

## DIACRONIA

### A ESCRITA GÓTICA

Camila Mello

[mello.camila@yahoo.com.br](mailto:mello.camila@yahoo.com.br)

#### A ESCRITA DA RE-VOLTA.

Re-volta = percorrer um caminho de volta + rebelar-se. Qual o caminho de volta que o gótico literário realiza? Qual sua rebelião?

No século XVIII, a Europa foi atingida pelas idéias do Iluminismo, que inaugurou a Era da Razão, causando profundas transformações no pensamento humano. A Inglaterra, rica, farta em mão-de-obra, inicia sua Revolução Industrial, fermentando o crescimento da classe média, que veio ser o grupo a protagonizar o nascimento do romance inglês, tanto como leitores quanto como personagens principais. Tais romances retratavam a vida do homem comum, suas insatisfações e ansiedades em uma sociedade que possibilitava uma mobilidade social temerosa. O retrato da realidade, portanto, foi o principal objetivo de autores como Henry Fielding (*Tom Jones*, 1749), Daniel Defoe (*Robinson Crusoe*, 1719), Lawrence Sterne (*Tristram Shandy*, 1759), Samuel Richardson (*Pamela*, 1740). Contra uma tradição romanesca de obras de teor fantástico e pornográfico, tais autores eliminaram o uso de qualquer estratégia narrativa que evocasse o fantástico, o inverossímil. Tal proximidade foi recuperada pelo romance gótico. As primeiras obras do gênero evocavam as possibilidades narrativas que os autores realistas haviam mutilado. Daí o caminho de volta do gótico literário às emoções, e daí sua revolta em relação ao realismo prescritivo e racional em favor da liberdade de imaginação. Uma descrição bem mais detalhada sobre o nascimento do romance realista e do romance gótico encontra-se em minha dissertação de mestrado, *Margaret Atwood's Lady Oracle: Gothicism and Feminism* (2005). As principais fontes que consultei sobre este assunto foram *Dez Lições sobre o Romance Inglês* (2002), de Sandra Vasconcelos; *The True Story of the Novel* (2002), de Margaret Doody; *Na Aurora da Modernidade: A Ascensão dos Romances Gótico e Cortês na Literatura Inglesa* (2004), de Maria Conceição Monteiro; e trabalhos de David Punter e Fred Botting. Os autores góticos oitocentistas mais aclamados são Ann Radcliffe (*The Mysteries of Udolpho*, 1794), Horace Walpole (*The Castle of Otranto*, 1764), Mary Woll-

## *Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos*

stonecraft (*Maria*, 1798), Matthew Lewis (*The Monk*, 1796), e William Beckford (*Vathek*, 1786).

Este diálogo com o contexto cultural, político e social da época influenciou o tipo de escrita dos autores mencionados acima: a partir do momento em que o gótico literário serviu como instrumento para o questionamento de determinados padrões, a estética de tal literatura, e até o próprio fazer literário, tomaram formatos peculiares. Não é por acaso, por exemplo, que os enredos dos romances góticos do século XVIII são recheados de mistérios, surpresas, fatos fantásticos: era preciso desestabilizar o mundo do real. Com o passar do tempo, as produções góticas continuaram existindo – um pouco menos na metade do século XIX, como explico em minha dissertação – sempre sofrendo ajustes conforme o contexto demandava. As características fundamentais deste tipo de escrita, no entanto, continuaram a ser utilizadas, de modo que para demonstrar os traços peculiares da escrita gótica neste trabalho, os exemplos escolhidos vão desde o século XVIII até o XX.

Voltando ao título, quero exemplificar mais detalhadamente de que forma a literatura gótica desempenha sua re-volta. Em primeiro lugar, é notável que inúmeras descrições grotescas combateram a imagem do verossímil; entre tantas, destaco esta da personagem Sophie Fevvers de *Nights at the Circus* (1993), de Angela Carter: uma mulher de mais de dois metros de altura, que não foi parida, e sim chocada como uma ave, que tinha asas pintadas de rosa e cujas maneiras eram extremamente extravagantes, chegando às bordas da falta de educação. Por outro lado, acontecimentos impossíveis dentro da esfera do real confrontam a sobriedade da vida na narrativa gótica: o que dizer, por exemplo, de um médico que se transforma em monstro como em *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886), de Robert Louis Stevenson? Sonhos, aparências, vultos, impressões dão certa fluidez à força do possível, como em *Lady Oracle* (1976), de Margaret Atwood, quando a protagonista Joan Foster vê sua mãe que havia morrido semanas antes: “Ali, em pé no meio da sala, estava minha mãe” (Atwood, 1998, p. 171; esta e todas as outras traduções em citações são minhas). O uso do sublime também funciona na narrativa gótica como estratégia de extrapolação, como vemos, por exemplo, nesta descrição de um cenário em *The Mysteries of Udolpho* (1794), de Ann Radcliffe: “Da janela eram vistas paisagens pastorais de Guienne e Gascony [...] alegres com suas florestas luxuosas [...] e os Pyrenées majestosos” (Radcliffe, 1998, p. 1; meu gri-

## DIACRONIA

fo). O conceito do sublime será retomado em breve. Por enquanto basta percebermos que a própria escolha de palavras forma um conjunto que perturba o real; a intromissão destes momentos na narrativa molda a escrita gótica também neste sentido.

### A ESCRITA DA ABJEÇÃO

Mais correto seria dizer “escrita do estranho e do abjeto”; no entanto, considerando que a abjeção engloba o estranho – e vai além – permanece o título acima. Para explicar os dois conceitos em minha dissertação de mestrado, contei com os trabalhos de Sigmund Freud e Julia Kristeva. Farei aqui um resumo das idéias dos dois autores.

Influenciado pelo conceito do estranho criado por Friedrich Schelling – algo que deveria ficar secreto e oculto, mas vem à tona – Freud definiu o *unheimlich* como aquilo que foi familiar durante os primeiros anos de vida de um indivíduo mas teve que ser reprimido. O encontro com o estranho acontece, portanto, quando o que foi reprimido ressurge, expondo sua própria condição de algo familiar que teve que ser reposicionado como não-familiar (*un-canny*). Freud exemplifica através de casos de pacientes e de obras literárias alguns tipos comuns de impulsos regularmente oprimidos, mas não cabe enumerá-los aqui. É mais relevante falar sobre os resultados deste fenômeno: o que foi abafado um dia, ao reaparecer, causa estranhamento, mas, ao mesmo tempo, uma sensação familiar, e ambas reações em concomitância resultam em desconforto, medo, paranóia.

No caso do *unheimlich*, portanto, há sempre como identificar a causa inicial de tal fenômeno. Mas se tal fonte não pode ser facilmente identificada, lidamos com o abjeto, que não se refere apenas ao que foi reprimido e agora nos assombra, mas algo que se localiza além das fronteiras da normatividade. Tais fronteiras pretendem dar conta do que é aceito socialmente, mas muitas nuances do comportamento humano se colocam além deste limite. O que está fora do universo do identificável é o abjeto; é mais do que estranho: é ameaçador. A grande contribuição de Julia Kristeva para o estudo do estranho e da abjeção é a idéia de *jouissance*: o abjeto nos atrai, nós o desejamos e o queremos, porque com ele nos identificamos. Para Kristeva, este desejo ou atração caracterizam o abjeto.

## *Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos*

Esta dinâmica de reações opostas caracteriza também o sublime na literatura gótica. Através do uso de imagens excessivas que evocam sensações extremas, o sublime torna explícita a relação entre o sujeito e o objeto que lhe falta. O abjeto é um corpo repellido por apresentar características que foram reprimidas, mas também representa aquilo que o eu normativo não possui; o abjeto personifica exatamente o que eu não sou. O sublime gótico mostra o sujeito que, ao deparar-se com imagens que evocam o que foi reprimido, sente-se extasiado, encantado, mas também ameaçado e aterrorizado. O que falta ao sujeito é o que o repele e o atrai, concomitantemente; estas reações são disparadas quando há o contato com o majestoso, o abjeto.

Voltemos à escrita gótica: na literatura do terror há vários casos do corpo abjeto que atraem, como aparece, por exemplo, na descrição sensual que Jonathan Harker faz do Conde Drácula: “Seus olhos pareciam esbugalhados de terror e de perplexidade, ele fixou o olhar em um homem alto, magro [...]. Seu rosto não era bom; era duro, e cruel, e sensual” (Stoker, 1994: 207). Do mesmo modo, ao entrevistar Sophie Fevers, de *Nights at the Circus*, Jack Walser demonstra-se atraído pelo exotismo da coquete: “Um distúrbio sísmico erótico causou-lhe convulsões” (Carter, 1993: 52). Mais um exemplo interessante: o caráter de Lord Ruthven, o aristocrata vampiresco de *The Vampyre*, é descrito como “aterrorizantemente viciado, pela possessão irresistível de poderes de sedução” (Polidori, 1997: 7). O jogo da atração-repulsão que a narrativa gótica explora é também pertinente aos conceitos de terror e horror, estratégias que causam a desestabilização das certezas dos leitores.

Na literatura gótica, a evocação do estranho e do abjeto representa formas de ler a realidade, de expor contextos, como se tais estratégias fossem lentes especiais que afetam a narrativa. O gênero achou no espaço do estranho e da abjeção os ingredientes ideais para situar sua narrativa, pois é na voz de personagens fora das fronteiras do aceitável que a relação eu e outro será discutida. A constante presença do passado na vida dos personagens também se relaciona ao estranho e à abjeção: exatamente para provocar os dois fenômenos, a narrativa do gótico apresenta sempre a memória como agente assombrador, aterrorizante e insistente. É comum haver um personagem lidando com o choque que o passado abafado traz. É o exemplo de Joan Foster em *Lady Oracle*: “Eu queria esquecer o passado, mas ele se recusava a me esquecer; ele esperava o sono, e então me cercava” (Atwood, 1998, p. 213).

## DIACRONIA

### A ESCRITA DO CORPO

A narrativa gótica é um corpo exposto, em carne viva, que sangra e respira forte e conhece dores e prazeres. Fluxo da pele do escritor para a pele do personagem e, por fim, para a pele do leitor. Tratar de questões relacionadas ao corpo é pertinente ao gótico literário porque o questionamento e a evocação de paixões humanas passa pelo sentir, pelo tato, pelo suor. O corpo do personagem mostra a forma como vivencia sua experiência. Se sofre, ama, tem medo ou prazer, seu corpo toma molduras distintas. Jane Eyre, quando trancada no quarto vermelho, sente a superstição aproximar-se dela; ela tenta controlar o choro para que sua dor não “acorde nenhuma voz sobrenatural para confortá-la”; seu coração bate forte, o sangue lhe sobe à cabeça, até que ela escuta vozes e sente uma presença por perto, oprimindo-a e sufocando-a; finalmente, ela solta um “grito selvagem, involuntário” (Brontë, 2000, p. 17). O pavor daquele quarto é sentido pelos leitores através das reações do corpo da personagem. Muitas vezes este corpo serve como depositório, local de acúmulo: Joan Foster de *Lady Oracle* torna-se uma massa amorfa de gordura ainda jovem, o que causa o repúdio de sua mãe. Em outros casos, o corpo é sítio das transgressões do prazer, vide as obras de Marquês de Sade ou o romance *The Monk*, de Matthew Lewis. Como vemos em Sade inúmeras vezes, a transgressão de *The Monk* acontece em um convento, e ali os prazeres do corpo chegam até a esfera do mórbido: “Como se os crimes aos quais sua paixão o seduziu só tivessem aumentado sua violência, ele queria deleitar-se de Antonia mais do que nunca” – descrição que se refere ao monge Ambrósio, unindo impulso sexual e criminalidade (Lewis, 1998, p. 265). Em outros casos, as contruções sólidas descritas em um romance gótico remetem ao corpo humano: em *Wuthering Heights* (1847), de Emily Brontë, percebemos que as características dos personagens principais estão em concordância com as características mais ressaltadas da mansão-cenário; o próprio nome *wuthering* significa tempo turbulento, imagem que bem qualifica os temperamentos de Catherine Linton e Heathcliff. Em um comentário sobre a mansão *Wuthering Heights* – comentário que pode se referir tanto ao arquiteto que a concebeu quanto à própria Emily Brontë enquanto construtora do romance – um dos personagens secundários diz que “o arquiteto foi visionário ao construir uma mansão forte” (Brontë, 1998, p. 2). Em *The Fall of the House of Usher*, de Edgar Allan Poe, a casa é por si só um corpo vivo: “a melancólica Casa de Usher [...] as

paredes nuas [...] as janelas como olhos vazios [...] a mansão da escuridão” (Poe, 1990, p. 199).

Em minha dissertação de mestrado, os autores que mais influenciaram as discussões sobre o corpo foram Judith Butler, Simone de Beauvoir, Toril Moi e Michel Foucault. A idéia mais importante de Butler para o estudo que desenvolvi sobre a literatura gótica, foi a do corpo como passível de ser modelado e remodelado de acordo com contextos sociais distintos. Antes de Butler, no entanto, Beauvoir já havia indicado a atuação de uma ideologia sobre o corpo da mulher; mais pertinente ao trabalho foi a noção de que nosso corpo representa e indica nossas possibilidades no mundo. Moi traça um interessante diálogo entre as duas autoras, explicitando de que forma Butler acaba produzindo uma teoria que mostra o corpo como determinante da condição do indivíduo. Quanto a Foucault, seus estudos sobre o corpo que transgride e que sofre repressão foram importantes para minha dissertação. Estas idéias formaram a base teórica necessária para entender e discutir o corpo grotesco da protagonista de *Lady Oracle*, romance analisado em minha dissertação, bem como as formas do corpo da escrita gótica.

Qual o resultado destas características? O que é enfim a escrita gótica? David Punter a chama de “a literatura do terror”, o que nos remete à uma das possibilidades do gênero. A meu ver, no entanto, seria necessário não marcar esta escrita como a do terror, ou a do sublime, ou, ainda, a da carne, das paixões. Basta compreendermos quais são os pilares da escrita gótica, e quais os seus objetivos ao longo de três séculos de vida. Tais pilares – como mostrei em termos gerais – são, a meu ver, o estranho e o abjeto, o passado, o sublime, o excesso, o terror e o horror, e a transgressão. São os que chamei de Os Agentes do Gótico em minha dissertação de mestrado. Os objetivos de tais agentes dentro da literatura gótica poderiam assim ser enumerados: evocar outros olhares, problematizar os diversos caminhos das paixões humanas, fornecer outra forma de olhar o real. A escrita gótica desenterra corpos, dá voz ao abjeto; é por esta característica, principalmente, que tal escrita vem sendo tão utilizada pela chamada literatura pós-moderna: seu projeto de questionar as narrativas-mestras, deslocando sua voz, reposicionando seu foco narrativo, transformando objeto em sujeito, vai ao encontro dos caminhos da literatura gótica. O uso do gótico, no entanto, apresenta diversas facetas: autores relêem e dialogam com a tradição gótica sob influências distintas, o que faz com que o gênero se torne multifacetado

## DIACRONIA

e heterogêneo nos dias de hoje, fenômeno que comprova sua flexibilidade. Os desdobramentos do gótico literário na pós-modernidade, no entanto, é tema para futuros trabalhos.

## BIBLIOGRAFIA

- ATWOOD, Margaret. *Lady Oracle*. New York: Anchor Books, 1998.
- BEAUVOIR, Simone de. *The Second Sex*. London: Vintage, 1997.
- BUTLER, Judith. *Bodies that Matter*. New York: Routledge, 1993.
- BRONTE, Charlotte. *Jane Eyre*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- BRONTE, Emily. *Wuthering Heights*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- CARTER, Angela. *Nights at the Circus*. New York: Penguin Books, 1993.
- FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: A Vontade de Saber*. Rio de Janeiro: Graal, 2003.
- FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1987.
- KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror: an Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press, 1982.
- LEWIS, Matthew. *The Monk, A Romance*. London: Penguin Books, 1998.
- MELLO, Camila. *Margaret Atwood's Lady Oracle: Gothicism and Feminism*. Dissertação de Mestrado. Defendida na UERJ, em novembro de 2005.
- MOI, Toril. What is a Woman? **In:** MOI, Toril. *What is a Woman? And Other Essays*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- POE, Edgar Allan. *Edgar Allan Poe: Sixty-Seven Tales and the Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket: The Raven and Other Poems*. New York: Gramercy Books, 1990.

*Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos*

POLIDORI, John. *The Vampyre and Other Tales of the Macabre*. Oxford: Oxford University Press, 1997.

RADCLIFFE, Ann. *The Mysteries of Udolpho*. New York: Oxford University Press, 1998.

STOKER, Bram. *Dracula*. Penguin Books: Berkshire, 1994.