

MANIFESTAÇÕES E CONFIGURAÇÕES DO GÓTICO NAS LITERATURAS INGLESA E NORTE-AMERICANA: UM PANORAMA

Aparecido Donizete Rossi (UNESP/FCLAr)

RESUMO: Partindo-se da noção comum de gótico como algo que causa medo, terror e horror, faremos um passeio pela cultura ocidental em busca das origens da presença marcante e premente do gótico. Em seguida, faremos um apanhado geral do surgimento, desenvolvimento e aprimoramento desse gênero nas literaturas de língua inglesa.

PALAVRAS-CHAVE: gótico; cultura; literaturas de língua inglesa.

Iniciemos esse panorama geral e introdutório com uma questão simples: o que é o gótico? Respostas simples para uma pergunta simples: o gótico *são as histórias que nos causam medo*, ou *são as histórias de terror e de horror*, ou ainda *são as histórias que se passam em lugares sombrios e aterrorizantes, normalmente castelos medievais abandonados e cemitérios mal-assombrados*. Estas respostas, que fazem parte do senso comum, estão evidentemente corretas e, se as levarmos em consideração ao pensarmos as literaturas ocidentais, então concluiremos duas coisas: primeiramente que o gótico, dentro das definições mencionadas, perpassa todas as literaturas ocidentais em todas as épocas. Em segundo lugar, que o medo, o terror e o horror presentes nas histórias chamadas góticas são causados em *nós leitores*, que somos sugestionados por uma série de elementos narrativos que objetivam nos prender ao texto, ao mesmo tempo em que o texto em si nos causa repulsa, mas estranhamente não conseguimos parar de lê-lo.

Em termos aristotélicos, é o temor e a pena que sentimos ante uma tragédia, temor e pena estes que nos prendem à trama por nela nos reconhecemos e que, quando resolvidos no texto ou na representação, acarretam o patético. O patético, para Aristóteles, “consiste numa ação que produz destruição ou sofrimento, como mortes em cena, dores cruciantes, ferimentos e ocorrências desse gênero” (1997, p. 31). Nesses termos, o patético seria, dentro do gótico, sinônimo de horror.

Um amálgama dessas duas conclusões ocorre, por exemplo, no **Édipo Rei** (III a.C.), de Sófocles. Ao se resolver a intrincada trama — que envolve erros, desobediências aos

oráculos, vinganças dos deuses e ironias do Destino —, tem-se uma cena horrível: Jocasta se suicida e Édipo, o filho e marido, diante do corpo inerte da mãe e esposa, toma-lhe as presilhas do vestido e se cega, impondo-se em seguida um auto-desterro. Há aqui configurada uma cena gótica, composta por um dos elementos fundamentais do gênero: o horror, ou o patético aristotélico. Esse horror causa, no leitor, uma impressão: o medo. *E se, sem o saber, eu me envolvesse em uma relação incestuosa com minha mãe?*, seria a pergunta que torna consciente o medo inconsciente que sentimos diante dessa cena. Por outro lado, os precedentes da trama que levaram a esse desfecho trágico causam-nos também uma outra impressão: a pena, pois Édipo não tinha culpa de ter se casado com a própria mãe, visto que ele não sabia a verdade sobre si mesmo. De certa forma, o sentimento de pena vem aliviar o medo, já que lhe é contraditório. Assim, a junção contraditória de medo e pena causa a catarse, a maravilhosa e confortável sensação que sentimos ao concluir que tudo aquilo que lemos, ouvimos ou vemos não passa de ficção, e que estamos seguros e protegidos ao constatar que nenhuma daquelas cenas horríveis e nenhum daqueles sentimentos medonhos fazem parte da nossa própria realidade.

Isto até que saíamos do teatro, acompanhados por nossos amigos ou mesmo por nossos pais, e resolvamos cortar caminho por aquele beco que liga a movimentada avenida em que estamos à outra rua mais próxima de nossas casas. É interessante passar por aquele beco, apesar da escuridão, pois economizaremos uma hora inteira de caminhada. Por ele entramos e jamais poderíamos imaginar que ali estariam os assassinos de nossos amigos ou, como no caso de Bruce Wayne, os assassinos de nossos pais. Só então constatamos, por meio de perdas irreparáveis, que o gótico faz parte da nossa realidade, que ele não está preso e restrito ao universo da ficção como, confortavelmente, pensávamos; que ele está à espreita, à margem da lucidez, da racionalidade, do que acreditamos real, pronto para se manifestar da forma mais medonha e horrorosa possível. Aí, ou sucumbimos ao medo, ao terror e ao horror, e nos tornamos psicóticos; ou lutamos contra esse medo, esse terror e esse horror e nos tornamos Batmans, pessoas contraditórias que saem à noite — e a noite é o reino do gótico — para lutar contra a própria noite.

O gótico, dessa forma, vem colocar um toque de irracionalidade no nosso mundo tão real, tão organizado, tão lúcido, ao fazer-se surgir da própria realidade que tanto prezamos. Ele nos deixa, portanto, suspensos entre dois universos: o real e o imaginário. Contudo, nossa

condição humana não permite essa suspensão, pois tal suspensão pressupõe uma perpétua indefinição, uma eterna sensação de discrepância, mas ao mesmo tempo de identificação, entre coisas que sempre nos ensinaram ser opostas (*o real é oposto ao imaginário*). Assim, somos levados a optar por um dos lados: ou somos pessoas normais, que sublimaram o lado negro de si mesmas, se acostumaram com a violência mostrada todos os dias na TV e nos jornais e se sentem, por isso mesmo, perfeitamente seguras nos sofás de suas casas ou nas poltronas do cinema ao assistirem filmes como **Sexta-feira treze** (1980) ou lerem livros como **Frankenstein** (1818); ou somos punks, pessoas que assumiram de vez o seu lado negro e se tornaram Darth Vaders decadentes em meio a uma cultura da racionalidade e da lucidez cartesianas. Os punks habitam o reino do gótico: só andam à noite, conseguem ser exóticos em sua monocromaticidade negra, ouvem *heavy metal* ou algum outro tipo de música obscura e são totalmente avessos a qualquer coisa oficialmente classificada de *cultura*, apesar de contarem entre suas músicas preferidas *canções* como “The Rime of the Ancient Mariner”, um clássico da banda Iron Maiden¹ que nada mais é do que uma releitura musicada do famoso poema homônimo de Samuel Taylor Coleridge, um dos fundadores do Romantismo na Inglaterra e um dos cultores/cultuados do gênero gótico.

Mas se não somos pessoas normais e nem punks, ou seja, se não assumimos nenhum dos extremos diante da suspensão indefinida e aterrorizante do real e do imaginário instaurada pelo gótico, o que somos então? Provavelmente neuróticos, que para Sigmund Freud é o estado geral de normalidade, sendo normalidade entendida pelo Pai da Psicanálise como algo comum, dentro dos padrões sociais vigentes e que, por isso mesmo, causa um certo mal-estar, mal-estar esse que Freud define no seu famoso ensaio “O mal-estar na civilização” (1930) como um sofrimento que provém da sobreposição de três fatores: “o poder superior da natureza, a fragilidade de nossos próprios corpos e a inadequação das regras que procuram ajustar os relacionamentos mútuos dos seres humanos na família, no Estado e na sociedade” (1974, p. 93).

Assim, vivemos perfeitamente bem em nossa sociedade racional e lúcida, mas de vez em quando precisamos de um analista ou de um amigo que nos ensine a ser quem somos; morremos de medo dos filmes **Sexta-feira treze** e **O sexto sentido** (1999), mas nosso lado masoquista nos leva a assisti-los sempre que passam na TV ou até a alugá-los secretamente, disfarçados juntos de clássicos como **O sétimo selo** (1957) e **O silêncio dos inocentes** (1991);

lemos **A volta do parafuso** (1898), de Henry James, mas temos pesadelos horríveis várias noites seguidas, pois nos impressionamos com a figura da governanta e começamos a ver sombras e fantasmas à espreita em todos os lugares.

E assim o gótico povoa tanto nosso mundo real quanto nosso mundo imaginário, permitindo que nosso senso comum responda de pronto à pergunta *o que é o gótico?* de maneira tão certa quanto *são as histórias que nos causam medo*, ou *são as histórias de terror e de horror*, ou ainda *são as histórias que se passam em lugares sombrios e aterrorizantes, normalmente castelos medievais abandonados e cemitérios mal-assombrados*.

Se todos sabemos o que é o gótico de forma tão acertada, e se ele está presente em nossas vidas reais e imaginárias tão sub-repticiamente, então vem à tona uma outra questão um tanto quanto incômoda: *por que o gótico?* Em outras palavras: por que o gótico persiste nas artes humanas, habitando culturas e literaturas tão distintas quanto a inglesa e mesmo a brasileira [lembramos do Álvares de Azevedo de **Macário** (1852) e **Noite na Taverna** (1855)]? *Por que o gótico*, esse gênero secundário que vem lançar sombras, escuridão, mortes, medos e noite sobre os domínios luminosos da razão e, com isso, questionar a própria racionalidade e a própria luminosidade?

As respostas para estas inquietantes indagações estão, possivelmente, em dois pontos não totalmente dissociáveis: nas *origens* do que se convencionou chamar *gótico* e na literatura e cultura que melhor o desenvolveu, que lhe deu o *status* de gênero literário, qual seja a cultura e a Literatura Inglesa. A partir daqui, passamos a examinar esses dois pontos em busca de respostas (ou não) às questões levantadas.

As origens do gótico, esse gênero que encontrou na literatura seu principal meio de manifestação e que, por isso mesmo, Sandra Guardini Vasconcelos o chama de “literatura da desrazão e de terror” na oitava de suas **Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII** (2002), remete às origens do próprio continente europeu. Em meados do século VI d.C., o Império Romano caminha a passos largos para sua completa decadência. Povos da região então conhecida como Escandinávia (hoje o norte da Europa) — vândalos, jutos, suevos, godos, visigodos e ostrogodos, todos genericamente conhecidos como *vikings* — deixam suas terras em busca de expansão para seus territórios e, sendo excelentes navegadores, invadem várias regiões do Império Romano pelos mares. Esses povos invasores passaram para a História como os bárbaros, os povos que não eram romanos e que, portanto, não conheciam a

civilização, pois não tinham sido “iluminados” pela filosofia e pela cultura gregas e nem pela língua latina.

Fato é, no entanto, que esses povos bárbaros acabaram conquistando seus espaços por meio das invasões que perpetraram contra o Império Romano e formando colônias em várias regiões do continente europeu, bem como se misturando com as culturas antigas dessas regiões. Assim, colonizaram o norte da França e toda a Bélgica, onde ficaram conhecidos como normandos; colonizaram toda a região hoje ocupada pela Alemanha, onde ficaram conhecidos como germânicos; e colonizaram também toda costa leste das Ilhas Britânicas, onde ficaram conhecidos como saxões. Estudos recentes afirmam que esses povos bárbaros chegaram mesmo a colonizar uma parte da costa leste do Canadá, tendo chegado, portanto, séculos antes de Colombo ao continente americano, o que lhes confere o feito de serem os verdadeiros *descobridores* da América (cf. KERVRAN, 1973).

Em suas colônias esses povos bárbaros fizeram o que os romanos fizeram durante sua expansão e o que os Estados Unidos fazem hoje no mundo que eles mesmos chamam de *globalizado*: trouxeram e impuseram, ou implantaram, a sua própria cultura. Diferentemente do refinamento artístico da cultura grega — da qual a cultura romana é uma cópia enviesada —, a cultura dos vikings chega a ser tosca: são povos essencialmente nômades e guerreiros, totalmente adaptados às intempéries da natureza e acostumados com mares revoltos e invernos longos e rigorosos. Em razão do rigor dos invernos escandinavos, que chegam a durar nove dos doze meses do ano, esses povos aprenderam a conviver com a noite e com a sombra, já que o sol só se lhes apresenta por um curto período tempo e, mesmo assim, seus raios não são suficientemente fortes para esquentar a terra e derreter completamente as geleiras das montanhas.

As construções típicas dos vikings prezam mais pela praticidade e pela proteção contra o frio do que pela beleza, por isso são basicamente quadradas e com tetos pontiagudos para que a neve não se acumule e destrua o telhado das casas. Seus deuses são fundamentalmente guerreiros originados do derretimento do gelo que prendia o gigante Ymir, o ser primordial (cf. FRANCHINI e SEGANFREDO, 2004). Dentre esses deuses-guerreiros estão figuras que acabaram conhecidas no Ocidente, como os deuses Odin, Thor (com seu martelo) e Loki (o deus trapaceiro); e figuras que deram origem aos nomes dos dias da semana na língua inglesa: Tuesday (terça-feira), o dia de Tyr, deus da guerra; Wednesday (quarta-feira), o dia de Wotan,

outro nome de Odin, o deus dos deuses; Thursday (quinta-feira), o dia de Thor, deus do trovão; e Friday (sexta-feira), o dia de Freya, deusa do amor e da fecundidade.

Com o passar dos séculos, a cultura viking foi incorporada pela Europa romanizada e, posteriormente, cristianizada, dando origem não apenas a línguas que pouco ou nada assimilaram o latim — como o alemão, o sueco, o dinamarquês, o norueguês, o islandês e mesmo o inglês —, mas também a um estilo artístico que terá na arquitetura sua principal manifestação: o estilo gótico. A palavra *gótico* vem dos godos, um dos povos escandinavos que invadiram a Europa dominada por Roma, e indica basicamente, na arquitetura, um estilo muito específico de construção surgido na França no século XII, normalmente utilizado em catedrais medievais, em que se constata a presença de torres lanceoladas (inspiradas nos tetos das casas vikings), gárgulas (estátuas de criaturas monstruosas que eram colocadas nos quatro cantos das construções com o objetivo de escoar a água das chuvas e de espantar espíritos ruins), abóbadas, cúpulas e arcos em ogiva que se sustentam por si mesmos (cujo segredo de construção originou e foi o motivo da existência da Maçonaria por muitos séculos). São exemplos do gótico arquitetônico as catedrais de Saint Denis (a primeira de todas as catedrais góticas), de Notre-Dame (Paris) e de Colônia (Alemanha).

Todas as mencionadas características desse estilo arquitetônico visavam expressar na materialidade os princípios subjetivos (e contraditórios) que dominavam o Cristianismo Católico dos séculos XII, XIII, XIV e XV: resignação, recolhimento espiritual, silêncio, vida austera e totalmente voltada para Deus. Contudo, o estilo gótico na arquitetura surgiu também e principalmente em oposição ao estilo românico, caracterizado pela presença de colunas gregas, arcos romanos e cor branca, estilo esse que foi muito usado à época do Renascimento italiano e do qual a própria basílica de São Pedro, em Roma, é exemplo na arquitetura. Por muito tempo, a arquitetura gótica conviveu com a arquitetura românica nessa interessante relação de contraposição: a luz e brancura românicas em contraste com a sombra e negrura góticas.

No século XVIII, no entanto, esse jogo de oposição (que sempre representou ideais religiosos, filosóficos e artísticos) parece resolver-se, ao menos momentaneamente: surge na mesma França onde surgiu a arquitetura gótica o Iluminismo, movimento filosófico-literário-artístico que tinha como essência o conceito de razão, ou tudo que pode ser entendido por meio da lógica. Assim, devido aos avanços da ciência e às releituras do pensamento

aristotélico, uma onda de racionalidade tomou não só a França, mas toda a Europa: qualquer tipo de subjetivismo era rechaçado; as próprias literaturas europeias voltaram-se novamente para a Grécia e Roma antigas, fazendo surgir assim o Neoclassicismo literário e a Estética; as religiões entraram em declínio devido serem tachadas de idealistas; conceitos como harmonia, decoro e moderação na vida cotidiana e nas artes estavam altamente em voga e a burguesia dava seus primeiros e importantes passos rumo ao poder político e econômico.

Paralelamente e como contraponto surge, na Inglaterra da segunda metade do século XVIII, um tipo de literatura que se coloca francamente contra as idéias iluministas: a literatura gótica. Nas palavras de Sandra Guardini Vasconcelos (2002, p. 122), “reação aos mitos iluministas, às narrativas de progresso e de mudança revolucionária por meio da razão, o gótico surge para perturbar a superfície calma do realismo e encenar os medos e temores que rondavam a nascente sociedade burguesa”. Uma literatura de alguma forma engajada socialmente, mas caracterizada pela presença do horrível, do insano, da noite, do sobrenatural, da morte, dos cenários arcaicos, do terror. Uma literatura que se mantém sublime dentro do que o pensamento iluminista chamava de sublime, mas que não comunga em absoluto do ideal de beleza presente nesse pensamento. É Sir Edmund Burke (1729 – 1797), filósofo inglês contemporâneo ao surgimento da literatura gótica, quem melhor contrapõe o belo iluminista (social) ao sublime gótico (individualista):

O primeiro prazer, paixão social, é nossa reação emocional ao belo; o segundo, paixão egoísta porque originária do nosso instinto de autopreservação, é o prazer que nasce dos sentimentos de dor e perigo, mesmo quando estes estão ausentes, e é a resposta que damos ao sublime. Como elementos constitutivos do sublime, a obscuridade, a vastidão, a magnificência (*apud* VASCONCELOS 2002, p. 121).

Dessa forma o gótico, agora não mais apenas na arquitetura, aflora no seio do Século das Luzes como uma ferida aberta que foi apenas momentaneamente cicatrizada enquanto estava seus horrores no submundo, na escuridão, no lugar em que os iluministas deliberadamente não quiseram olhar. Preocupados que estavam com a razão, a ciência e o coletivo, os iluministas se esqueceram do sujeito, da subjetividade, do humano propriamente dito, e esse humano reprimido veio à tona da forma mais violenta e repugnante com o surgimento da literatura gótica. Da mesma maneira que a manifestação arquitetônica do gótico era uma oposição equilibrante à lucidez da arquitetura românica, agora a literatura

gótica era uma oposição equilibrante à literatura da razão, à literatura *realista*, que na Inglaterra não se opõem e não é posterior ao Romantismo, como ocorre nas Literaturas Brasileira e Portuguesa, por exemplo.

Romantismo e Realismo, na Literatura Inglesa, sempre caminharam juntos, de mãos dadas, como que a se equilibrarem mutuamente: não há como dizer onde começa um e onde acaba o outro. No entanto, no decorrer do século XVIII surge o gênero romance na Literatura Inglesa e as primeiras manifestações dessa nova forma de fazer literatura — prosaica, híbrida e popular, *burguesa* por assim dizer — são obras como **Robinson Crusóé** (1719), de Daniel Defoe, um marco do realismo descritivo de aventura; e **Viagens de Gulliver** (1726), de Jonathan Swift, um ácido retrato alegórico (uma das características do realismo literário) da sociedade inglesa. A literatura gótica surge como contraponto a tendência realista, ou tendência à verossimilhança aristotélica, presente no surgimento do romance e é, por conseguinte e contraditoriamente, um prenúncio da subjetividade Romântica que vai tomar conta do início do século XIX inglês. Contudo, a literatura gótica na Inglaterra não apresenta os excessos subjetivistas típicos do Romantismo, ao mesmo tempo em que se utiliza do poder descritivo do Realismo para suscitar o sobrenatural e o fantástico. Portanto, o gótico na Literatura Inglesa é um gênero que não pode ser chamado de Romântico, tampouco de Realista, sendo antes, porém, um misto híbrido dos dois que encontrou no romance (tão híbrido quanto) seu principal veículo de manifestação.

Diante do exposto, duas perguntas são fundamentais para entender o gótico na Literatura Inglesa: *por que?* e *como?*. *Por que* o gótico se manifestou com tanta força na Literatura Inglesa e quase não ocorreu na Literatura Francesa, por exemplo, mesmo sendo a França a origem do estilo arquitetônico que emprestou seu nome a esse tipo específico de literatura? A segunda pergunta decorre diretamente da primeira: *como* o gótico se manifestou na Literatura Inglesa? Quem são seus principais autores e obras e qual a herança deixada por ambos?

A resposta à primeira pergunta nos remete diretamente às origens do povo inglês e sua cultura. Por ficar a Inglaterra numa ilha, separada do continente por águas revoltas, os habitantes das Ilhas Britânicas sempre estiveram menos sujeitos às influências diretas da cultura greco-latina, influências estas que são as bases do Iluminismo e de toda a filosofia, cultura e arte ocidentais. Uma das últimas regiões ocupadas pelos romanos (43 d.C.) — uma

ocupação incipiente, visto que o local era distante de Roma, além de ser necessário atravessar o Canal da Mancha para chegar até lá (e os romanos não eram bons navegadores) —, as Ilhas Britânicas só vão falar e/ou escrever o latim entre seus nobres, religiosos e literatos. O teatro de Ben Jonson, ainda que erudito e dentro dos preceitos aristotélicos, retrata a vida comezinha da Londres seiscentista. A noção greco-latina de epopéia, por exemplo, só será utilizada pela primeira vez por John Milton em seu **Paraíso Perdido** (1667), e mesmo assim com a novidade do verso branco e do anti-herói que se constitui o herói, algo que foge ao molde clássico do gênero épico.

Por estas razões, a cultura que está na base do povo inglês é mesmo a cultura dos vikings, uma cultura pagã, cheia de sombras e da qual a própria arquitetura gótica se origina. Estes invadem as Ilhas Britânicas ainda no século VIII e se misturam à cultura saxônica já existente na ilha. Em seguida, no século XI, os normandos, povos também de origem viking, invadem novamente a região. Além das culturas viking, saxônica e normanda, está na base do povo inglês uma outra e fundamental cultura pagã: a cultura celta. Com seu culto à deusas e não a deuses, com sua valorização dos poderes da terra e não do céu, com seu misticismo e respeito pelas forças da natureza, os celtas foram os primeiros povos com estrutura social constituída a habitar as Ilhas Britânicas (c. 500 a.C.), relegando tradições que até hoje estão presentes na cultura ocidental via cultura inglesa: as festas do Halloween, por exemplo, são de origem celta; o que se chama de bruxaria, esse conceito tão deturpado pelo Cristianismo Católico, é um legado cultural celta.

O próprio Cristianismo Católico, fundamentalmente de base filosófica grega e latina, nunca fez muito sucesso nas Ilhas Britânicas (excetuando-se a Irlanda, frise-se): ainda no século XVI Henrique VIII enfrentou o poder papal de Roma ao fundar a religião Anglicana, a religião dos reis da Inglaterra. No século XVII, com a Revolução Gloriosa, o Cristianismo Católico foi oficialmente banido das terras inglesas e substituído pelo Anglicanismo e pelo Protestantismo.

Ante esse breve panorama histórico, não é difícil entender porque o gótico se manifestou em sua plenitude na Literatura Inglesa: uma cultura que sempre ficou à margem da lucidez e da racionalidade legadas pela cultura greco-latina; uma língua que pouco foi influenciada diretamente pelo latim (as palavras de origem latina no inglês chegaram ao idioma via invasão normanda, portanto de forma indireta); e uma base cultural e um

imaginário que desde seus primórdios foram habitados por monstros, fadas, bosques sombrios, castelos em ruínas, bruxos e bruxas: **Beowulf** (c. séc. VIII), o primeiro texto da Literatura Inglesa, conta a história da sangrenta luta do herói *godo* Beowulf contra o terrível monstro Grendel; as lendas arthurianas, de origem celta e ironicamente reconduzidas às Ilhas Britânicas pelos normandos cristianizados, permeiam a Literatura Inglesa desde sempre e ainda hoje em **O Senhor dos Anéis** (1954 – 1955), de J. R. R. Tolkien, e na saga **Harry Potter** (iniciada em 1997), de J. K. Rowling; **The Faerie Queene** (1590), obra fundamental do quinhentista Edmund Spenser, uma das principais influências literárias de Shakespeare, estrutura todo o mundo mítico das fadas; as principais tragédias shakespearianas [**Hamlet** (1600 – 1601), **Othelo** (1603 – 1604) e **Macbeth** (1605 – 1606)] são povoadas por espectros, loucos, bruxas e assassinos sanguinários; o **Paraíso Perdido**, de Milton, é a história do próprio Demônio; que é a obra de William Blake senão uma eterna busca de conciliação entre o bem e o mal, entre Deus e os seres humanos, entre o princípio maligno da criação e o princípio benigno da contenção? Na segunda metade do século XVIII, portanto, quando a literatura gótica surge com esse nome — *literatura gótica* — o gótico em si já está presente e entranhado na cultura, na língua e na literatura inglesas há mais de mil anos.

Isso nos leva diretamente à resposta da segunda pergunta que propusemos sobre o gótico na Literatura Inglesa: *como* o gótico se manifestou nessa literatura? Quem são seus principais autores e obras e qual a herança deixada por ambos? Partindo-se do princípio de que se convencionou chamar literatura gótica apenas a produção literária inglesa da segunda metade do século XVIII até as primeiras décadas do século XIX — princípio discutível, como sugere o histórico da presença do gótico na Literatura Inglesa que fizemos acima e as palavras de Ariovaldo José Vidal, em sua apresentação à tradução brasileira da obra considerada fundadora da literatura e do gênero gótico na Inglaterra: “como todo novo gênero, suas raízes estavam espalhadas pela história literária e social, esperando que alguém as recolhesse e criasse a nova forma” (1994, p. 7) —, a resposta às questões formuladas é objetiva e direta: a literatura gótica inglesa tem uma data oficial de início, mas não tem uma data de fim.

A data oficial de início é o ano de 1764, quando um obscuro aristocrata, com pretensões nada singelas a escritor, publicou a obra que ditaria todas as principais características do gênero gótico e seria a influência primeira de todos os escritores posteriores que o cultivaram: trata-se de **O castelo de Otranto**, de Horace Walpole. Esse romance, que

para muitos críticos teria feito muito mais sucesso se fosse uma peça de teatro, de fato parece mais um roteiro de cinema [!]: é, na verdade, quase um *thriller* hollywoodiano. A história se passa em um castelo no sul da Itália, o castelo de Otranto, provavelmente no século XI. O príncipe Manfredo usurpa o castelo de seus verdadeiros donos e, ao que tudo leva a crer, há uma maldição que prevê o acontecimento de coisas terríveis àqueles que cometam tão depreciável crime. De fato, no dia do aniversário e também do casamento de Conrado, único filho de Manfredo, eis que um elmo gigantesco aparece do nada e cai sobre Conrado, matando-o. Descreve o narrador (WALPOLE, 1996, p. 31):

[...]. Manfredo avançou rapidamente. Mas 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.

Diante de fato tão inexplicável e terrível, alguns camponeses descobrem que o elmo pertence a uma estátua existente na igreja da região: a estátua de Afonso II, o Bom, que apenas Manfredo, o narrador e, mais tarde, o leitor sabem que se trata do rei de cujos familiares Manfredo usurpara o castelo de Otranto. Depois deste primeiro incidente sobrenatural, o crime do *usurpador de Otranto* toma proporções maiores e, conseqüentemente, mais acontecimentos sobrenaturais e terríveis ocorrem: devido a negociações políticas em torno do casamento de seu filho agora morto, Manfredo deve unir sua família com a família da noiva-viúva Isabela e, para cumprir tal acordo, ele mesmo separa-se de sua esposa Hipólita e decide casar-se com Isabela. Isabela, no entanto, entra em desespero ante a idéia de casar-se com aquele que deveria ter sido seu sogro; e o padre da igreja local reluta em realizar o casamento, visto que é algo pecaminoso aos olhos da religião. No entanto, ameaçado por Manfredo, o padre se vê obrigado a realizar o casamento amaldiçoado.

No decorrer das discussões e tramitações de mais esse crime do usurpador de Otranto, fatos medonhos e sobrenaturais começam a ocorrer: partes gigantes de corpos desmembrados aparecem a todo instante; fantasmas são avistados em todos os lugares; poças de sangue aparecem misteriosamente em locais impossíveis e o elmo gigante agora paira flutuando ameaçadoramente sobre o pátio do castelo. O padre da igreja local encarrega-se de proclamar a Manfredo que tudo aquilo são castigos de Deus devido ao seu casamento maldito com

Isabela; e o povo, em suas credences, começa a crer que o Demônio se apossou do lugar. Medo, terror e horror se espalham dentro e fora de Otranto ante a inexplicabilidade dos fatos. Ao final, o verdadeiro herdeiro do lugar retorna, expulsa Manfredo (que reconhece e narra detalhadamente como arquitetou seu crime de usurpação) e retoma o que lhe é de direito. Ao mesmo tempo, as manifestações sobrenaturais e os horrores cessam.

Como se pode notar, **O castelo de Otranto** apresenta e, por ser a primeira obra do gênero, estabelece todos os elementos característicos da literatura gótica, ou seja, tudo que é conhecido como a *maquinaria gótica*: há um espaço insólito (no caso o castelo, mas poderia ser também prisões, florestas ou cemitérios), normalmente estrangeiro (que é sempre exótico e desconhecido), e a história se passa na Idade Média (característica temporal do gênero, diretamente mencionada ou insinuada pelo espaço); o medo, o terror e o horror se revelam motivados por crimes contra a virtude (a usurpação do castelo por Manfredo e seu posterior casamento iníquo com aquela que deveria ter sido sua nora) e são, por isso, uma espécie de clamor pelo restabelecimento desta; há a perseguição (da virtuosa Isabela, que não quer se casar com aquele que seria seu sogro; e do padre, por inicialmente se negar a realizar o casamento); e, finalmente, há uma psicologia do medo.

A psicologia do medo do gênero gótico se assenta basicamente sobre três pilares fundamentais: o estranho, o terror e o horror. Na grande maioria das vezes, esses três pilares estão sobrepostos uns aos outros, sendo praticamente impossível separá-los. Contudo, o mecanismo de funcionamento da psicologia do medo do gênero gótico, que muito tempo depois será largamente empregado pelo cinema de terror e de suspense, seria mais ou menos da seguinte forma: o estranho, definido por Sigmund Freud como “aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” (1969, p. 238), ou seja, como algo reconhecido pelo inconsciente, mas desconhecido pelo consciente, colocaria um ponto de desequilíbrio na ordem de funcionamento do mundo real. Um exemplo disso seria o próprio elmo que aparece n’**O Castelo de Otranto**: como pode um objeto feito de pedra, que não tem movimento próprio, ficar flutuando, como se tivesse a capacidade de voar, sobre o pátio do castelo? Assim, o estranho rompe com a noção de realidade, com a noção que temos das leis físicas e sociais do mundo, sem no entanto ser contrário a tais leis. Elas só estão, no referido caso, deslocadas e, justamente por isso, são estranhas.

Fato é, no entanto, que uma vez gerado um ponto de desequilíbrio, de incerteza portanto, na estrutura da realidade que conhecemos, um sentimento difícil de explicar se manifesta: o medo. Para Freud, o medo resulta do estranho, ou seja, de um esquecimento, fuga ou sublimação de algo em nosso inconsciente que, quando aparece recontextualizado no consciente provoca a famosa e desagradável sensação de *déjà-vu*, porta de entrada do medo. O medo seria, então, um lapso do consciente causado pelo inconsciente. Entretanto, a literatura e mais tarde o cinema mostraram que o medo também pode se originar do complemento desconhecido, como é o caso da invasão marciana em **A guerra dos mundos** (1898), de H. G. Wells. Diante dos alienígenas, do totalmente desconhecido, as primeiras perguntas que somos incitados a fazer são: *são bons ou maus? Vieram para a paz ou para a guerra?* O perguntar, em si, já é resultado do medo ante ao que não faz parte da realidade, e o impasse da resposta leva a um outro sentimento: o terror, que anda sempre de mãos dadas com o medo e com o horror.

O terror, diferentemente do horror, resulta do impasse causado pela manifestação do estranho no mundo real. Portanto, trata-se de uma suspensão momentânea do nosso senso de realidade: é o que sentiram os habitantes do castelo de Otranto ao avistarem o elmo flutuante algum tempo depois deste causar a morte de Conrado. O elmo mataria mais alguém ou simplesmente ficaria pairando no pátio do castelo, o que em si já era sobrenatural? Também é o que nós sentimos na famosa cena do chuveiro no filme **Psicose** (1960), de Alfred Hitchcock: por alguns instantes, a câmera focaliza uma sombra que se aproxima, a sombra de uma mão segurando uma faca imensa. Paralelamente à focalização dessa aproximação ameaçadora, uma outra câmera focaliza a jovem indefesa tomando tranqüila e sensualmente o seu banho. Nós, espectadores, estamos paralisados, *suspensos* por assim dizer, enquanto a cena se desenvolve: algo de medonho vai acontecer, nós sabemos que vai (eis a manifestação do estranho freudiano). Contudo, enquanto nada ocorre pululam perguntas inquietantes: como? Qual será o resultado? O que se verá depois?

O terror é, portanto, o suspense, a característica principal da literatura gótica. Como tal, ele deve ser resolvido, sob pena de cair no exclusivamente horrível ou no absurdo (ambos, em si só e contraditoriamente, assustadores). Há duas formas básicas de solução do terror: ou ele desemboca no próprio real, revelando-se apenas uma alucinação, uma distorção causada pela mente da personagem ou na mente do leitor, o que Tzvetan Todorov define como

“sobrenatural explicado” (2004, p. 48); ou o terror resolve-se no horror, ou seja, ele desemboca na descrição estática, realisticamente sobrecarregada, de uma cena pavorosa que congela e aniquila a resposta ou a reação do leitor/espectador, ao mesmo tempo em que lhe causa a já mencionada catarse. Em termos de recepção do leitor/espectador, o horror causa apenas temor ou pena. Esta segunda solução está ligada ao que o mesmo Todorov chama de “sobrenatural aceito” (2004, p. 48).

O horror constitui-se então em um ato de violência física e/ou emocional: a cena do elmo caído sobre Conrado n’**O castelo de Otranto**; o medonho esfaqueamento de Marion Crane pela mãe de Norman Bates em **Psicose**; os crimes hediondos de Jason em **Sexta-feira treze**; o recente e pavoroso assassinato de um menino carioca, sobre o qual a imprensa tanto falou²: uma cena digna dos mais sangrentos livros de Stephen King, se não fosse incômoda e assustadoramente real, assim como o foram, no final do século XIX inglês, os assassinatos horrendos perpetrados por Jack, o estripador. Estranhamente, o horror está também presente no real, mas não como cena estática, e sim como fato da vida cotidiana. Da mesma forma, “a pura literatura de horror pertence ao estranho” (Todorov, 2004, p. 53).

No que tange à literatura gótica, e mesmo ao cinema que se utiliza da herança dessa literatura, o horror enquanto técnica ficcional é muito atraente porque é relativamente fácil e simples de ser construído: uma cena de horror não precisa mais do que uma boa descrição de jorros de sangue ou de tomadas bem feitas de pedaços de corpos. Entretanto, e justamente por essa facilidade em sua construção, o horror perde o sentido e se torna gratuito se não vier acompanhado ou sobreposto ao terror. Infelizmente, é o que vem ocorrendo nas recentes obras literárias e filmes que têm se utilizado dessa herança gótica: **O anticristo** (2005), do brasileiro Túlio Siqueira, nada mais é do que cenas seguidas e monótonas que descrevem a sanha de um demônio em fazer picadinho de todos os seres humanos que encontra em seu caminho; e o que é a seqüência de filmes **Jogos mortais** (iniciada em 2004) senão um produto para satisfazer na ficção o fascínio psicótico que a humanidade tem pela tortura, pela dor e pelo escorrer de litros de sangue? O gótico que se sustenta meramente com seqüências de cenas de horror torna-se cansativo e tem uma passagem efêmera no universo das artes.

Visto o mecanismo de funcionamento da psicologia do medo, essência do gênero gótico, voltemos à Inglaterra da segunda metade do século XVIII para observar como a literatura canonizada como gótica se desenvolveu, depois e desde então, da publicação da

obra tida como fundadora do gênero. De 1764 até o início da década de 1790, a literatura gótica entrou em um período de franco desenvolvimento: além de **O castelo de Otranto**, outras obras definidoras do gênero foram publicadas, como **The Old English Baron** (1777), de Clara Reeve; e **Vathek** (1786), de William Thomas Beckford. Entretanto, nenhuma dessas obras preza por um trabalho artístico com os aspectos e características do outro gênero ascendente e também criado pelos ingleses: o romance.

Somente no ano de 1794 é que surgirá a obra considerada um marco da literatura gótica no quesito qualidade estética, pois une todas as características do gênero gótico estabelecidas pela obra de Horace Walpole com as técnicas mais refinadas e o trabalho estético-artístico de construção do romance. Enredo bem construído e bem desenvolvido, instâncias narrativas consistentemente amarradas, equilíbrio entre terror e horror são as características que tornam **The Mysteries of Udolpho**³, de Ann Radcliffe, a obra que imprimiu um grau respeitável de excelência à nascente literatura gótica.

O enredo é de certa complexidade, envolvendo brigas e crimes por herança; viagens para a Itália (onde fica o castelo de Udolpho), França e Suíça; uma donzela órfã em perigo, além de toda a maquinaria gótica: castelos mal-assombrados, mortes hediondas, doenças misteriosas e inexplicáveis, cenários estrangeiros e noturnos, atmosferas sufocantes. Ao final, tudo se resolve e todas as passagens de terror presentes na narrativa são logicamente explicadas, o que dissolve por completo os impasses medonhos e aterrorizantes até então presentes no enredo. Entre resolver o terror pela verossimilhança do real ou pelo horror, Ann Radcliffe optou pela verossimilhança do real ao rever toda a história nos últimos capítulos, deixando o horror que permeia a narrativa como algo pontual, meramente momentâneo e resultante de incidentes e coincidências. Para alguns especialistas, esta opção realista da autora é o único defeito de **The Mysteries of Udolpho**. Outros, no entanto, vêem aí os primórdios de uma espécie de subgênero do gótico: o gênero policial, que encontrará sua evolução na obra de Edgar Allan Poe nos Estados Unidos e sua plenitude com Arthur Conan Doyle e Agatha Christie na Inglaterra, sendo estes dois últimos considerados os maiores mestres desse subgênero.

A obra de Ann Radcliffe não se resume apenas a **The Mysteries of Udolpho**. A autora escreveu outras três obras do gênero, duas anteriores à sua obra-prima [**A Sicilian Romance** (1790) e **The Romance of the Forest** (1791)] e uma posterior e de plena maturidade [**The**

Italian (1797)]. Radcliffe foi seguida por outros escritores seus contemporâneos e contemporâneos, mas nem sempre com o salto qualitativo trazido pela sua obra-prima: **The Monk** (1796), de Matthew Lewis (ao qual **The Italian** é uma resposta sarcástica); **Orphan of the Rhine** (1798), de Eleanor Sleath; **Clermont** (1798), de Regina Maria Roche, entre outros. Com estes exemplos, pode-se notar que a literatura gótica se desenvolveu com grande rapidez na Inglaterra na última década do século XVIII. Antes mesmo do final do Século das Luzes, tal literatura já contava inclusive com uma paródia de suas obras: **Northanger Abbey** (escrito em 1798), de Jane Austen, em que a grande mestra do romance inglês ironiza implacavelmente os principais romances góticos de seu tempo a partir da construção paródica de toda uma estrutura narrativa que se pretende satiricamente gótica.

Do início do século XIX até a década de 1820, a literatura gótica perdurou com toda a força na Inglaterra, agora ancorada e largamente difundida pelo Romantismo ascendente. **The Rime of the Ancient Mariner**, de Samuel Taylor Coleridge, um dos poemas presentes na obra que funda o Romantismo inglês [**Lyrical Ballads** (1798)] traz à cena uma maldição desconhecida e um navio fantasma cheio de corpos em putrefação; **Glenarvon** (1816), de Lady Caroline Lamb, traz a maligna e macabra personagem Lord Ruthven, confessadamente baseada na figura de Lord Byron e no (anti)herói byroniano; o próprio Lord Byron escreverá o poema dramático **Manfred** (1816 – 1817), povoado de fantasmas e feiticeiros malignos e claramente baseado no enredo e na personagem Manfredo de **O castelo de Otranto**.

Em 1816, na propriedade de Lord Byron na Suíça, a família Shelley (Percy e sua esposa Mary) está hospedada a convite do proprietário, que naquele momento era proscrito na Inglaterra por sua literatura rebelde e “maligna” e contava apenas com a presença de seu médico particular, o doutor John Polidori. Forçados que estavam o proprietário e seus hóspedes a permanecer dentro de casa devido a um rigoroso inverno, eis que Lord Byron propõe que todos escrevam histórias de fantasmas para passar o tempo. Os Shelley e até o doutor Polidori aceitam a proposta, mas logo a abandonam: Percy e Byron estavam mais preocupados com seus poemas, e o doutor Polidori tinha seus afazeres médicos. A única a levar a proposta adiante é a senhora Shelley que, em 1818, publica um dos mais famosos e importantes romances da literatura gótica, uma obra que mais tarde influenciaria o aparecimento de outro subgênero do gótico: a ficção científica. Trata-se de **Frankenstein, ou o moderno Prometeu**, a história do médico que quer demonstrar que é possível a um ser

humano criar a vida. Para tanto, ele rouba partes de corpos humanos de necrotérios e monta um corpo, como uma colcha de retalhos. Depois, em uma noite de tempestade, expõe tal corpo ao choque elétrico de um raio e o faz ganhar vida. A criatura, que não tem nome, começa a questionar sua existência e se volta contra seu criador. Persegue-o e, ao final, acaba matando-o.

Frankenstein não é uma obra fácil de ser entendida ou analisada, pois traz questões que vão muito além do terror e do horror góticos, bem como complexidades formais da narrativa utilizadas por Mary Shelley (o início em *medias res*, por exemplo): há um questionamento filosófico sobre a vida e a morte; uma discussão sobre os limites da ciência; uma crítica à tentativa humana de dominar a vida e, dessa forma, querer ocupar o lugar de Deus etc. Trata-se de uma obra-prima não apenas da literatura gótica inglesa, mas da Literatura Ocidental. Todas as suas problemáticas se perderam nos filmes sobre o livro, que caíram no lugar comum e banal do horror. Nem mesmo **Frankenstein** (1931), com Boris Karloff no papel da Criatura, faz jus a tudo que esta obra de Mary Shelley é e representa.

A **Frankenstein** seguiu-se **The Vampyre** (1819), obra sobre vampiros do doutor John Polidori. O autor, que começou a escrevê-la naquele inverno junto de Byron e dos Shelley, mas depois abandonara o projeto, decidiu concluí-la e publicá-la em razão do grande sucesso de **Frankenstein**. **The Vampyre** parece ser a última obra do desenvolvimento do gótico na Literatura Inglesa no início do século XIX, pois a partir da década de 1820 o gênero cai gradualmente no esquecimento até se tornar praticamente inexistente durante a Inglaterra Vitoriana. Afora obras-primas isoladas da Literatura Inglesa que apresentam clara influência gótica em seus enredos (e podem até mesmo ser chamadas de góticas), como é o caso de **O morro dos ventos uivantes** (1847), de Emily Brontë, e **Jane Eyre** (1847), de Charlotte Brontë; a literatura gótica entra em franca decadência nesse período da história literária inglesa, e só terá o seu *revival* em grande estilo no final do século, com a decadência da Era Vitoriana.

O *revival* da literatura gótica na Inglaterra se dá em 1890, com a primeira publicação de **O retrato de Dorian Gray**, de Oscar Wilde. Aqui, o gótico já tem uma força surpreendente de impacto no leitor e ainda recebeu de Wilde sutilezas estético-literárias que ficariam difíceis de ser mencionadas sem ser analisadas. Só como exemplo, citamos *en passant* a questão do duplo, um problema levantado pelas literaturas do final do século XIX

[“William Wilson” (1839), de Edgar Allan Poe, é a obra clássica sobre tal questão dentro das literaturas de língua inglesa] e que mais tarde será uma preocupação da Psicanálise freudiana [o ensaio sobre “O estranho” (1919), de Freud, é em si uma análise do conto “O homem da areia” (1817), de E. T. A. Hoffmann, obra que tematiza o duplo]. A questão do duplo ganha seus contornos mais nítidos e seu exemplo de funcionamento quase definitivos com o tratamento gótico dado ao assunto nesta obra-prima de Wilde.

No final do século XIX aparecem também as transformações do gênero gótico, ou seus subgêneros: o gênero policial surge com toda força, antiteticamente calcado na lógica matemática e na psicologia do crime incorporados e expressados no excêntrico detetive Sherlock Holmes, criação de Arthur Conan Doyle (claramente herdeira do Auguste Dupin de Poe), cujas histórias começam a vir a público pela primeira vez em 1887; a ficção científica ganha suas bases e contornos com **O médico e o monstro** (1886), de Robert Louis Stevenson, e com a obra de H. G. Wells, notadamente em **A ilha do dr. Moreau** (1896) e **A guerra dos mundos**.

Finalmente, surge o último laivo da literatura gótica no século XIX inglês, uma obra estética, artística e formalmente comparável apenas ao **Frankenstein**, de Mary Shelley: o famoso, porém lido por quase ninguém, e famigerado **Drácula** (1897), de Bram Stoker. Romance que se pode considerar a última palavra sobre vampiros, pois narra a história do primeiro deles, **Drácula** é um texto denso, que exige paciência e uma grande atenção do leitor quanto aos detalhes minimalistas da trama: tudo o que se conhece sobre vampiros, todos os mitos e símbolos relacionados à existência e ao mundo dessas criaturas, todas as ramificações desse universo macabro (lobisomens, zumbis etc.) e todas as formas conhecidas para se proteger ou matar um vampiro estão presentes na obra. Posteriormente, todos esses aspectos serão aludidos e/ou re-trabalhados à exaustão nas adaptações cinematográficas e tentativas várias de dar continuidade à trama que aparecerão no decorrer de todo o século XX.

Estruturado como romance epistolar, **Drácula** exige de seus leitores disposição para experimentar novas formas de leitura (a trama parece contar-se por si mesma, por exemplo, pois não há a mediação de um narrador, mas há, ao mesmo tempo, muitos narradores que narram de vários ângulos) e necessárias pesquisas sobre História do leste europeu para entender o enredo, já que a obra é resultado da vasta pesquisa que Bram Stoker fez sobre um senhor feudal do século XV, que reinou na região conhecida como Transilvânia, na Romênia,

e ousou declarar guerra ao império turco-otomano: trata-se de Vlad III, conhecido como o empalador e também como *dracula*, que em romeno significa *filho do dragão* ou *filho do diabo*. Como as cem primeiras páginas de **O nome da rosa** (1980), de Umberto Eco, **Drácula** é um ritual de iniciação aos segredos do vampirismo.

De posse desse vasto panorama das origens do gótico e do surgimento e desenvolvimento da literatura gótica inglesa, resta ainda uma última pergunta antes de encerrarmos: que terá acontecido ao gênero durante a Era Vitoriana? Ele entrou em franca decadência e foi praticamente esquecido durante esse período, mas estranhamente ressurgiu com ainda mais força na Literatura Inglesa do final do século XIX. Uma primeira resposta seria o fato de que a Era Vitoriana levou os ideais iluministas ao extremo, recobrando assim a ferida aberta da literatura gótica com uma espécie de curativo dourado de festas e “certezas” científicas. Coincidentemente ou não, surge a Literatura Norte-Americana para suprir essa brecha (como se a ferida tapada de um lado do Atlântico surgisse agora do outro lado, em algo semelhante à disseminação sub-reptícia de uma doença incurável que, quando cicatrizada de um lado, irrompe com toda força do outro).

Justamente no período em que a literatura gótica inglesa está em decadência, dois dos maiores nomes da Literatura Norte-Americana estão trabalhando a pleno vapor, ambos não por coincidência grandes mestres do gótico: Nathaniel Hawthorne e Edgar Allan Poe. Como se estivessem em sinergia com a literatura gótica inglesa, eles trabalham e desenvolvem o gênero como que a dar uma continuidade, como se fizessem parte de uma longa tradição que não pode ser quebrada: algo como os muitos nomes e aparições várias do homem da areia de Hoffmann.

A ligação de Hawthorne com o gótico é uma herança de família: seu bisavô, John Hathorne, foi o principal juiz dos processos de caça às bruxas instaurados na cidade de Salem entre janeiro e novembro de 1692. Ainda jovem, Hawthorne tomou conhecimento dessa herança ao ter acesso aos documentos desses processos e das ações arbitrárias de seu bisavô nos casos que julgou. Em razão disso, mas não só, toda a sua obra é caracterizada por uma melancólica busca das origens e por uma crítica aos excessos puritanos praticados nos primeiros tempos da constituição dos Estados Unidos como país. O passado, para Hawthorne, é determinante do presente e, como tal, deve ser resgatado para ser revisto. Nesse resgate, surgem lendas e fatos extraordinários, impossíveis de se explicar e que mantêm o passado não

totalmente apreensível: é dessa impossibilidade de se apreender totalmente o passado, fato angustiante para Hawthorne, que nascem seus textos góticos: o assustador e inquietante conflito entre o bem e o mal na natureza humana presente no conto “Young Goodman Brown” (1835); a herança maligna de um passado de culpas em **A casa das sete torres** (1851); e a culpa e queda do ser humano em **O fauno de mármore** (1860).

Muito do poder narrativo das obras de Hawthorne foi absorvido por Edgar Allan Poe, inventor do que se convencionou chamar de *conto moderno*. Sua vasta obra é quase que inteiramente composta por contos de terror e horror e tem um agravante formal que, aparentemente, não há em Hawthorne: foi escrita pelo autor com o deliberado propósito de surtir *efeitos* no leitor, quais sejam o medo, o terror, o horror e a loucura, como se pode deduzir em “A filosofia da composição” (1846). Assim, o que basicamente Poe quer é colocar um ponto de instabilidade na realidade. Ele quer impressionar, surpreender, mesmo paralisar o seu leitor, que não consegue parar de lê-lo mesmo que o texto seja angustiante e sumamente impregnado de terror e horror, daí a extensão ideal de toda obra literária ser, na sua concepção, “o limite de uma só assentada” (1987, p. 112): mesmo contos longos como “Os crimes da rua Morgue” (1841) prendem o leitor de tal forma — com a maquinaria gótica — que este de fato os lê *de uma só assentada*. É por isso que, ainda hoje, seus contos causam tanta impressão nos que os lêem: o horror sobrenatural causado pelo corpo inerte que irrompe da parede, com um gato preto sobre a cabeça, no conto “O gato preto” (1843); o terror sufocante da atmosfera de “O poço e o pêndulo” (1842); as soturnas e inquietantes histórias de “William Wilson” (1839) e de “O homem da multidão” (1840); a plasticidade quase material do terror e do horror em “O barril de *Amontillado*” (1846), conto em que temos a desagradável sensação de ouvir os passos que a vítima da vingança dá, sem o saber, em direção ao seu próprio emparedamento.

Com Hawthorne e Poe nos Estados Unidos, a literatura gótica tão típica da Inglaterra continuou a existir e a evoluir mesmo durante a austera e pouco favorável Era Vitoriana. Tal literatura apenas se deslocou momentaneamente — mas de forma indelével, pois deixou também suas influências e constituiu toda uma tradição gótica norte-americana que começa com Hawthorne e Poe, passa por Henry James e Edith Wharton, e desemboca em H. P. Lovecraft e Stephen King já em pleno século XX — para terras mais favoráveis aos seus aspectos sombrios e malignos, terras novas que ainda não conhecem a verdade das sombras,

assim estas podem disseminar sua contaminação na lucidez da racionalidade em segurança, como o faz o estrangeiro Drácula de Stoker na obra homônima: “— Anseio por percorrer as populosas ruas de sua fabulosa metrópole, a fim de sentir-me no centro do redemoinho e da torrente da humanidade, de compartilhar sua vida, suas mudanças, também sua morte, enfim tudo que faz Londres ser como ela é” (2002, p. 28). Portanto, a literatura gótica inglesa nunca deixou de existir e adentrou sorrateiramente o século XX disseminando-se em outras literaturas, contaminando outros recantos artísticos — como o cinema e as artes plásticas —, e gerando novos rebentos — como os RPGs (*rolling playing games*, ou *jogos de interpretação de papéis*) e a cultura cyberpunk.

O gótico chega, então, ao século XXI já transformado e adaptado à miríade dos novos padrões culturais, mas sem perder sua essência: a escuridão, a noite, o Mal, o terror e o horror, a psicologia do medo, a instauração de impasses na racionalidade da lógica. Agora, porém, em um contexto de sociedades e subjetividades fragmentadas, sua presença se torna cada vez mais forte e seu caráter contestatório revela-se cada vez mais contundente, já que ele não necessita mais abrir suas brechas de entrada no universo racional: elas já existem entre os fragmentos das sociedades e dos sujeitos. **Viagens no scriptorium** (2007), de Paul Auster, que o diga.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES. Arte poética. In: ARISTÓTELES; HORÁRIO; LONGINO. **A poética clássica**. São Paulo: Cultrix, 1997.
- FRANCHINI, A. S.; SEGANFREDO, C. **As melhores histórias da mitologia nórdica**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2004.
- FREUD, S. O estranho. In: _____. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1969, v. 17.
- _____. O mal-estar na civilização. In: _____. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1974, v. 21.
- KERVAN, L. Quem descobriu a América? **Planeta**, São Paulo, n. 9, maio de 1973. Disponível em: <<http://www.novomilenio.inf.br/festas/america2.htm#Autor>>. Acesso em: 26 de maio de 2008.

POE, E. A. A filosofia da composição. In: _____. **Poemas e ensaios**. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

STOKER, B. **Drácula**. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

VASCONCELOS, S. G. Romance gótico: persistência do romanesco. In: _____. **Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII**. São Paulo: Boitempo, 2002.

VIDAL, A. J. Apresentação. In: WALPOLE, H. **O castelo de Otranto**. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

WALPOLE, H. **O castelo de Otranto**. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

¹ Esta música aparece pela primeira vez no álbum **Powerslave**, lançado em 1984.

² O hediondo assassinato do menino João Hélio, ocorrido em fevereiro de 2007.

³ Como todas as obras de Ann Radcliffe, não há tradução para o português de **The Mysteries of Udolpho**.