberant East in its interiors: the Persian carpet and the ottoman, the suspended candelabra and the noble Caucasian dagger. Behind the heavy draped tapestries, the owner of the house celebrates his orgies with papers from the Stock Exchange, he can feel like an Eastern merchant, like a corrupt pasha in the khanate of the magic divan, one beautiful afternoon, puts an end to his siesta and to himself. This character of the bourgeois house that shudders for the nameless assassin like a lewd old lady for the lady's man, was entered into by some authors that, qualified as "criminal writers" – maybe also because in their writings there is the imprint of some of the bourgeois pandemonium -, were deprived of their due

honours. Conan Doyle has that which can be mentioned here in come of his writings; in a great production the writer A. K. Green puts him into evidence, and with the *Phantom of the Opera*, one of the great novels of the 19th century, Gaston Leroux furthered this genre to its apotheosis. (2004, p. 14-15, my translation)

In this excerpt, the critic discusses the interface that exists between the crime romance and the terror of the house. Benjamin attributes to Poe the invention of the interface between the crime romance and its furniture: “The fact that exactly this type of crime romance begins with Poe – at a time, therefore, when this type of housing did not yet exist – says nothing to the contrary”. In addition, space evokes an exotic and Eastern tone¹³. Therefore, pieces such as the tapestry and the dagger imprint a mysterious, exotic and magic tone, suggesting a type of pathway between the natural and supernatural world. In this configuration, the counter-space, the topophobic space, the *locus horribilis* of the cloister and loneliness are revealed; habitation for a corpse.

Benjamin, while highlighting that “[...] the great writers, with no exception, make their combinations in a world that comes after them”, that Poe, committed to the art of description,

13 Note that Benjamin highlights the Persian carpet. In *The Philosophy of Furniture*, Poe denotes a certain tone that is excessively arabesque in his composition of the interior. This excessive tone offers a connection in some lanes. In the first place, obviously, a connection between Romanticism and the taste for the Eastern. In the second place, with the Gothic aesthetics and its excesses. Thirdly, his connection with the decadent aesthetics, and his cult of decay. In fourth, and quite obvious is the title of the story book itself *The Tales of Grottesque and Arabesque* which in itself, leads to this connection. Last but not least, the presence of this type of interiority, resizes fear to a sphere of a “common, domestic place”. In other words, this feeling leaves the Medieval Castle to inhabit a house (even a noble one), making terror something quite near to any one of us. In this way, Poe’s writings transfix his time to echo in contemporary times.

envisaged hypothesis -theoretically and critically – about spatiality as a central vector in the construction of the narrative, notably the gothic narrative, even before the so mentioned *spatial turn* and the meaningful interest in the studies of the gothic which are being experienced in this century. While describing in detail the furniture and the ornaments in a chamber, Poe creates, finally, his concept of topoanalysis. If Bachelard claims that “many theorems of topoanalysis would be necessary to elucidate to determine all the work of space in us” (1994, p. 173), it is possible to argue that Poe architects one of these theorems. This clearly impact of the spatial and topoanalytical studies in the last decades is undeniable. For this reason I should also emphasize that the scholar Jane Suzanne Carroll in *Landscapes in Children’s Literature* (2012) provides another topoanalytical theorem for the study of landscapes in children’s literature.

The Philosophy of Furniture represents this removal of objects from their prosaic condition, especially concerning Gothicism, in which each object arouses symbolic and pluralized effects of meaning, evoking a sense of decay, an esthetic of the hidden. So, in this perspective, the use of the lexis “ornament” is better adapted to the effects that the Gothic wishes to convey. It even may suggest a connection of identity with noble and aristocratic airs of a past sometimes marked by criminal or/ and macabre remembrances. In the Gothic plot with its usual objects of a familiar nature (furniture, pictures, tapestries, clothes, ornaments, jewelry, coat of arms and weapons in general) there is inevitably, a strong and lasting connection

with the past (medieval) whose echo haunts the characters. *The Castle of Otranto* and *The Old English Baron* are fine examples of this possibility.

At the end of *The Philosophy of Furniture*, mainly in the final lines, the description of the chamber becomes poetic:

[...] Four large and gorgeous Sèvres vases, in which bloom a profusion of sweet and vivid flowers, occupy the slightly rounded angles of the room. A tall candelabrum, bearing a small antique lamp with highly perfumed oil, is standing near the head of my sleeping friend. Some light and graceful hanging shelves, with golden edges and crimson silk cords with gold tassels, sustain two or three hundred magnificently bound books. Beyond these things, there is no furniture, if we except an Argand lamp, with a plain crimson-tinted ground-glass shade, which depends from the lofty vaulted ceiling by a single slender gold chain, and throws a tranquil but magical radiance over all. (POE, 2010, p. 355)

By virtue of the careful arrangement of the elements, this image suggests a magic atmosphere. The furniture is elegant, the light is low, the lofty vaulted ceiling and the perfumed oil of the antique lamp produce a certain effect of numbness. However, it is an atmosphere that stimulates a gloomy effect, awakening a certain anxiety. The fact that the character is in a state of slumber is a strategic issue in the narrative, for it may suggest a passage from the real world to the land of dreams. In this rupture between worlds, the supernatural atmosphere is raised, ratifying its Gothic effect, as well as the power of the spatial image. For this purpose, the

presence of the senses¹⁴ – sight and smell – is an essential literary strategy in this tessitura, because it is by means of the senses that the human being relates to the world and to space. Or, as Ackerman explains “the world is a delicious delicacy for the senses [...] there is no way of understanding the world without perceiving it first with the radar of the senses” (2009, p. 13). Thus, the significant function of the sense “smell” is ratified in Poe’s *Marginalia*¹⁵ “I believe that odors have an altogether idiosyncratic force, in affecting us through association; a force differing *essentially* from that of objects addressing the touch, the taste, the sight, or the hearing”. (POE, 2016, p. 215)

Therefore, the sweet perfume of the flowers and of the oil is not used randomly. As well as producing an intoxicating effect, this sense suggests other two interesting possibilities: sensorial and spatial prolepses. Considering that Poe is a master of spatial atmosphere, it is not a surprise that he would make the most of every single sensorial gradients and ornaments to reinforce the atmosphere he wishes to convey. Surely, this sketch linked to sensorial and spatial prolepses not only evoke fear, anxiety and suspense, but also anticipates a dreadful sequence of events in the narrative.

14 The sensorial gradients are important stages in a Literary Topoanalysis, for, “important effects of the senses are manifest in this relation sensorial-space” (69). Therefore, instead of senses, this essay would adopt “sensorial gradients”. In *Passing Strange and Wonderful: Aesthetics Nature And Culture*, Tuan also emphasizes how the senses can be very important in the perception that man has of the world, of esthetics and art – fragrance, music, visual stimuli, the panoply of sounds.

15 In the same essay, Poe also makes reference to hearing: “When music affects us to tears, [page 486:] seemingly causeless, we weep not, as Gravina supposes, from “excess of pleasure;” but through excess of an impatient, petulant sorrow that, as mere mortals, we are as yet in no condition to banquet upon those supernal ecstasies of which the music affords us merely a suggestive and indefinite glimpse”.

After these assumptions, there is another suggestion worthy of consideration: Would Gothic Topoanalysis be an interesting approach to Gothic fiction in general rather than Poe's fiction? And the answer could naturally be yes. Among others, *The Bride of Lammermoor* (1819), by Walter Scott (1771-1832), is a prime example:

In the gorge of a pass or mountain glen, ascending from the fertile plains of East Lothian, there stood in former times and extensive castle, of which only the ruins are now visible. Its ancient proprietors were a race of powerful and warlike barons, who bore the same name with the castle itself, which was Ravenswood [...] But their house had its revolutions, like all sublunary things; it became greatly declined from its splendor about the middle of the 17th century; and towards the period of the Revolution, the last proprietor of Ravenswood Castle saw himself compelled to part with the ancient family seat, and to remove himself to a lonely and sea-beaten tower, which, situated of the bleak shores between Saint Abb's Head and the village of Eyemouth, looked out on the lonely and boisterous German Ocean. (2001, p. 26)

In this passage, the importance of space is outlined right from the start. An image of a castle is readily identified as a ruined place. In addition, the noble proprietors have the same – and very suggestive – name as the property: Ravenswood. After the Revolution and the fall of the Family, its last member decided to “remove himself to a lonely and sea-beaten tower”. A connection with a historical past is clear, and it is between a character and space. This space bears the binary image of a

topophilic versus a topophobic place. Moreover, the character is forced to lock himself up in a tower. This image conveys a Gothic image that blends a confined prison, a self-exiled character and an atmosphere of solitude, loss and sadness.

Considering this example and the main premises discussed in this essay, another intriguing question then arises. Would this so called Gothic Topoanalysis be useful in other forms of Art rather than literature or Poe's fiction? Coming back to Scott's *The Bride of Lammermoor*, the answer may be yes. However, a different angle should be addressed. In the presentation for the opera *Lucia de Lammermoor* - Spring 2015/2016 season at Royal Opera House (London), Katie Mitchell applies a spatial form in the very beginning of the first act. The director places simultaneously two scenarios: Lucia's bedroom and a graveyard. In these locales, the contrasting image of topophilic (bedroom) and topophobic (graveyard) is built. And also, when presenting the cemetery with its ghosts wandering among the other characters, it conveys a spatial and sensorial prolepsis. It anticipates to the audience that Lucia - a typical Gothic heroine - in seeking for her true love will find death. So, these two scenarios - metaphorically and spatially - represent birth and death, light and shadow.

Altogether, these initiatives make possible to envisage Poe as a theoretician who anticipated and provided the foundations for a Gothic Topoanalysis. Thus, the essays *The Philosophy of Furniture*, *The Philosophy of Composition* and *Time and Space* may be understood as an approach in which lies the essential groundwork for a complex category such as the space. They represent Poe's ability to connect every single aspect of his

intellect. After, all, as he states in *The Business Man*, method is the soul of business (2010, p. 344).

Poe's Gothic Topoanalysis may even be considered a critical approach to Gothic fiction in general. The fact that even today – after over two centuries – it is still possible to find different angles in his work is a demonstration of his vision. Woolf's words on modern literature (1980, p. 161) may be used to frame this context: The thing is to be venturous, bold, to take every possible fence.

3. FINAL COMMENTS

Civilization has produced three distinctive human types: aesthete, hero and, saint. All three are inclined toward a behaviour or quest that goes beyond, or trespasses, societal norm (TUAN, 2016)

Fiction is necessary and inherent to man, that makes of it a weapon against vicissitudes, a shield against frustration and an instrument of discovery of oneself and the world. (VASCONCELOS, 1997, p. 128)

Due to its intrinsic contexture of transfiguration and capture of the most diverse idiosyncrasies of society, the Gothic has crossed centuries, and has played a vital role in the contemporary times. With its affinity with excesses and extravaganzas, the Gothic has been in a type of apocalyptical court: dying and resuscitating at every sunrise or rather sunset. In this pathway of so many metamorphosis and purging of and in its machinery, the Gothic has presented itself as a timeless aesthetics of the negative from its origin untill this time. Under this circumstance, the Gothic and its 'revivalism' could not be more opportune.

In the globalized and multicultural contemporary context, the situation between behaviours that are already known to humanity, such as narcissism, selfishness, the frenetic and obsessive search for a perfect - and artificial - life, seem to lead to a certain dehumanization of man, favouring an eruption of his monstrous side. However, differently from the Gothic of the 18th century, these monstrosities are not any more understood as supernatural, psychic or spiritual activities and not always are they revealed by means of the artifice of the physical deformities.

In the literary context, Edgar Allan Poe is one of the most challenging writers of this modality, the most powerful pen of this age, as Baudelaire praises (n.d., p. 7). When focusing on Poe's literary perspective and not only on the man with a baroque biography, it is possible to deepen and expand his contribution not only to fiction but also to literary theory. His legacy is the key since it reveals that what lies beneath his tormented and outsider heroes and topophobic spaces are far more significant for literature and other arts in general terms.

However, when focusing on Gothic aesthetics, it is not possible to ignore Poe's contribution in sketching spaces, settings and scenarios for this modality. While thoroughly describing a space/setting/scenario, the furniture and the ornaments in setting, Poe envisions - rightly and with a clear conscience - his concept of Topoanalysis. Poe presents one of these theorems. He is distinctly a *bricoleur* of Gothic topoanalytic fatal signs. And this awareness of the *poiesis* is not a surprise for his believe that "literature is the most noble of professions" (POE, 1849).

Poe discussion on space reveals a mind that was far ahead of his time and far ahead of what critics claim to be a contemporary so-called spatial turn. Particularly in the last decades of the twenty first century, the focus on the spatial category has been heavily addressed from a multiple and diverse approaches, subjects and contexts. In this scope, it is necessary to mention that Joseph Frank (2003) argues that a spatial form in modern literature should be highlighted that and Friedman (2008, p. 194-195) suggests a toponchronic approach when discusses the chronotopic approach. When placed in a wider context, these scholars contribute greatly to the importance of space in literature. Upon the whole, it would be then difficult agreeing with a critic such as Priestley when he argues that Poe has received “more attention and praise that he deserves” (1968).

If Stilgoe claims that *The Poetics of Space* opens its readers to the titanic importance of setting and that Bachelard reveals time after time that setting is more than scene in works of art, that it is often the armature around which the work revolves (1994, p. x), it is possible to claim that Edgar Allan Poe’s *avant-la-lettre* perception in *The Philosophy of Furniture*, *The Philosophy of Composition* and *Time and Space* open to a pivotal contribution to a Gothic Topoanalysis. Much of the arguments presented in those essays would be discussed later on by many scholars and from multiple perspectives.

Although Poe’s fiction is at the core of his legacy, this paper enables us to understand why this *poète-maudit* is so called the arch-priest of Gothic fiction under this sort of hybrid perspective: fictional and theoretical. While proclaiming implicitly his

Topoanalysis, Poe is no longer “a prime example of diseased intellect” (GALLOWAY, 2010, p. 1). On the contrary, his mastery was never grounded on mediocrity, for “the common is the defect of short sighted and short impetus poets” (2004, p. 71).

Even though having made use of a Gothic topoanalytic machinery, Poe’s rationalism, creativity, originality and consciousness of the writing process evidence his facet of a passionate *littérateur*. Or, as he states: “[...] originality, as it is one of the highest, is also one of the rarest of merits (POE, 2010, p. 416). Besides having a saturnine spirit and a controversial baroque biography, Poe’s fictional writings, reviews and theoretical ideas were not a product of a diseased mind. On the contrary, it reveals an outstanding intellect, an intellect of whom has deliberately sinned. When playing with an aesthetics of reverses and negatives, Poe was undoubtedly playing with societal norms as well.

Altogether this essay aimed at highlighting Edgar Allan Poe not only as a fascinating persona, an editor, a fine miniaturist when writing fiction but also as a literary theoretician. In form, Poe is an eccentric artisan of delicate weaving of relics to whom the lack of artistic and intellectual refinement is nothing more than the reflex of a vulgar soul. In thematic, Poe is a, as Baudelaire states, “a writer of the nerves and even something more” (2016, p. 20), a brooding author. Therefore, his narratives capture the anxieties and the fears of Man’s who seems to be lost in this timeless opaque and nebulous reality. Transfigured in a courageous act of esthetic subversion, Poe’s legacy not only reveals to the living the shadows of life but also gives a chance of purging demons in this so-called Gothic times, a time for stress

and agony. As a shield against frustration and an instrument of discovery, fiction may have a leading mythical role in the eternal Man's ontological quest.

BIBLIOGRAPHY

- ACKERMAN, Diane. *Una historia natural de los sentidos*. Espanha: Anagrama, 2009.
- ADAMS, Jennifer. *Edgar Gets Ready for Bed*. Utah: Gibbs Smith, 2014.
- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Purple Hibiscus*. London: Harper Perennial, 2013.
- ALEXANDER, Neal; COOPER, David. (Org.). *Poetry & Geography: Space & Place in Post-War Poetry*. Liverpool: Liverpool, 2013.
- BACHELARD, G. *The Poetics of Space*. Boston: Beacon. 1994.
- BARREIRA, Catarina Alexandra Martins Fernandes. A relação entre gárgulas e textos no contexto tardo-medieval em Portugal: preocupações em torno do comportamento do corpo e os pecados. *Mirabilia*, n. 13, 2011.
- BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres Complètes*. Paris: Seuil, 1968.
- BAUDELAIRE, Charles. Edgar Allan Poe: His Life and Works. In: WALKER, Ian. *Edgar Allan Poe: The Critical Heritage*. London and New York: Routledge. 1986.
- BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa: obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 2006.
- BAUDELAIRE, Charles. *Edgar Allan Poe: His Life and Works*. Available at: <http://www.eapoe.org/papers/misc1851/1873000m.htm>. Accessed on: 20 Mar. 2016.
- BAUDELAIRE, Charles. *The Painter of Modern Life and Other Essays*. Translated and edited by Jonathan Mayne. Phaidon Press. [s.d.].
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas II: Rua de Mão Única*. São Paulo: Brasileinse, 2004.

- BORGES FILHO, Ozíris. *Espaço e Literatura: Introdução à Topoanálise*. Franca: Ribeirão, 2007.
- BOTTING, Fred. Love your Zombie: Horror, Ethics, Excess. In: EDWARDS, Justin D.; MONNET, Agnieszka S (Eds.). *The Gothic in Contemporary Literature and Popular Culture: Pop Goth*. United Kingdom: Routledge. 2012.
- BOTTING, Fred. *Gothic*. London and New York: Routledge, 2014.
- BRANDÃO, Luís Alberto. *Teorias do espaço literário*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- BUSSING, Ilse. Casa Tomada: Haunting and Homes in Latin America Stories. In: EDWARDS, Justin D.; VASCONCELOS, Sandra Guardini (Eds.). *Tropical Gothic in Literature and Culture: The Americas*. New York and London: Routledge, 2016.
- BYRON, Glennis. Global Gothic. In: PUNTER, David (Ed.). *A New Companion to the Gothic*. Oxford: Blackwell, 2012.
- BYRON, Glennis. *Globalgothic*. Manchester: Manchester, 2013.
- CAMPOS, Haroldo de. O Texto Espelho (Poe, Engenheiro de Avesos). In: CAMPOS, Haroldo. *A Operação do Texto*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- CARROLL, S. J. *Landscape's in Children's Literature*. England: Routledge, 2012.
- CLERY, E. J.; MILES, Robert. *Gothic Documents: A sourcebook 1700-1820*. Manchester: Manchester, 2000.
- CLERY, Emma. J. The Genesis of Gothic Fiction. In: HOGLE, J.E (Ed.). *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge: Cambridge, 2011.
- CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva. 1998.
- CRESWELL, Tim. *Place: a short introduction*. Oxford: Blackwell, 2007.

- EDWARDS, Justin D. *Postcolonial Literature: a Reader's Guide to Essential Criticism*. United Kingdom: Palgrave Macmillan, 2008.
- EDWARDS, Justin D. Mapping Tropical Gothic in the Americas. In: EDWARDS, J. D.; VASCONCELOS, S. G. (Eds.). *Tropical Gothic in Literature and Culture: The Americas*. London: Routledge, 2016.
- FRANÇA, Júlio. A alma encantadora das ruas e dentro da noite: João do Rio e o medo urbano na literatura brasileira. In: GARCIA, Flávio; FRANÇA, Júlio; PINTO, Marcello de Oliveira (Eds.). *As arquiteturas do medo e o insólito ficcional*. Rio de Janeiro: Caetés, 2013.
- FRANK, Joseph. A forma espacial na literatura moderna. *Revista USP*, n. 58, 2003.
- FRIEDMAN, Susan Stanford. Spatial Poetics and Arundhati Roy's *The God of Small Things*. In: PHELAN, James; RABINOWITZ, Peter J. (Eds.). *A Companion to Narrative Theory*. England: Blackwell, 2008.
- GALLOWAY, David. Introduction. In: POE, Edgar Allan. *The Fall of the House of Usher and Other Stories*. London: Penguin Books, 2010.
- GAMA-KHALIL, Marisa. J.J. Veiga e seus turbulentos objetos: espaços de inquietação e de medo. In: GARCIA, Flávio; PINTO, Marcello de Oliveira; MICHELLI, Regina (Eds.). *Vertentes do fantástico no Brasil, tendência da ficção e da crítica*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2015.
- HARVEY, David. *A produção capitalista do espaço*. São Paulo: Annablume, 2006.
- HUBBARD, Phil; KITCHIN, Rob; VALENTINE, Gill (Eds.). *Key Thinkers on Space and Place*. London: Sage, 2004.
- HUGO, Victor. *Do Grotresco e do Sublime*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.
- HUTCHEON, Linda. *A poética do Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1995.
- KILGOUR, Maggie. *The Rise of the Gothic Novel*. Great Britain: Routledge, 1995.

- LONGMAN DICTIONARY OF CONTEMPORARY ENGLISH. Great Britain: Longman, 1988.
- LOTHE, Jakob. Space, Time, Narrative: From Thomas Hardy to Franz Kafka and J. M. Coetzee. In: LANGE, Attie de; FINCHAM, Gail; HAWTHORN, Jeremy; LOTHE, Jakob. *Literary Landscapes: From Modernism to Postcolonialism*. United Kingdom: Palgrave Macmillan, 2008.
- LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Estampa, 1978.
- LOVECRAFT, H. P. *The Trap*. Available at: <http://www.hplovecraft.com/writings/texts/fiction/trap.aspx>. Accessed on: 10 Jan. 2015.
- MUCCI, Latuf Isaias. *Ruína & Simulacro Decadentista*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1994.
- MYRONE, Martin; FRAYLING, Christopher. *The Gothic Reader: A Critical Anthology*. London: Tate Publishing, 2006.
- NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1995.
- POE, E. A. The Philosophy of Furniture. In: POE, Edgar Allan. *The Fall of the House of Usher and Other Stories*. London: Penguin Books, 2010a.
- POE, E. A. Ligeia. In: POE, Edgar Allan. *The Fall of the House of Usher and Other Stories*. London: Penguin Books, 2010b.
- POE, E. A. The Raven. In: POE, Edgar Allan. *The Fall of the House of Usher and Other Stories*. London: Penguin Books, 2010c.
- POE, E. A. The Philosophy of Composition. In: POE, Edgar Allan. *The Fall of the House of Usher and Other Stories*. London: Penguin Books, 2010d.
- POE, E. A. The Business Man. In: POE, Edgar Allan. *The Fall of the House of Usher and Other Stories*. London: Penguin Books, 2010e.
- POE, E. A. The American Drama. In: POE, Edgar Allan. *The Fall of the House of Usher and Other Stories*. London: Penguin Books, 2010f.

- POE, E. A. Time and Space. In: POE, Edgar Allan. *The Fall of the House of Usher and Other Stories*. London: Penguin Books, 2010g.
- POE, E. A. The Loss of Breath. Available at: <http://www.eapoe.org/works/tales/lssbthb.htm>. Accessed on: 18 Sept. 2015.
- POE, E. A. Marginalia. Available at: <http://www.eapoe.org/works/info/pmmar.htm>. Accessed on: 10 Apr. 2016.
- POE, E. A. Letter to Frederick W. Thomas (1849). Available at: <http://www.eapoe.org/works/info/pmmar.htm>. Accessed on: 10 Apr. 2016.
- POE, E. A. Letter to John Allan, April 12th, 1833. Available at: <http://www.eapoe.org/works/letters/p3304120.htm>. Accessed on: 13 May 2016.
- POE, E. A. Preface, Tales of the Grotesque and the Arabesque. Available at: <http://www.eapoe.org/works/misc/tgap.htm>. Accessed on: 15 Jun. 2016.
- POLLARD, Percival. What literature owes to Edgar Allan Poe. Available at: <http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?res=9B00E0DD153EE733A25753>. Accessed on: 21 May 2016.
- PRICE, Bernard. *The Story of English Furniture*. London: Ariel Books, 1982.
- PRIESTLEY, J. B. *A Literatura e o Homem Ocidental*. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1968.
- ROGERS, David. *Tales and Poetry of Edgar Allan Poe*. New York: Monarch Press, 1965.
- SANTOS, Milton; SILVEIRA, Maria Laura. *O Brasil: território e sociedade no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- SCOTT, Walter. *The Bride of Lammermoor*. England: Penguin Books, 2001.
- SIMSON, Otto Von. *The Gothic Cathedral*. New York: Pantheon Books, 1965.

STILGOE, J. R. Foreword to the 1994 Edition. In: BACHELARD, G. *The Poetics of Space*. 1994.

THE OXFORD ENGLISH DICTIONARY. Available at: <https://en.oxforddictionaries.com/>. Accessed on: 10 Nov. 2015.

TUAN, Yi-Fu. *Topophilia: A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*. London: Prentice-Hall, 1974.

TUAN, Yi-Fu. *Space and Place*. London: University of Minnesota Press, 1977.

TUAN, Yi-Fu. Romantic Geography: In Search of the Sublime Landscape. Available at: <http://site.ebrary.com/lib/surreyuniv/detail.action?docID=10778688>. Accessed on: 16 Mar. 2016.

TUAN, Yi-Fu. *Passing Strange and Wonderful: Aesthetics, Nature, and Culture*. United States of America: Kodansha.

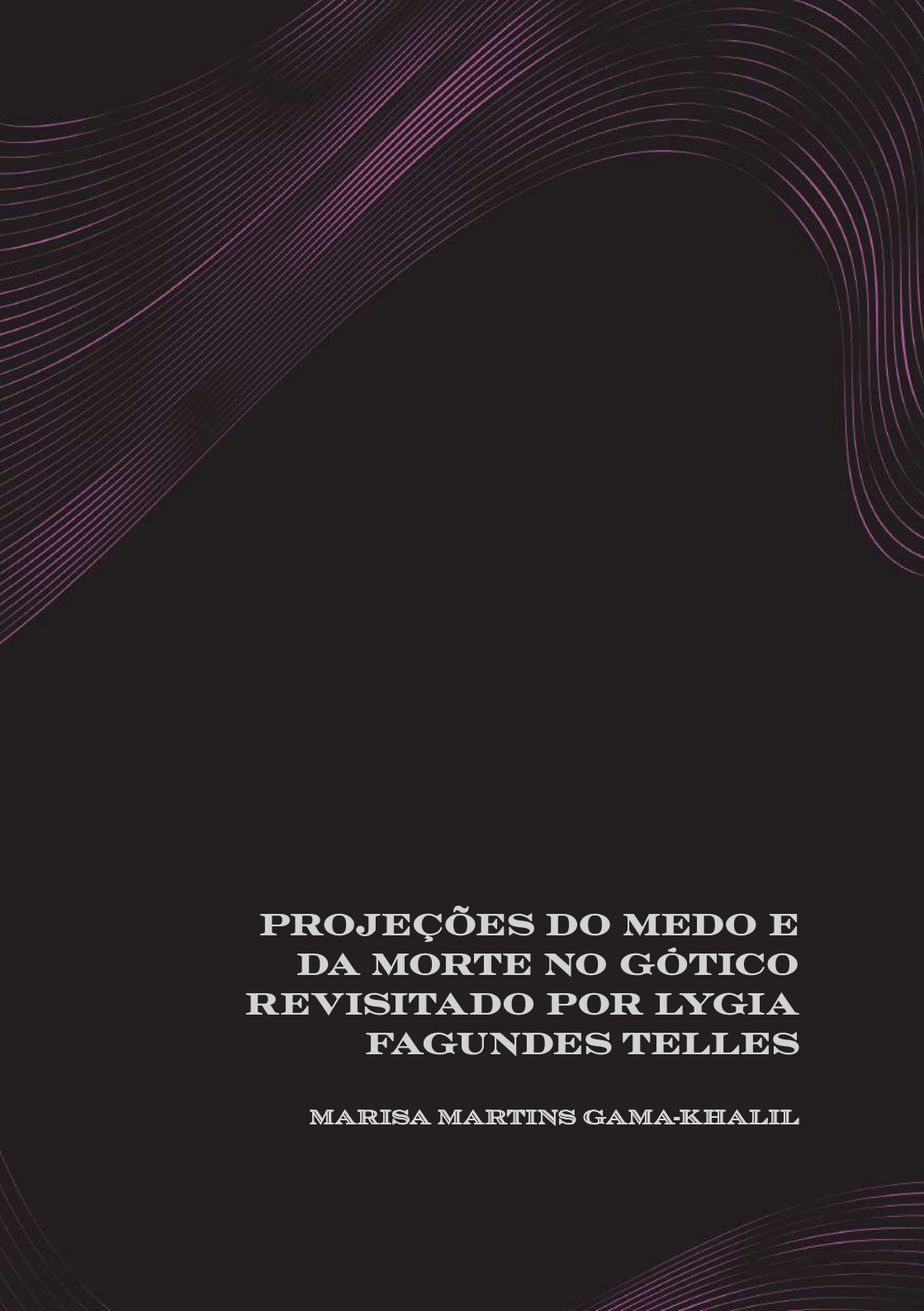
VASCONCELOS, Sandra Guardini. *Puras Misturas*. São Paulo: Hucitec/Fapesp, 1998.

VASCONCELOS, Sandra Guardini. Tropical Gothic: José de Alencar and the Foundation of the Brazilian Novel. In: EDWARDS, J. D.; VASCONCELOS, S. G. (Eds). *Tropical Gothic in Literature and Culture: The Americas*. London: Routledge, 2016.

VINES, Lois Davis. *Poe abroad: Influences Reputation Affinities*. Iowa: Iowa, 2002.

WALPOLE, Horace. *The Castle of Otranto*. London: Penguin Books, 2001.

WOOF, Virginia. *The Granite and the Rainbow*. New York, Harcourt: Brace and Company, 1980.



**PROJEÇÕES DO MEDO E
DA MORTE NO GÓTICO
REVISITADO POR LYGIA
FAGUNDES TELLES**

MARISA MARTINS GAMA-KHALIL

Se quisermos realizar um estudo sobre a literatura fantástica brasileira contemporânea a obra da escritora paulista Lygia Fagundes Telles deve ter um espaço de destaque, haja vista a sua rica produção de narrativas que têm como mote acontecimentos inquietantes e insólitos. Assim como no restante da América Latina depois da segunda metade do século XX, no Brasil a literatura fantástica é um dos principais modos de produção narrativa literária. São muitos autores que, de diferentes maneiras, instauram efeitos fantásticos em suas ficções. No caso de alguns, a manifestação do fantástico ocorre esporadicamente e de forma sutil; no caso de outros escritores essa manifestação acontece de modo frequente e pode ser considerada elemento constituinte de sua ficção, sendo este o caso da obra narrativa de Lygia Fagundes Telles. A carreira dessa escritora é marcada pelas incursões no fantástico, uma vez que na grande maioria dos seus contos há o enredamento de ambientações insólitas, as quais colocam as personagens e possivelmente os leitores em estado de intensa hesitação.

A construção das narrativas fantásticas da maioria dos escritores brasileiros e latino-americanos produzida no citado período pauta-se frequentemente pelas vias estéticas do realismo mágico ou do real maravilhoso. Contudo, no caso de Lygia Fagundes Telles, suas narrativas se constroem, em geral,

quer pela revisitação do fantástico clássico, em que, à maneira todoroviana (TODOROV, 2004), a hesitação é a mola propulsora, quer pela recitação e pela reinvenção de imagens e temáticas da literatura gótica. Algumas imagens planteadas nas narrativas de Telles retomam, de forma descontínua, imagens presentes no gótico, como uma espécie de tensão. Como nos esclarece Michel Pêcheux, em estudo sobre a memória:

[...] a imagem seria um operador de memória social, comportando no interior dela mesma um programa de leitura, um percurso escrito discursivamente em outro lugar, [sendo] o efeito de repetição e de reconhecimento que faz da imagem como que a recitação de um mito. (PÊCHEUX, 2007, p. 51)

Algumas imagens que constituem as narrativas de Telles dão ao leitor essa sensação de um discurso escrito e inscrito em outro lugar, e, por isso, desvelam-se sub-repticiamente como a recitação de um mito. É necessário, aqui, esclarecer que a história da literatura gótica encontra-se atrelada inextrincavelmente à história da literatura fantástica, pois o mundo soturno e inquietante do gótico é o espaço ideal para a encenação de narrativas em que algum elemento fantástico, sobrenatural ou meta-empírico irrompe.

Se, conforme defende Victor Chklovski (1978), o procedimento da arte deve ser o do estranhamento, entendo que, no caso da literatura fantástica, o estranhamento é trabalhado ao mais último grau, num movimento em que o excesso impera. E, em se tratando da ideia de “excesso”, o teórico franco-búlgaro Todorov (2004, p. 86) argumenta que um dos principais recursos discursivos sobre o qual se ergue o fantástico é a hipérbole:

“O exagero conduz ao sobrenatural.” Um dos mais importantes teóricos do gótico, Fred Botting (apud CESERANI, 2006, p. 90), assinala que o “[g]ótico significa uma escritura do excesso”. Essa exageração em que se sustentam o fantástico e o gótico tem como efeito de sentido fundamental a revelação de um mundo em que as coisas são desveladas para além de sua aparência. É, por isso, muito natural a aparição, por exemplo, de seres que escapam às tentativas de compreensão pela lógica, seres que parecem ser captados fora da visão cotidiana que temos do mundo, seres como os fantasmas.

A morte, nessa perspectiva da escritura do excesso, é redimensionada e apartada de uma visão cotidiana e racional, a qual procura situá-la em uma cronotopia linear, em uma linha sequente e posterior à vida. Na literatura fantástica e na gótica, as fronteiras entre vida e morte se dissipam, a continuidade se transforma em descontinuidade e o leitor entra em contato com transgressões que são operadas no sentido de rever limites, códigos sociais e morais, padrões sociais, regras estabelecidas para a sustentabilidade de nossas certezas e verdades existenciais.

A ambientação propícia para a narrativa fantástica e gótica é a noite, o mundo sombrio. O contexto noturno, nessa ambiência, quase sempre funciona como metáfora da morte. A noite abarca um espaço-tempo em que uma das atividades básicas é o sono; por esse motivo constitui-se como uma cronotopia que deflagra acontecimentos insólitos e absurdos. É nela que as pessoas sonham; logo, alcançam outras dimensões, insondáveis e irracionais. A estudiosa Karin Volobuef (1999, p. 67), retomando os apontamentos de Leopoldseder sobre o romance gótico,

argumenta que a “noite é metáfora daquilo que hoje denominamos fenômenos psicológicos ou paranormais”. Para Leopoldseder, há dois tipos de trabalho com a noite importantes para a deflagração do medo e do horror: no primeiro caso, todas as cenas são focalizadas da perspectiva das trevas, a visão é negativista, conduzindo quase sempre a um niilismo; no segundo caso, “a noite é substituída por um complexo temático abrangendo uma série de motivos sombrios e nefastos que são desencadeados pela noite” (VOLOBUEF, 1999, p. 69), como a loucura e a dupla personalidade, todos deflagrados pelo lado desconhecido dos seres humanos.

Em muitos contos de Lygia Fagundes Telles, a morte, a noite e seus efeitos fulguram, ocupando um espaço central nos enredos, nos quais fantasmas e seres às vezes monstruosos protagonizam ações, o que conduz a uma atmosfera de revisitação ao gótico. Visitarei analiticamente, neste artigo, quatro contos nos quais as imagens da morte e outras imagens, especialmente as espaciais, desvelam significativas revisitações do gótico pela autora. Em todas elas, um dos eixos condutores é a imagem da morte, que aparece trabalhada de diversificadas maneiras.

Em “A mão no ombro”, um homem sonha com a sua própria morte; ele se encontra em um jardim sombrio, abandonado. E, no interior desse espaço central, algumas imagens são postas em relevo: a estátua de uma moça situada em uma fonte seca, procurando esquivar os pés da água que não existe; uma aranha que sai da orelha da estátua; o caçador do jogo que brincava com seu pai; o Cristo da Procissão; o banco; a teia de aranha; a morte do trapezista; a mão no ombro.

A estátua, a aranha e o banco são elementos que se encontram materialmente na paisagem soturna do jardim; já o caçador, o Cristo e o trapezista são captados pela memória sensitiva do protagonista, por meio de sensações que fazem com que essas imagens não só invadam a mente da personagem como adentrem o espaço do jardim, compondo-o. A reminiscência da imagem de Cristo em um esquife de vidro na procissão de Sexta-Feira ressurge em função do medo que o protagonista sentia quando criança; ressurge também o seu desejo de que o sábado chegasse logo para que Cristo pudesse ressuscitar. Metia-lhe medo aquele morto, mesmo sendo ele Cristo. Outra reminiscência referente à infância do protagonista que penetra o espaço do jardim é a morte de um trapezista; ele cai do alto de um trapézio e o seu corpo contorce-se até a imobilidade quase total, pois sua perna, tal qual a de um inseto, insiste em vibrar. A última e forte imagem é a da mão no ombro, que nos remete diretamente à ideia de morte – a morte do protagonista –, pois, na tradição popular, uma mão que toca o ombro é metáfora da morte. Para fugir dessas imagens de morte, ele resolve acordar e é o que acontece.

Após levantar-se, no início daquele dia tão cotidiano, junto à indiferença das relações com a mulher e com o filho, lembra-se do sonho com a morte. Sempre, porém, pensa na morte dos outros, não na dele. O filósofo Emmanuel Levinas (2012, p. 41), ao tratar da morte, ressalta que nossa afecção pela morte de outrem é atravessada por uma certa culpabilidade, “uma culpabilidade de sobrevivente”. Ao pensarmos em nossa sobrevivência, entendo que é como se nos esquivássemos de nossa própria possibilidade de morte, daí a sensação de culpa.

Na sequência do conto, o protagonista, mesmo tentando afastar a morte de si, começa a temer a sua morte e tenciona inclusive a parar de fumar; no entanto, procura seguir seu ritmo diário, entra no carro e, novamente, não se sabe como, é projetado para dentro do jardim – só que desta vez tem a certeza de que está acordado. As mesmas imagens aparecem, ele novamente sente a mão no seu ombro e o conto acaba.

O espaço do jardim é fundamental nesse conto para criar a atmosfera do labirinto, espacialidade muito cultivada pela literatura gótica. Os jardins apresentados por Lygia Fagundes Telles distanciam-se da simetria dos jardins à francesa, nos quais a natureza é delimitada, selecionada, podada e organizada. Os jardins de Lygia, muito mais próximos dos jardins à inglesa e dos góticos, são assimétricos, rudes, muitas vezes abandonados, misteriosos, labirínticos e sombrios. Dada a sua espacialidade intrincada e rizomática, os tempos se imbricam também. Dois dos princípios do rizoma, para Deleuze e Guattari (1995), são a conexão e a heterogeneidade. A conexão é explicada em função de que cada parte de um rizoma pode ser conectada a outra, havendo, assim, um agenciamento de correspondências muitas vezes inusitadas entre os elementos e acontecimentos. Daí adviria a heterogeneidade rizomática.

No jardim rizomático do conto, o protagonista vê embarçar-se dia e noite, infância e maturidade. Não há certezas: “Era dia ou noite no jardim?” (TELLES, 1981, p. 195). A irrupção do tempo, na literatura fantástica, como explica Cortázar (2006, p. 235), altera de forma substancial o presente e por esse motivo, nesse caso, dia e noite se confundem.

Como assinala David Roas (2012), mesmo depois de experiências como a teoria da relatividade e da mecânica quântica, que desvelaram alterações em relação à cronologia, nossa experiência prosaica com o real parece ser ainda pautada por um tempo linear e contínuo, o que vai à contramão das experiências temporais inventadas pela literatura fantástica, em cuja diegese o tempo encontra-se invertido, repetido, expandido, enfim, é um tempo sempre alterado. Esse tempo em descompasso alia-se a um espaço que também não segue a lógica dos espaços normatizados pelo mundo prosaico. Para Roas (2012, p. 113), tempo e espaço encontram-se trabalhados de forma conjunta na literatura fantástica. O jardim do conto analisado, por exemplo, constitui-se como uma cronotopia insólita, na medida em que é um espaço no qual os tempos se embaraçam, se bifurcam, se esvaem. Passado e presente se confundem em um espaço rizomático, pois o protagonista vê flashes diferentes de vários momentos de seu passado, que se conectam ao seu estado presente. Dessarte, no jardim, sonho e realidade do protagonista se enleiam, o que deflagra uma ambientação insólita.

Michel Foucault (2011, p. 17), ao fazer uma análise da espacialidade de uma casa que compõe o cenário do romance de terror *Les aventures d'une jeune fille*, de Jean-Édern Hallier, trata da forma embaralhada do tempo e do espaço, aproximando-a da imagem do espiral: "Forma em espiral que agrupa o esbarro, os desvanecimentos, as repetições". Tal forma espiralada nos reporta diretamente ao conto em análise, uma vez que as cenas e imagens se repetem, o protagonista sente que não tem mais controle, ainda que tente, porque, quando vê que está imerso

naquele jardim novamente, procura uma saída: se da outra vez escapou dele acordando, poderia escapar dormindo, e, numa “sonolência verde-cinza” (TELLES, 1981, p. 199), retoma o sonho no momento exato em que parou, mas não há como fugir, pois a mão o toca no ombro. No conto, a metaforização da noite aparece nas duas perspectivas: o ambiente externo sombrio e o interior do protagonista, também soturno. Jardim e noite estão fora e dentro do protagonista.

Nos contos fantásticos de Lygia Fagundes Telles, há uma recorrência da cor verde a compor os cenários e objetos. O verde é uma cor ambivalente. Se por um lado porta uma simbologia positiva, por ser a cor do reino vegetal e da própria vida, por outro é cor da decomposição: “ao verde dos brotos primaveris opõe-se o verde do mofo, da putrefação – existe um verde da morte, assim como um de vida” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1990, p. 941). A sonolência do protagonista do conto é verde-cinza. Portanto, é necessário combinar essas duas cores. Se o verde possui uma ambivalência, a cor cinza também, já que representa morte, mas também a ressurreição. O cinza é o que sobra depois que o fogo cessa, é o que sobra do corpo humano, representando, assim, a nulidade, o niilismo. Mas se as cinzas associam-se ao fim, à morte, encontram-se associadas ao eterno retorno, à ressurreição. Como no verde, vida e morte regem a simbologia da cor cinza. E é nesse sentido que a “sonolência verde-cinza” (TELLES, 1981, p. 199) é articulada no conto. O sonho do protagonista transforma-se em realidade, no ambiente do jardim, e sua vida mistura-se à sua morte. Tudo ali parece emanar uma ambivalência extrema.

Em “O noivo”, um homem acorda e se encontra em um contexto completamente insólito: sua empregada informa que ele vai se casar e ele não sabe com quem. Pensa em várias mulheres, entretanto não tem a mínima ideia e sente-se constrangido de perguntar quem é a noiva à empregada e ao amigo, que chega para buscá-lo para levar à igreja. Seu constrangimento deve-se ao fato de não conseguir explicar o motivo de um esquecimento tão insólito. Ao final do conto, fica sugerido que seu casamento é com a morte:

Quem, quem? O véu foi subindo devagar, tão devagar, difícil o gesto. E tão fácil. Atirou-o para trás num movimento suave mas firme. Miguel encarou-a. “Que estranho. Lembrei-me de tantas! Mas justamente *nela* eu não tinha pensado...”
Inclinou-se para beijá-la. (TELLES, 1981, p. 187, grifo da autora)

Há outros indícios, no decorrer do conto, de que o suposto casamento do protagonista é com a morte – ou seja, em vez de casamento o evento seria o seu enterro. Ao entrar na igreja, o protagonista percebe que o cheiro das flores remete fortemente ao cheiro das flores da morte, uma vez que esse odor é “morno como nos velórios” (TELLES, 1981, p. 185). Sua tia Sônia trajava um “dramático chapéu preto e vermelho”, Naná estava triste, Verinha vestida de preto e “não podia haver vestido mais preto” (TELLES, 1981, p. 186). Assim, aquela reunião social é realizada em um ambiente no qual domina o cheiro forte de cores e as pessoas de sua família, ao invés de trajarem vestidos de cores coloridas, como conviria a um casamento, vestem-se de preto. A ambientação – composta por espaço e personagens – prenuncia um evento funesto.

A associação da mulher à morte faz parte de toda uma tradição ocidental de demonização da mulher. Jean Delumeau (2009, p. 468) esclarece bem a representação que em geral a nossa cultura faz da mulher: “Mal magnífico, prazer funesto, venenosa e enganadora, a mulher foi acusada pelo outro sexo de ter introduzido na terra o pecado, a desgraça e a morte”, daí as frequentes associações de noivas que metaforizam a morte.

É bem insólito o fato de o protagonista, antes de saber quem é a noiva, manter-se inquieto e com medo, contudo, quando se depara com a morte, beija-a, aceitando-a.

O conto *A chave na porta* apresenta-nos o encontro de uma mulher com a morte por meio da imagem de um fantasma. É uma “noite escura” de Natal e o ambiente inicial é apavorante, segundo a própria percepção da protagonista: “Uma decoração meio sinistra, pensei. E descobri, essa visão lembrava uma chapa radiográfica revelando apenas o esqueleto da árvore” (TELLES, 2000, p. 89). Ela volta para seu apartamento após uma festa de Natal quando uma pessoa em um antiquado Jaguar a aborda. É uma pessoa que fora seu amigo nos tempos de faculdade. Os dois conversam e ele a deixa em frente ao seu apartamento. Ela, ao chegar à portaria, percebe que esqueceu a bolsa dentro do carro, pega um táxi e vai à casa do amigo. Chegando lá, atravessa um jardim (novamente esse espaço rizomático), e é informada por uma empregada que o seu amigo morreu há muito tempo.

Como explica Yi-fu Tuan (2005, p. 179), “[o]s fantasmas são pessoas mortas que, em algum sentido, ainda estão vivas” e por isso as histórias de fantasmas, desde as populares às mais eruditas, inquietam, porque parecem despertar a possibilidade

de algum tipo de existência – boa ou ruim – após a morte; nesse sentido, a presença do fantasma entre o mundo dos vivos é sintoma da complexidade do homem e das coisas que o rodeiam. De acordo com Jean Delumeau (2009, p. 123-124), existiam no passado duas maneiras de compreender a aparição de fantasmas: uma concepção horizontal e naturalista, que acreditava na sobrevivência do duplo e, nesse caso, o defunto, em corpo e alma, poderia voltar aos espaços por onde andou em vida; e uma concepção vertical e transcendental, que defendia a existência dos fantasmas pelo jogo das forças espirituais. No caso do conto, a protagonista sente um certo medo por ter entrado em contato com o fantasma de seu amigo, mas acaba aceitando o ocorrido quase que naturalmente, porque, quando volta ao seu apartamento, ainda inquieta pela sua experiência com o sobrenatural, o porteiro informa que sua bolsa fora deixada na portaria por um homem. Dentro da bolsa o fantasma havia deixado uma rosa, a qual, depois, num gesto de ternura e agradecimento, a protagonista deposita em um copo d'água para que pudesse desabrochar. A imagem da rosa é importante nesse contexto do conto, porque essa flor é símbolo da regeneração (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1990, p. 789) e por esse motivo, desde a Antiguidade, há em muitas culturas o ritual da colocação de rosas em cima das tumbas, ritual esse denominado *rosalia*. A rosa também porta o significado do amor, significado esse que está contemplado no enredamento do conto, juntamente com o da regeneração. É pelo amor da amiga que o fantasma continuará vivendo, reaparecendo para outros, em momentos significativos, como o da noite de Natal.

Ainda que o trabalho com uma personagem fantasmagórica remeta ao gótico, a configuração do fantasma nesse conto lygiano apresenta reinvenções, uma vez que, enquanto no gótico os espectros são imponentes, pálidos e assustadores, em “A chave na porta”, o fantasma é cordial, e, em vez de aterrorizar, deixa rosas para a sua amiga.

A morte, nessa narrativa, gera menos medo do que as outras figurações da morte que apresentei anteriormente nos contos lygianos, provavelmente porque, neste caso, trata-se da morte de outrem e não da própria morte. A morte de outrem inquieta porque indica a proximidade com o desconhecido; ela é “uma emoção, um movimento, uma inquietude no desconhecido” (LEVINAS, 2012, p. 44). Mas quando se trata da nossa própria morte, o medo se amplia e a ideia da morte como “sem-resposta” (p. 37) cresce e aterroriza.

No início do conto *O encontro*, a paisagem sugere uma revisitação do gótico: “Em redor, o vasto campo. Mergulhado em névoa branda, o verde era pálido e opaco. Contra o céu, erguiam-se os negros penhascos tão retos que pareciam cortados a faca. Espetado na ponta da pedra mais alta, o sol espiava através de uma nuvem.” (TELLES, 1981, p. 67) A personagem protagonista tem a sensação de *déjà vu*, e pergunta-se se teria visto aquela mesma paisagem numa tarde como aquela, embora saiba que nunca havia estado lá naquele espaço.

Continua caminhando em direção a um bosque que se encontrava após o campo: “Eu cheguei à boca do abismo cavado entre as pedras: um vapor denso subia como um hálito daquela garganta de cujo fundo insondável vinha um remotíssimo som

de água corrente” (TELLES, 1981, p. 67), som que remete mais uma vez ao *déjà vu*. Teria ela sonhado com aquele lugar? O bosque parecia petrificado. A teia e a aranha entre as folhagens dão-lhe a sensação de uma cilada. A cada passo ela imaginava o que encontraria adiante e sempre acertava. Encontra uma moça vestida com trajes antiquados de amazona sentada perto de uma fonte. Novo *déjà vu* ocorre quando elas começam a conversar até que a protagonista passa a ter a ciência de nomes, como Gustavo, e de cenas inteiras, as quais revelam um assassinato: de quem? Do velho que discutia com Gustavo dentro de uma sombria casa ou do próprio Gustavo? A amazona sobe em seu cavalo e parte, a despeito das súplicas da protagonista, querendo evitar o inevitável. Ela tem a sensação de que o rosto da amazona era o seu rosto e finalmente assiste à cena em que cavaleira e cavalo despencam no abismo.

Nesse caso, o tema da morte é trabalhado de forma ainda mais complexa, na medida em que temos o encontro da protagonista com imagens de uma outra encarnação vivida por ela. Dentre essas imagens, ela consegue rever a cena de sua própria morte. Aqui, o espectro que a protagonista vê é o espectro de si.

A palavra inquietação aparece diversas vezes no conto para descrever o sentimento da protagonista diante dos fatos insólitos. Segundo Freud (2010, p. 338), o termo *heimlich* (traduzido em português como “estranho” e como “inquietante”) pertence a dois grupos de ideias que, não sendo opostos, são alheios um ao outro: o do que é familiar, aconchegado / o do que é escondido, mantido oculto.

Esses sentidos estudados por Freud são trabalhados por Lygia Fagundes Telles nesse conto, na medida em que a protagonista

tem a consciência de que já vira aquela mulher vestida de amazona, mas não consegue compreender de imediato – só ao final – que se trata de sua própria imagem em outra vida. Aliado ao trabalho do inquietante, do estranho, encontra-se o trabalho com o duplo, o qual se encaixa, novamente de maneira perfeita, ao enredo do conto, pois são duas figurações de mulher que representam, na verdade, apenas uma. A irrupção do inquietante remete também à metaforização da noite interior ao homem, de que fala Leopoldsen.

O crítico literário vinculado à Estética da Recepção, Dietrich Rall (1993), observa que a grande maioria das obras, no âmbito da literatura fantástica, consegue o efeito do sobrenatural por intermédio da presença de imagens relacionadas à morte. Na literatura latino-americana do século XX, argumenta Rall, o trabalho com a morte assume uma forma muito especial, na medida em que a morte é tratada como um espaço vazio, lacunar. O tecido ficcional, nesse caso, exige do leitor um apurado trabalho de cooperação bastante complexo. Rall (1993, p. 415) afirma: “Si el proceso de imaginación es estimulado por la existencia de los espacios vacíos del texto como lo postula Iser, entonces esta técnica narrativa, combinada con determinada temática [la muerte], contribuye a causar múltiples efectos en el lector”. Tais espaços vazios tendem a causar uma sensação de insegurança no leitor e fazê-lo imergir na trama narrada. Nos contos de Telles, a morte não é tratada de forma linear, mas a partir de uma complexidade de imagens, como em *A mão no ombro*, em que sonho e realidade se misturam em um espaço lúgubre – o jardim, ponto de encontro entre passado e presente, vida e morte. O final

do conto apenas alude à possível morte do protagonista, uma vez que ele se encontra no mesmo lugar e nas mesmas condições do sonho que tivera, mas a interpretação final é delegada ao leitor, e não simplesmente relatada pelo narrador. Em *O noivo*, a morte também não comparece de maneira explícita. São imagens que sugerem apenas que o evento de que participa o protagonista é um enterro e não um casamento, porém cabe ao leitor ler essas imagens. *A chave na porta* apresenta a fantasmagoria de modo muito inventivo e implícito, pois só ao final a protagonista se dá conta de que o seu encontro foi com um ser que já morreu. E em *O encontro*, novamente o leitor é quem deverá interpretar aquilo que é apenas insinuado ao longo do enredo: a protagonista encontra-se com uma sua outra imagem, a de uma vida anterior, e consegue ver o momento de sua própria morte.

David Punter (2004), ao analisar as aproximações entre o gótico e o pós-moderno, indica a incidência de um trabalho com os deslocamentos, com a reterritorialização do sujeito. Assim como nas narrativas góticas, as personagens encontram-se perdidas, sem rumo, como se estivessem em um labirinto – sem saída –, o que pode ser, nas narrativas contemporâneas, um efeito da descentralização do sujeito. O labirinto pós-moderno, como esclarece Umberto Eco (1985), não oferece nenhuma saída para quem nele entra. É a sensação exata do que encontramos nos contos da escritora paulista em análise. Suas personagens encontram-se envolvidas com a morte, habitando muitas vezes ambientes sinistros, contudo, o mais soturno é o interior dessas personagens, sempre labiríntico e sempre lacunar. Percebo, na incidência desse trabalho com o encontro de sujeitos com

suas mortes ou com as mortes de outrem, a constatação dos deslocamentos do homem, a consciência de que não tem o total poder sobre as coisas que o rodeiam nem sobre si.

REFERÊNCIAS

CESERANI, Remo. *O fantástico*. Tradução de Nilton Tripadalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Tradução de Vera da Costa e Silva *et al.* 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

CHKLOVSKI, Victor. A arte como procedimento. *In: CHKLOVSKI, Victor. et al. Teoria da literatura; formalistas russos*. Tradução de Ana Mariza Filipouski *et al.* 4. ed. Porto Alegre: Globo, 1978.

CORTÁZAR, Julio. Do sentimento do fantástico. *In: CORTÁZAR, Julio. Valise de Cronópio*. Tradução de Davi Arriguci Jr e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. V. 1. São Paulo: Ed. 34, 1995.

DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente – 1300 – 1800: uma cidade sitiada*. Tradução de Lúcia Machado e Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ECO, Umberto. *Pós-escrito a O nome da Rosa*. Tradução de Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

FOUCAULT, Michel. Um “novo romance” de terror. *In: MOTTA, Manoel Barros da (Org.). Estética; literatura e pintura, música e cinema*. Tradução de Vera Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, (Ditos e Escritos VII), p. 16-8, 2011.

FREUD, Sigmund. O estranho. *In: FREUD, Sigmund. História de uma neurose infantil: (O homem dos lobos) além do princípio do prazer e outros textos*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, p. 328-376, 2010.

- LEVINAS, Emmanuel. *Deus, a morte e o tempo*. Tradução de Fernanda Bernardo. Lisboa: Edições 70, 2012.
- PÊCHEUX, Michel. Papel da memória. In: ACHARD, Pierre *et al.* *Papel da memória*. Tradução de José Horta Nunes. 2. ed. Campinas: Pontes, 2007.
- PUNTER, David. Postmodern Gothicism. In: PUNTER, David; BYRON, Glennis. *The Gothic*. Oxford: Blackwell, 2004.
- RALL, Dietrich. La muerte como espacio vacío. In: RALL, Dietrich (Org.). *En busca del texto; teoría de la recepción literaria*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.
- ROAS, David. Cronologías alteradas: la perversión fantástica del tempo. In: GARCÍA, Flavio; BATALHA, Cristina (Org.). *Vertentes teóricas e ficcionais do insólito*. Rio de Janeiro: Caetés, p. 106-113, 2012.
- TELLES, Lygia Fagundes. *Mistério; ficções*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- TELLES, Lygia Fagundes. *Invenção e memória*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- TUAN, Yi-Fu. *Paisagens do medo*. Tradução de Livia Oliveira. São Paulo: Ed. UNESP, 2005.
- VOLOBUEF, Karin. *Frestas e arestas: a prosa de ficção do Romantismo na Alemanha e no Brasil*. São Paulo: Ed. UNESP, 1999.

SOBRE OS AUTORES

ALEXANDER MEIRELES DA SILVA

Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2008) e Mestre em Literaturas de Língua Inglesa pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro (2003).

É professor de Língua Inglesa e Literaturas de Língua Inglesa da Unidade Acadêmica Especial de Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás – Regional Catalão, onde também atua como professor do Mestrado em Estudos da Linguagem.

E-mail: prof.alexms@gmail.com

APARECIDO DONIZETE ROSSI

Professor de literatura inglesa na UNESP – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, SP, onde desenvolve pesquisas e orientações sobre a ficção de terror, o fantástico e a fantasia.

É líder do Grupo de Pesquisas “Vertentes do Fantástico na Literatura” (UNESP/CNPq) e membro do Grupo de Pesquisas “Estudos do Gótico” (UERJ/CNPq).

E-mail: adrossi@fclar.unesp.br

CLÁUDIO ZANINI

Professor de língua inglesa e literatura na Universidade Federal de Ciências da Saúde de Porto Alegre.

É membro do grupo de pesquisas “Estudos do Gótico” (CNPq), autor de *The Orgy is Over: Phantasies, Fake Realities and the Loss of Boundaries in Chuck Palahniuk’s Haunted* (2012) e *Images of Blood in Bram Stoker’s Dracula* (2013), e organizador dos livros *This Thing of Darkness: Shedding Light on Evil* (2016) e *VERTIGO Vertentes do Insólito e do Gótico no Cinema* (2019).

Email: haunted32@yahoo.com.br

FERNANDO MONTEIRO DE BARROS

Foi professor adjunto de Literatura Brasileira na Faculdade de Formação de Professores da UERJ, onde atuava no Mestrado em Estudos Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística (PPLIN).

Integrava o GT “Vertentes do Insólito Ficcional” (ANPOLL) e foi membro dos grupos de pesquisa “Estudos do Gótico” (CNPq), “Estéticas de Fim de Século” (UFRJ) e “Ressonâncias do Decadentismo na Belle Époque Brasileira” (FBN).

FLAVIO GARCIA

Professor da UERJ; líder do grupo de pesquisa CNPq “Nós do Insólito: vertentes da ficção, da teoria e da crítica”; fundador e primeiro coordenador do GT ANPOLL “Vertentes do Insólito Ficcional”; realizador dos Congressos Internacionais Vertentes do Insólito Ficcional (2012, 14 e 16); autor de *Discursos fantásticos de Mia Couto: mergulhos em narrativas curtas e de média extensão em que se manifesta o insólito ficcional* (Rio de Janeiro: Dialogart, 2013).

E-mail flavgarc@gmail.com

JÚLIO FRANÇA

Doutorado em Literatura Comparada pela UFF (2006), com pós-doutorado pela Brown University (2015).

É professor de Teoria da Literatura do Instituto de Letras e coordenador da área de Estudos de Literatura do Programa de Pós-graduação em Letras da UERJ.

É líder do grupo de pesquisa “Estudos do Gótico” (CNPq).

E-mail: julfranca@gmail.com

JUSTIN EDWARDS

Possui mestrado e doutorado pela University of Montreal. No presente momento é professor catedrático em Gothic Studies na University of Stirling. Anteriormente, destaca-se que Edwards atuou como docente, pesquisador e diretor de pesquisa na University of Surrey. No período de 2016-2017, o professor foi agraciado com o US-UK Fulbright Award. É membro do Peer Review College (AHRC) e do Modern Humanities Research Association (MHRA). Dentre suas publicações, destacam-se *Gothic in Contemporary Literature and Popular Culture: Pop Goth*, organizado com Agnieszka Soltysik Monnet; *Grotesque*, coautoria com Rune Graulund; *Technologies of the Gothic in Literature and Culture*, organizado com Sandra Gardini. T. Vasconcelos, *B-Movie Gothic: International Perspectives*, organizado com Johan Hoglund. Email: justin.edwards@stir.ac.uk

LUCIANA COLUCCI

Doutorado em Estudos Literários pela UNESP/FCLAr (2006), com pós-doutorado pela Universidade de São Paulo (2015) e University of Surrey (2016/CAPES). É docente de Literaturas

de Expressão em Língua Inglesa da Universidade Federal do Triângulo Mineiro (UFTM/MG).

É vice-líder do grupo de pesquisa “Estudos do Gótico” (CNPq). No momento, suas pesquisas concentram-se na parceria com Carlos Reis (Universidade de Coimbra) e Betina Cunha (UFU) acerca das figurações das personagens decadentistas.

E-mail: profalucianacolucci@gmail.com

MARISA MARTINS GAMA-KHALIL

Professora da Universidade Federal de Uberlândia, onde atua na graduação em Letras, no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários e no Mestrado Profissional em Letras.

É líder do Grupo de Pesquisas em Especialidades Artísticas/CNPq e pesquisadora de Produtividade em Pesquisa CNPq. Atualmente lidera o GT da ANPOLL “Vertentes do Insólito Ficcional”.

E-mails: mmgama@gmail.com; marisa.gamakhalil@pq.cnpq.br



A COLEÇÃO ESTUDOS GÓTICOS FOI CRIADA E SE MANTÉM SOB A CURADORIA DO GRUPO DE PESQUISAS “ESTUDOS DO GÓTICO”, CERTIFICADO JUNTO AO DIRETÓRIO DE GRUPOS DO CONSELHO NACIONAL DE DESENVOLVIMENTO CIENTÍFICO E TECNOLÓGICO (CNPq). A COLEÇÃO PUBLICA TEXTOS DE CUNHO TEÓRICO, CRÍTICO E ANALÍTICO QUE INTERESSEM AO AMPLO CAMPO DAS POÉTICAS NEGATIVAS – ISTO É, DOS MODOS FICCIONAIS DE REPRESENTAÇÃO E EXPRESSÃO DOS ASPECTOS MAIS SOMBRIOS DA EXISTÊNCIA HUMANA. PRETENDE-SE, COM SUAS PUBLICAÇÕES, ACOLHER O CRESCENTE NÚMERO DE REFLEXÕES SOBRE AS ARTES GÓTICAS, DE HORROR, DO SUBLIME TERRÍVEL, DO GROTESCO, DA DECADÊNCIA E AFINS.