

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA – UNESP
Faculdade de Ciências e Letras - Campus de Araraquara

EMANNUEL GONÇALVES GOMES

Os encantos de Thanatos:
Reanimações do gótico enquanto efeito estético

Araraquara
2025



EMANNUEL GONÇALVES GOMES

Os encantos de Thanatos:

Reanimações do gótico enquanto efeito estético

Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP) – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (FCL-Ar) como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários

Linha de Pesquisa: Teorias e Crítica da Narrativa

Orientador: Prof. Dr. Aparecido Donizete Rossi

Bolsa: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001 (Emergencial)

Araraquara

2025

G633e

Gomes, Emmanuel Gonçalves

Os encantos de Thanatos : Reanimações do gótico enquanto efeito estético / Emmanuel Gonçalves Gomes. -- Araraquara, 2025
150 p.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (UNESP),
Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara

Orientador: Aparecido Donizete Rossi

1. Gótico. 2. Efeito estético. 3. Mal. I. Título.

IMPACTO POTENCIAL DESTA PESQUISA

O gótico, embora um tema amplamente pesquisado na área de estudos literários quando considerado o âmbito global, em geral é observado através de uma série de vieses historicamente consolidados: enquanto gênero, movimento literário, ou em sua relação para com o romantismo. Este trabalho busca apresentar uma nova forma de se aproximar do tema, tratando-o enquanto um efeito estético, um conceito que pode ancorar leituras do gótico no momento presente, mas ao mesmo tempo mantém em seu cerne as reanimações (as releituras e intertextualidades) que formam o âmago do que é definido pelo termo em distintos períodos. Desta forma, a presente pesquisa fundamenta um aparato teórico que possa ampliar o olhar sobre o gótico em um contexto teórico amplo, que pode ser desdobrado em pesquisas futuras, mas que não é atualmente presente em pesquisas sobre o tema, seja no cenário nacional ou internacional.

POTENTIAL IMPACT OF THIS RESEARCH

The Gothic, although a subject widely researched within the field of literary studies on a global scale, is generally approached through a series of historically consolidated perspectives: as a genre, a literary movement, or in its relation to Romanticism. This dissertation seeks to propose a new approach to the subject by treating it as an aesthetic effect—a concept that can ground contemporary readings of the Gothic while simultaneously preserving at its core the reanimations (rereadings and intertextualities) that constitute the very essence of what has been defined by the term across different periods. In this sense, the present study establishes a theoretical framework designed to broaden the scope of inquiry into the Gothic within a wider critical context, one that may serve as a basis for future research, but which is not currently foregrounded in scholarship on the subject, whether in national or international contexts.

EMANNUEL GONÇALVES GOMES

OS ENCANTOS DE THANATOS:

reanimações do gótico enquanto efeito estético

Tese apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara, para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.
Área de Concentração: Teorias e Crítica da Narrativa

Data da defesa: 30/07/2025

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Aparecido Donizete Rossi
UNESP – Faculdade de Ciências e Letras - Campus de Araraquara

Prof. Dr. Júlio César França Pereira
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Profa. Dra. Fernanda Aquilo Sylvestre
Universidade Federal de Uberlândia

Profa. Dra. Renata Philippov
Universidade Federal de São Paulo

Profa. Dra. Karin Volobuef
UNESP – Faculdade de Ciências e Letras - Campus de Araraquara

Dedico este trabalho à minha mãe

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pela concessão de bolsa de pesquisa emergencial durante a pandemia de COVID-19, em parceria com a CAPES.

RESUMO

Este trabalho investiga as reanimações, as releituras e recriações que dão novos contornos e mantém atuais as manifestações artísticas do passado, do gótico nas manifestações culturais, em especial em suas formas literárias, propondo uma abordagem que desloca o foco do gótico enquanto gênero ou modo artístico para compreendê-lo como efeito estético. A pesquisa parte da análise de diferentes textos literários, com um corpus principal de obras literárias de distintas épocas que possam ser identificadas com o gótico enquanto efeito estético, mas com recurso a um corpus secundário variado e composto de múltiplas mídias, para demonstrar que a goticidade se manifesta por meio de recursos formais que atravessam épocas e mídias distintas. O conceito de efeito estético é discutido em contraste com efeitos cognitivos e com o uso tradicional de “estética” tanto na filosofia quanto na cultura digital, buscando fundamentar uma perspectiva que privilegia a visão de mundo presente nas obras, em especial sua representação do mal. Argumenta-se que o gótico, entendido como efeito estético, permite uma análise abrangente e que pode se adaptar à multiplicidade de manifestações culturais, superando classificações rígidas e favorecendo a compreensão de sua influência sobre imaginários e sensibilidades contemporâneas. O estudo contribui para o debate teórico sobre categorias estéticas e propõe novas ferramentas para a análise crítica do gótico em diferentes expressões culturais, destacando sua relevância para os Estudos Literários na atualidade.

Palavras-chave: gótico; efeito estético; mal.

ABSTRACT

This work investigates the reanimations of the gothic in cultural manifestations, particularly in its literary forms, proposing an approach that shifts the focus from the gothic as a genre or artistic mode to understanding it as an aesthetic effect. The research is based on the analysis of various literary texts, with a primary corpus consisting of literary works from different periods that can be identified with the gothic as an aesthetic effect, supplemented by a secondary corpus drawn from diverse media. This aims to demonstrate that gothicity manifests itself through formal features that transcend historical periods and media. The concept of aesthetic effect is discussed in contrast with cognitive effects and the traditional use of “aesthetics” in both philosophy and digital culture, seeking to establish a perspective that emphasizes the worldview present in the works, particularly their representations of evil. It is argued that the gothic, understood as an aesthetic effect, enables a comprehensive analysis that can adapt to the multiplicity of cultural manifestations, overcoming rigid classifications and fostering an understanding of its influence on contemporary imaginaries and sensibilities. The study contributes to the theoretical debate on aesthetic categories and proposes new tools for the critical analysis of the gothic in different cultural expressions, highlighting its relevance to Literary Studies today.

Keywords: gothic; aesthetic effect; evil

SUMÁRIO

1: INTRODUÇÃO	12
2: CHEIA DE ANGÚSTIA	17
2.1 SEI O QUE É QUANDO VEJO.....	17
2.2 EFEITO ESTÉTICO.....	19
2.3 POÉTICA.....	23
2.4 DEFININDO EFEITO ESTÉTICO	28
2.5 UM EXEMPLO DE EFEITO ESTÉTICO.....	29
2.6 CATEGORIAS ESTÉTICAS	31
2.7 O SUBLIME	33
2.8 DAS UNHEIMLICHE	36
2.9 O GROTESCO	39
2.10 REVENANT	43
3 O NOME DO GÓTICO	48
3.1 PALAVRA E CONHECIMENTO	48
3.2 AS FRONTEIRAS DO IMPÉRIO	50
3.3 ELEMENTOS DO GÓTICO	53
3.4 DRÁCULA	56
3.5 REANIMAÇÕES DE DRÁCULA.....	74
3.6 A HORA DAS BRUXAS.....	86
3.7 CASA DE FOLHAS	101
4 O QUARTO DE VELUDO DE THANATOS	120
4.1 O DESPERTAR DE THANATOS	120
4.2 PULSÃO DE MORTE EM BURKE	123
4.3 PECADO	126
4.4 FATALIDADE	132
4.5 CORRUPÇÃO	136
4.6 OUTRAS TEMÁTICAS	140
4.6.1 Artificialidade	140
4.6.2 Excesso	142
4.7 MOTIVOS.....	145

5: CONCLUSÃO	149
REFERÊNCIAS.....	150

1: INTRODUÇÃO

O objetivo desta tese é demonstrar a possibilidade de leitura do gótico enquanto um efeito estético, uma visão que guarda características muito distintas daquelas que o termo pode assumir em outros contextos, como quando é compreendido enquanto gênero, modo ou movimento literário.

Tal possibilidade se faz relevante por proporcionar um campo interpretativo que busca compreender quais são os fatores que podem conferir o que é visto como *goticidade* em manifestações culturais, fornecendo assim, não uma resposta para a pergunta “o que é gótico”, mas um conjunto de ferramentas que possibilitem a identificação de elementos e motivos que fazem parte de uma corrente de obras que são identificadas com o termo no ponto de vista particularmente contemporâneo. Ou seja, buscamos compreender o que significa chamar, hoje, algo de gótico, pois as manifestações culturais assim consideradas atualmente não necessariamente guardam muitos elementos em comum para com usos anteriores do termo, embora, certamente, sejam por eles informados.

Para tanto, este trabalho busca, em um primeiro momento, definir os parâmetros que estarão presentes nesta análise, sendo os mais importantes desses, a definição do significado de “efeito estético” neste contexto, de forma a não ser confundido com outros termos como “efeito cognitivo”, “estética” e “poética”, assim como mobilizando o fundamento teórico que embasa a presença do gótico enquanto efeito estético, a sua relação com categorias estéticas como o sublime, o *Unheimliche* freudiano e o grotesco.

A partir deste substrato teórico, esta pesquisa parte para a análise de um corpus principal de obras literárias que demonstram relações com o gótico enquanto efeito estético tendo sido escritas e publicadas em momentos históricos distintos. Este corpus principal é composto de *Drácula*, de Bram Stoker, *A Hora das Bruxas*, de Anne Rice, e *Casa de Folhas*, de Mark Z. Danielewski. A natureza teórica da presente pesquisa é tal que a seleção de um grupo de obras para as quais voltar um enfoque de maior fôlego seja, até certo ponto, arbitrária: qualquer objeto cultural associado à ideia de gótico deveria, a princípio, poder fornecer um ponto de partida para a compreensão deste efeito estético. No entanto, a presença de um grupo central de artefatos textuais pode ser uma saída para que observamos mais longamente alguns

de seus elementos sem uma dispersão muito ampla de foco. Ao mesmo tempo, o recurso a obras de períodos diferentes pode fornecer uma visão de como o efeito estético não está diretamente atrelado a períodos ou movimentos literários específicos. A escolha destas três obras foi feita por serem também três os elementos do gótico tais quais apontados por Júlio França (2022), isto é: a personagem monstruosa, o passado fantasmagórico e o *locus horribilis*.

Embora sua categorização não tenha em vista especificamente o gótico enquanto efeito estético, a visão que propomos neste trabalho sobre o tema necessariamente precisa dialogar com visões outras da adoção do termo gótico. Partir de um ponto que seja fundamentado em convenções historicamente aceitas, portanto, pode demonstrar como o conceito de gótico enquanto efeito estético não é uma ruptura para com outras compreensões do termo, mas antes busca observá-las a partir de um ponto de vista que seja marcadamente contemporâneo por localizar as formas que tais elementos tomam ao serem reanimados em novas manifestações artísticas. Cada uma das três obras do corpus principal, portanto, dialogará diretamente com um dos elementos apontados por França, ainda que estejam presentes, em cada uma delas, como veremos, também os demais elementos.

Drácula é uma obra canônica do gótico em múltiplas versões do termo. A obra de Stoker não apenas é o ponto fulcral no qual os vampiros, que há séculos já assombravam diferentes folclores pelo mundo, mas também já haviam ganhado representações literárias que, diante do impacto de *Drácula*, passam a ser como que protótipos para uma das figuras monstruosas mais significativas da ficção moderna. Para além de sua influência e impacto cultural, no entanto, o romance é um que, marcadamente, continua a ser identificado como gótico não apenas na crítica literária, mas, principalmente, na consciência cultural contemporânea. Compreender o que faz com que a obra tenha sido considerada gótica há mais de 100 anos e continue a sê-lo agora, portanto, pode permitir uma visão ampla de como certos valores, ideias e motivos permanecem atrelados ao termo a despeito de mudanças no seu uso e compreensão.

A Hora das Bruxas, de Anne Rice, por sua vez, indica movimentos que podem ser considerados como típicos de desdobramentos visíveis no século XX acerca da compreensão do que seria o gótico, especialmente, portanto, de forma a informar o que poderia haver de efeito estético neste conceito. Embora mais conhecida por suas reanimações do cânone vampírico na seara de *Drácula*, Rice também dedicou

algumas de suas obras a outras ideias que podem ser vistas como simbólicas do gótico enquanto efeito estético. E *A Hora das Bruxas* é exemplar no que se refere a criar uma ponte entre manifestações passadas e uma experiência contemporânea deste efeito estético, dedicando um lugar especial em sua composição para o retorno fantasmagórico do passado, que assombra não apenas a trama do romance, encarnado em uma figura ameaçadora central e na história de gerações de um clã de bruxas, mas principalmente em como dialoga e reconfigura convenções e obras anteriores que podem ser vistas como representantes do gótico enquanto efeito estético.

A última das obras a compor o corpus principal deste trabalho é *Casa de Folhas*, de Mark Z. Danielewski, uma obra que, embora definitivamente literária, mal se ajusta à ideia de romance exatamente pela forma que é constituída como um labirinto literário composto de elementos tão distintos quanto um filme documental falso até considerações acadêmicas sobre si mesmo, passando por colagens, recortes, mudanças tipográficas e toda uma gama de outros recursos. Através desta multitude de vozes e hibridismo de gêneros, no entanto, a obra de Danielewski é relevante para o gótico enquanto efeito estético justamente por reconfigurar o elemento do *locus horribilis*, um dos mais marcantes daqueles associados a ideias do gótico enquanto o próprio espaço textual, ao mesmo tempo que guardando em seu interior um enredo sobre uma casa que pode ser considerada, de alguma forma, assombrada, no sentido de abrigar uma forma de mal distinta do esperado em uma visão de mundo racionalista.

A este corpus principal faz contraste um amplo corpus secundário, que, no entanto, está presente apenas com o objetivo de contextualizar e ampliar as observações realizadas acerca do corpus primário, em especial por ser um dos conceitos fundamentais para a compreensão do gótico enquanto efeito estético a ideia que desenvolvemos neste trabalho de reanimação, na qual elementos presentes em cada um dos exemplares do corpus principal são um retorno de elementos anteriores e, da mesma forma, voltam a se fazer presentes em obras posteriores, uma forma de relação intertextual que reconfigura e reapropria elementos do passado através de uma ótica atrelada a muitas das compreensões do termo gótico, aquela da ameaça do passado, do presente assombrado pelo ancestral.

O primeiro capítulo desta tese é dedicado a desenvolver o conceito de efeito estético. Para isso, faz-se premente diferenciá-lo de outros termos semelhantes com

os quais possa ser confundido. Precisamos distinguir, por exemplo, a ideia de efeito cognitivo, que seria a reação causada em quem experiencia uma determinada manifestação artística, um fator que está no campo da recepção e que não é o alvo de estudo deste trabalho. Ao mesmo tempo, precisamos entender como é utilizado o termo estético nesta construção, já que o conceito, com longa história na filosofia, é, hoje mais do que nunca, disputado em seus significados, algo que se multiplica com a forma que é adotado, por exemplo, no discurso online.

Este primeiro capítulo busca demonstrar como a versão apresentada aqui de efeito estético está muito mais próxima da ideia de uma visão de mundo internalizada mesmo pelo texto. Para efeito de ilustração, é usado como exemplo o conceito de sombra para o escritor japonês Junichiro Tanizaki. No caso do gótico enquanto efeito estético, no entanto, observamos uma proximidade em particular para com a ideia de mal, entendido não como uma valoração moral totalitária, mas antes como uma alternativa àquilo convencionalmente visto como positivo.

Para concluir este primeiro capítulo, ainda apresentamos de forma concisa as principais categorias estéticas (estas também distintas da ideia de efeito estético) com as quais o gótico enquanto efeito estético dialogaria. Pois é ao mobilizar dinâmicas associadas ao sublime, ao *Unheimliche* e ao grotesco que se constrói verdadeiramente a goticidade de elementos como a figura monstruosa, o passado fantasmagórico e o *locus horribilis*.

O segundo capítulo deste trabalho, portanto, parte destes elementos para abordar o nosso corpus primário e relacioná-lo a outras manifestações artísticas, o que seria nosso corpus secundário. A presença dos elementos apontados por França (2022), portanto, é um fator organizador importante nas análises deste capítulo, ainda que o gótico enquanto efeito estético manifeste tais consequências através do diálogo com as categorias estéticas apresentadas no primeiro capítulo.

Muito do segundo capítulo, no entanto, é dedicado a apresentar uma visão geral das obras que compõem o corpus, de modo semelhante àquele que o primeiro capítulo fez para com as categorias estéticas, e, através de um resumo e suas tramas e da identificação de manifestações que representem o gótico enquanto efeito estético, fornecer uma base de análise coesa para este grupo de obras tão distintas. Um dos fatores mais importantes deste segundo capítulo é, deste modo, a especificação de uma série de motivos que podem ser considerados como associados ao gótico enquanto efeito estético por demonstrarem características específicas da

sua versão de mal. Dentre estas, revelam-se particularmente evidentes, no âmbito deste trabalho, o pecado, a fatalidade e a corrupção.

O terceiro capítulo está centrado em torno destes três motivos, embora deixando explícito que não são eles os únicos que poderiam ser encontrados, já que podemos identificar outros, como a artificialidade e o excesso, dois conceitos de extrema importância para o gótico enquanto efeito estético. Ao longo deste capítulo, no entanto, buscamos identificar o que uniria estes motivos, algo que identificamos particularmente com sua relação com a pulsão de morte, o Thanatos que dá nome a este trabalho. Desta forma, buscamos explorar como o gótico enquanto efeito estético é, efetivamente, um jogo para com a pulsão de morte, e esta é, ela mesma, a força que permeia a existência de pontos de vista alternativos à ordem da civilização, ou seja, do gótico enquanto efeito estético.

2: CHEIA DE ANGÚSTIA

2.1 Sei o que é quando vejo

Em 2022, uma das séries de maior audiência na plataforma de streaming Netflix – ela mesma a maior do mundo – foi *Wandinha* (*Wednesday*, 2022), de Tim Burton. Voltada para um público jovem, o seriado acompanha uma das personagens da franquia *Família Addams* durante sua adolescência, em uma trama na qual não faltam construções sombrias, referências a livros como *O Médico e o Monstro* (*Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, 1886), de Robert Louis Stevenson, e, principalmente, à versão anterior da família, aquela dos filmes dirigidos por Barry Sonnenfeld em 1991 e 1993 (assim como da série animada que se desdobrou destes filmes). Para quem comparar a obra de 2022 com as dos anos 1990, no entanto, as diferenças são tão grandes quanto aquelas existentes entre os filmes de Sonnenfeld e o seriado *A Família Addams*, televisionado entre 1964 e 1966, responsável por estabelecer muito da imagem da família cujos membros, coletivamente, exercem o papel de protagonista nas diversas iterações, mas, em sua essência, esta versão dos anos 1960 já era bastante distinta da presente nas tirinhas criadas por Charles Addams, nas quais essa franquia teve início.

Se a *Wandinha Addams* interpretada por Jenna Ortega em 2022 tem muito mais da sensibilidade contemporânea e muito menos iconoclasmo do que a versão da mesma personagem interpretada por Christina Ricci nos anos 1990, alguns elementos que já estavam presentes na obra original de Charles Addams podem ser reconhecidos ao longo de toda a trajetória da franquia. Em cada uma das diversas reanimações do cadáver da família Addams, a sua *goticidade* se manteve como a essência de sua identidade. Uma goticidade que é, ao mesmo tempo, o elemento mais fundamental das séries e filmes, mas também algo inerentemente *estético*. Ao ponto de, ao menos nas últimas décadas, a popularidade de obras como as que compõem o universo da Família Addams serem grandes influências naquilo que diferentes reações entendem como uma *estética gótica*. A Mortícia da série dos anos 1960 foi tão importante para a moda gótica dos anos 1970 e 1980 quanto a Irma Vep interpretada por Musidora em *Os Vampiros* (*Les Vampires*, 1915-1916), de Louis Feuillade, ou a Louise Brooks de *A Caixa de Pandora* (*Die Büchse der Pandora*, 1929),

de Georg Wilhelm Pabs. Enquanto o cinismo e a atitude antissistema da Wednesday, em sua versão interpretada por Christina Ricci, é uma imagem acessível para demonstrar as aspirações de um ideário gótico da virada do milênio.

O caso da *Familia Addams*, no entanto, não é algo isolado quando pensado dentro do contexto do gótico. Pelo contrário, reações similares podem ser encontradas em uma variada gama de objetos culturais, termo pelo qual podem ser compreendidas não apenas manifestações artísticas, mas também apropriações simbólicas que não sejam imediatamente compreendidas desta forma, ou seja, desde obras literárias até formas de se vestir ou se apresentar em sociedade. Quando lemos as histórias de casas assombradas em romances tão distintos quanto *Casa de Folhas* (*House of Leaves*, 2000), de Mark Z. Danielewski, ou *Nossa Parte de Noite* (*Nuestra parte de Noche*, 2019), de Mariana Enríquez, quando exploramos os mundos assombrados por demônios da franquia de videogames *Shin Megami Tensei*, ou mesmo ao observar as maquiagens e vestimentas dos artistas *drag* participantes do *reality show Boulet Brothers' Dragula*, resta pouca dúvida quanto a estarmos na presença de algo que possa ser chamado de gótico, ainda que não saibamos exatamente o motivo desta impressão. Não podemos, no entanto, nos ater a um ponto de vista semelhante ao de Sherlock Holmes que, em *O Cão dos Baskervilles* (*The Hound of the Baskervilles*, 1902), de Arthur Conan Doyle, diz “eu sei o que é bom quando eu vejo”¹ (tradução nossa). Certamente existem fatores que tornam evidentes a goticidade dos contextos nos quais são observados. Afinal, mais importante do que saber dizer o que é gótico ou não, seja à primeira vista ou após uma análise pormenorizada, é entender quais fatores criam tal efeito, por que o fazem e, talvez o cerne da questão, o que significa usar gótico como uma caracterização de determinadas obras ou elementos dentro delas, e estabelecer uma base para tal é o objetivo deste trabalho.

Um caminho para a compreensão de tais questões pode ser o de tomar o gótico não como gênero ou modo literário ou artístico, mas sim como um *efeito estético*. Ou seja, não o tendo como ponto de partida, mas sim como ponto de chegada: o gótico não teria um efeito estético, mas seria ele mesmo tal efeito. E a partir deste campo observar quais as relações estabelecidas com formas tradicionais de compreensão

¹ No original: “I know what is good when I see it”. Uma versão modificada desta frase (“eu sei o que é bom quando eu vejo”) se popularizou nas cortes dos Estados Unidos durante julgamentos de casos de obscenidade nas artes. Um paralelo que não pode ser de todo desconsiderado no entendimento do gótico.

do gótico. O primeiro passo para tal, no entanto, é uma definição funcional do que é exatamente um “efeito estético”.

2.2 Efeito estético

O termo que optamos por usar, “efeito estético”, exige explicação, especialmente por sua construção trazer à mente múltiplos conceitos teóricos. O primeiro passo para a definição do conceito, portanto, é distingui-lo de termos que lhe sejam semelhantes, um processo que não apenas estabelece os fundamentos de sua compreensão como também indica de forma prática as razões para que tenha sido adotado em lugar destes outros conceitos.

Como o conceito de efeito estético é duplo já em sua própria forma, composta de duas palavras, a ordem do sentido indica que a primeira parte seja explicada inicialmente. E já nela pode estar a maior confusão em torno do conceito: o efeito aqui referido não é aquele de ação e reação, não significa o mesmo que na ideia de causa e efeito. O efeito estético não é o resultado de algo que veio antes. Não queremos dizer, portanto, que uma causa (uma obra gótica) tenha um determinado efeito em quem a experencia. Esta dinâmica sem dúvidas existe, mas seria o que podemos chamar de um “efeito cognitivo”. Assim, podemos dizer, por exemplo, que o medo é um dos efeitos cognitivos do gótico (entre muitos outros), mas não é nesta relação que buscaremos observar e compreender os elementos goticizantes. O campo dos efeitos cognitivos é muito amplo – e também amplamente estudado na área.

Mesmo que nos limitemos a elementos puramente intradiegticos², seria o campo dos efeitos cognitivos aquele que analisaria, por exemplo, o medo de uma determinada personagem frente a um acontecimento macabro na trama. O campo da cognição é, sem dúvida, um caminho válido e frutífero para a compreensão do gótico, mas existem outros caminhos interpretativos caso desejemos entender se existe algo de essencial ou universal que faça com que elementos do gótico tenham algum nível de goticidade.

² De modo simplificado, o nível de realidade do interior da obra. Diferentes níveis diegticos podem incluir narrativas dentro de narrativas, por exemplo, e o extradiegtico seria aquilo que é externo, como a autoria de um texto em particular.

O significado e efeito no efeito estético é, portanto, mais próximo daquele que a palavra adquire em expressões correntes em variados fazeres artísticos, como os efeitos especiais do cinema ou os efeitos sonoros do rádio. Dentre as definições que o dicionário Michaelis online dedica ao termo efeito, podemos encontrar, por exemplo: “Qualquer recurso técnico, sonoro ou visual que contribui para a ambientação” e “Utilização de qualquer recurso para atrair a atenção ou causar impacto” (EFEITO, 2024). A segunda destas definições pode parecer, a princípio, diretamente relacionada à ideia de efeito cognitivo, por apresentar a noção de algo que é feito para gerar uma contrapartida determinada. No entanto, esta definição também nos informa que um efeito pode ser uma ação propriamente dita, não apenas seu resultado. Já a primeira das definições que podem contribuir para a ideia de efeito estético aqui desenvolvida é particularmente importante por associar o termo efeito à “ambientação”. Uma profundidade que pode ser conferida a determinada obra a partir de algo decorativo ou ornamental, como os efeitos especiais de um filme, e que merece ser considerada em um nível que vá além do aparente em sua superfície.

A segunda parte do termo “efeito estético” também pode gerar confusão similar. Não menos pelos múltiplos sentidos que a palavra “estética” toma em diferentes contextos, que vão desde a filosofia clássica ao discurso digital contemporâneo. Na sessão anterior, por exemplo, falamos que a goticidade guarda um elemento inerentemente estético, e em seguida aliamos tal percepção ao emprego do termo “estética gótica” no sentido específico de uma vertente do campo da moda (ainda que influenciado por obras de outras formas artísticas). O uso de estética desta forma definitivamente não é algo recente. Para considerarmos o mesmo exemplo, caso fiquemos no campo da moda, tal emprego remonta ao menos aos anos 1980. No entanto, seu uso contemporâneo, especialmente em espaços virtuais – e, com frequência, em inglês, mesmo quando em um contexto de língua portuguesa –, assume sentidos que são registrados de forma mais específica, como um termo que engloba tudo que é aprazível aos sentidos ou com o significado de estilo, aqui entendido como um modo de expressar algo (SCHWARTZ, 2024, s.p.). Este sentido guarda certa relação com aquele que a palavra assume no termo “efeito estético”, em especial por sua valorização do decorativo e ornamental, mas não apenas isso. “A mania [do uso de estética desta forma na internet] não é pelas coisas [em si], mas pela categorização de coisas – catalogando seu significado e o que vai bem junto. As

imagens e frases que, quando combinadas, ressoam como um diapasão”³ (SCHWARTZ, 2024, s.p. tradução nossa), uma visão holística, que parte de elementos para a conceitualização de uma ideia geral, que se assemelha àquela pretendida pelo termo “efeito estético”. No entanto, usar simplesmente o termo “estética” desta forma criaria uma série de conflitos interpretativos, até mesmo pelo seu uso popular ser muito amplo e amorfo. Como exposto por Schwartz, juntamente deste uso como uma versão coletiva de estilo, o termo também pode ser puramente reduzido a “bonito”. E reincide no problema que acometeria o uso de “estilo” deste modo: o foco nestas manifestações enquanto formas de expressão.

Mais relevante, no entanto, pode ser o fato de que o uso de “estética” para significar “efeito estético” entraria em conflito com o uso academicamente canônico do termo enquanto campo filosófico. Não que a academia escape totalmente a usar o termo estética de outras formas. Sianne Ngai, por exemplo, chama o interessante de “uma estética” (NGAI, 2015, p.1) ao introduzir aquilo que em seguida desenvolverá conceitualmente para definir como uma “categoria estética”. Embora as categorias estudadas por Ngai sejam mais amplas do que aquelas frequentemente chamadas de estéticas na internet, até mesmo pelo trabalho da teórica americana focar aspectos como produção e circulação de obras, indo além da proximidade imagética comum no uso digital, ambas as formas de pensar compartilham a ideia de diferenciar tipos de estética nos quais determinados itens culturais poderiam ser identificados, por isso Ngai acaba por optar pela ideia de categoria estética, um termo duplo que poderia, sem muito esforço teórico, ser adaptado para englobar também as estéticas compreendidas tal qual no discurso online.

Quando consideramos o sentido mais tradicional de estética na academia, no entanto, o emprego mais comum do termo é aquele que se refere a “toda teoria que, de qualquer modo, se refira à beleza ou à arte: seja qual for a maneira como se delineie tal teoria” (PAREYSON, 2001, p. 2). Nesta concepção, vemos uma mudança completa do significado observado até agora, sendo a principal distinção o fato de que, nesta visão, a estética não é algo característico dos itens culturais, mas sim um campo de pensamento. Mais especificamente, é filosofia (PAREYSON, 2001, p. 5) que “tem a incumbência de dar conta do significado, da estrutura, da possibilidade e

³ No original: “The mania is not for things but for categorizing things — cataloguing what they mean and what hangs together. The pictures and phrases that, when combined, sing like a tuning fork.”

do alcance metafísico dos fenômenos que se apresentam na experiência estética” (PAREYSON, 2001, p. 4).

O objeto da estética enquanto filosofia não é, portanto, propriamente a arte em suas manifestações específicas e nas características de tais objetos, mas sim a experiência estética, um campo que inclui, para filósofos como Luigi Pareyson, “a arte, com as conexas crítica e poética” (PAREYSON, 2001, p. 10). Ou, seja, nesta compreensão da estética, a arte não é estética, ela é experiência sobre a qual a estética se volta em pensamento especulativo. Neste entendimento, a arte é considerada um todo, em linha com o pensamento de Benedetto Croce, para quem conceitos como o sublime, o cômico e o trágico são pseudoestéticos (CROCE, 2016, p. 146), e que considerações focadas em categorias ou objetos mais específicos, como o gótico, por exemplo, só teriam ligação com o campo estético conquanto revelassem algo acerca da experiência estética como um todo.

Ou seja, na linha de pensamento acerca do significado de estética que chega aos nossos tempos na obra, por exemplo, de Pareyson, a obra de Croce seria certamente estética, por se fundamentar em fornecer conceitos para a compreensão da experiência, algo que o filósofo italiano faz, por sua vez, ao igualar a estética à linguística (CROCE, 2016, p. 147), uma ciência da expressão – aquilo que, a seu ver, é a arte. Já as categorias estéticas de Sianne Ngai, no entanto, de acordo com esta compreensão, só poderiam ser consideradas como pensamento estético enquanto revelem aspectos gerais da arte – algo que a própria americana provavelmente chamaria, mais especificamente, de teoria estética (NGAI, 2015, p. 2) – e não seria um termo usado para as categorias em si.

O presente trabalho, portanto, não é estético no sentido de Pareyson, e qualquer contribuição filosófica que possa existir nas presentes páginas não é senão incidental. Não busca estabelecer corolários acerca do processo artístico de modo geral, da recepção individual ou coletiva, sequer quanto a arte como forma de linguagem de modo geral, suas regras tendências e funcionalidades. Antes, possíveis citações acerca de uma “estética gótica”, por exemplo, estarão mais próximas da ideia de categorias estéticas, não aquelas delimitadas por Ngai, mas sim nas que proliferam de forma selvagem na internet. Eventuais usos do termo “estética”, portanto, estarão alinhadas com tal compreensão mais amorfa, que engloba tanto qualquer elemento que possa ser considerado belo, assim como tudo que for relativo a obras de arte, desde que na compreensão voltada para itens culturais específicos – ou mesmo

ultraespecíficos – e não como sinônimo de uma filosofia generalista da experiência estética, exceto em casos indicados explicitamente.

Conforme dito acima, no entanto, o uso de estética em seu sentido digital incorre em dois problemas que inviabilizam seu uso como conceito principal do presente trabalho: 1) ele é amplo e amorfo demais para que possa ser uma contribuição efetiva para este esforço teórico específico; 2) ele é particularmente voltado para a ideia de um estilo de expressão, talvez o único momento no qual tal entendimento do termo se aproxime da tradição croceana, ainda que através de uma compreensão de expressão que, para o italiano, é “lícita, mas não filosófica” (CROCE, 2016, p. 85), exatamente por sua fixação categorizante.

Desta forma, faz-se necessário um conceito que preserve o interesse pelas especificidades das categorias estéticas, mas que não o dilua em uma multiplicidade excessiva e não tenhamos que tratar como independentes categorias como “vestimenta *mall goth* dos anos 2000” ou “música gótica paulistana dos anos 2020”, que fazem sentido apenas enquanto coleções de objetos culturais, sem se aprofundar nas especificidades de cada um. Ao mesmo tempo, este trabalho pode se beneficiar de um termo que não esteja voltado para preocupações acerca do que é expressivo, para quem esta expressão é voltada ou qual o significado do ato expressivo, e sim para os exemplos culturais propriamente. Neste sentido, outro conceito mobilizado por Pareyson pode representar o próximo passo em direção a uma compreensão do que pode ser o efeito estético, a ideia de poética.

2.3 Poética

Para Pareyson, uma poética é “um determinado gosto convertido em programa de arte, onde por gosto se entende toda a espiritualidade de uma época ou de uma pessoa tornada expectativa de arte” (2001, p. 17). Ou seja, algo que vai em sentido divergente daquele que o termo é entendido por teóricos literários como Northrop Frye, para quem a poética é “uma teoria da *crítica* cujos princípios se apliquem ao todo da literatura e respondam por qualquer tipo válido de procedimento crítico” (FRYE, 2014, p. 124, ênfase nossa). Para Frye, a poética é, ou busca ser, generalista; ao mesmo tempo que voltada para a crítica, para fornecer a ela seu substrato

científico, objetivo, não interessada, portanto, em prescrever um programa no sentido de como uma obra artística deva ser.

A abordagem de Pareyson coloca a poética não no campo do pensar sobre a arte, mas como parte daquilo que o filósofo identifica como experiência estética. Um conceito abarcaria também, por exemplo, a crítica: “a poética diz respeito à obra por fazer e a crítica à obra feita: a primeira tem a tarefa de regular a produção da arte, e a crítica a de avaliar a obra de arte” (PAREYSON, 2001, p. 10-11). Embora, para o teórico, tais campos da experiência estética não precisem estar codificados (PAREYSON, 2001, p. 11), seriam os elementos fundamentais tanto na criação de uma obra artística quanto em sua recepção e interpretação. Ou seja, se para Frye a poética é algo que está a serviço da crítica, para Pareyson os dois conceitos são relativos a momentos separados da experiência estética.

Tal distinção coloca o trabalho teórico e o artístico em campos separados, ainda que ambos façam parte de um conjunto, que inclui também outros elementos, do que seria a experiência estética. Desta forma, um trabalho analítico que lesse uma obra artística que, a partir de parâmetros que lhes forem próprios, fosse então categorizada, por exemplo, como gótica, estaria, portanto, no campo da crítica. Ao mesmo tempo, um esforço teórico que indicasse elementos que poderiam ser considerados como constitutivos do gótico estaria no campo da poética, pois, mesmo que indiretamente, estaria indicando um “modo de fazer”: caso queiramos criar uma obra gótica, devemos incluir tais elementos. Os próprios parâmetros da crítica para considerar algo gótico ou não seriam, portanto, uma espécie de poética internalizada. Nesta visão, a crítica seria organizada não através de um pensamento estético, no sentido usado por Pareyson, mas sim com a lógica da poética. E tal lógica é inerentemente situada em um momento histórico e em preferências pessoais:

Apresentar ou tomar por geral e universal aquilo que é particular e histórico, por especulativo aquilo que é operativo e normativo, por teoria filosófica da arte aquilo que é programa de arte, significa confundir os planos: impingir ou interpretar como estéticas aquelas que não são senão poéticas, permanecer na esfera do gosto, pretendendo encontrar-se na da filosofia, ou transferir para a esfera da filosofia aquilo que só vale na esfera do gosto. (PAREYSON, 2001, p. 15)

Deste modo, caso o presente trabalho se dedicasse a apresentar uma série de elementos daquilo que compreende como gótico, se enquadraria completamente no sentido de poética de Pareyson, que se origina no modelo pedagógico da obra aristotélica com tal nome, dado que categorizações de elementos e o elencar de características às quais se atribui um valor geral poderá sempre ser lido como uma manifestação de preferências individuais, que o teórico chama de gosto, ao mesmo tempo que inevitavelmente associado a condições particulares e históricas específicas.

Caso víssemos o gótico simplesmente como um movimento literário, como, por exemplo, abordagens que limitam este termo na literatura para tratar de uma corrente de obras que iria de *O Castelo de Otranto* (*The Castle of Otranto*, 1764), de Horace Walpole, até o *Melmoth* (*Melmoth the Wanderer*, 1820) de Charles Maturin, poderíamos sem grandes dificuldades identificar o gótico com uma poética. Este trabalho, no entanto, busca uma visão muito mais ampla do que pode ser chamado de gótico.

É importante ressaltar o significado de gosto no contexto abordado por Pareyson pois, mesmo sendo este termo também um com grande carga histórica, ele se distancia consideravelmente do sentido que recebe, por exemplo, na obra de Edmund Burke, para quem, embora o gosto também tenha um caráter particular, ele não é uma preferência, mas sim “a faculdade ou as faculdades da mente que são afetadas por ou formam um julgamento sobre as obras da imaginação ou das artes elegantes”⁴ (BURKE, 2015, p. 14, tradução nossa). Ou seja, um análogo para o campo da recepção estética (em sentido amplo) do que seria a razão em sua relação para com a lógica.

A principal distinção entre as duas formas de compreender o gosto, no entanto, é a de que, enquanto faculdade, ele não seria o fundamento sobre o qual estão erguidas as poéticas, pois seu funcionamento básico seria o mesmo em todas as pessoas, variando apenas em grau (BURKE, 2015, p. 21). Desta forma, não existiriam projetos diferentes do que a arte pode ou deve ser, apenas juízos bons e ruins, bom gosto e mal gosto (BURKE, 2015, p. 24). Pode-se argumentar, a partir de tal compreensão, que o próprio julgamento do que seria um gosto de qualidade seria, por

⁴ No original: “I mean by the word Taste no more than that faculty, or those faculties of the mind which are affected with, or which form a judgment of the works of imagination and the elegant arts.”

si só, a adoção de uma poética através da qual se indicaria uma valoração. Ou seja, a compreensão burkeana de gosto pode ser abarcada pela visão de poética de Pareyson, mas apenas ao fazer um julgamento sobre o próprio conceito de gosto, adaptando-o à visão de que ele seria uma característica pessoal e não uma faculdade humana.

Considerando a importância do termo gosto no sentido burkeano no contexto do gótico, no entanto, o uso desta palavra no presente trabalho seguirá esta linha, eventualmente indicando como “preferência pessoal” casos nos quais este sentido seja o mais cabível.

Ainda no campo das considerações acerca do gosto que são particularmente importantes para o gótico está a delineada por Edgar Allan Poe em “O Princípio Poético” (“The Poetic Principle”, 1850): “Assim como o Intelecto se preocupa com a Verdade, o Bom Gosto nos informa sobre o belo, enquanto o Senso Moral é dedicado ao Dever”⁵ (1850, p. 1, tradução nossa, maiúsculas do autor). O primeiro resultado visível desta separação é que o campo estético ganha um valor por si próprio, não precisando, portanto, estar atrelado ao didatismo, seja ele moral ou prático. Tal independência é o coração do que é o princípio poético que dá nome ao ensaio de Poe. E, mesmo que sua preocupação ao construir este argumento seja a de analisar o campo da poesia, a sua formulação não é exclusivista, podendo ser vislumbrada em todo o pensamento de Poe acerca da estética. Seu “Filosofia do Mobiliário” (“The Philosophy of Furniture”, 1840), por exemplo, é completamente guiado por essa ideia de Bom Gosto, mesmo sendo publicado 10 anos antes do artigo no qual desenvolveu a ideia de princípio poético.

Também pode ser observado que as posições que o gosto ocupa nas teorias de Poe e Burke são bastante próximas. Pois para o autor estadunidense o gosto também é aquilo sobre o qual age um *efeito*. Ao ponto de recomendar que o primeiro passo na composição de um poema seja a consideração de seu efeito (POE, 1846, p. 163.), em torno do qual toda a obra será desenvolvida. Dentro do campo poético (no sentido de relativo à poesia, à produção artística), tal efeito seria a transcendência: “aquele prazer que é, ao mesmo tempo, o mais puro, mais elevado e mais intenso é

⁵ No original: “Just as the Intellect concerns itself with Truth, so Taste informs us of the Beautiful while the Moral Sense is regardful of Duty”.

derivado, [argumenta Poe], da contemplação do belo”⁶ (POE, 1850, p. 1, tradução nossa), cujo “único árbitro é o Gosto”⁷ (POE, 1850, p. 1, tradução nossa, maiúscula do original). A partir desta construção podemos perceber, portanto, que também para Poe o gosto é uma faculdade sobre a qual age um efeito. O escritor chama tal efeito de poético. Tal denominação é particularmente justificada quando observada dentro do contexto no qual se insere: tanto “O Princípio Poético” quanto outro ensaio de Poe sobre o tema, “Filosofia da Composição” (“Philosophy of Composition”, 1846), são, na prática, manuais para a produção literária (com foco em poemas), ainda que, vez por outra, abordem também outras artes. Ou seja, podem ser vistos como exemplos de poética tal qual entendida por Pareyson.

Considerando, no entanto, que este trabalho não busca uma imposição acerca do que deve ser o gótico, tal uso do termo não será recorrente em suas páginas; da mesma forma que também não buscamos fornecer uma teoria geral da literatura, portanto também o sentido de poética para Frye não se encaixa nos objetivos do presente estudo. Sendo assim, exceto em casos que indiquem uma destas formas explicitamente, seguiremos um trajeto semelhante àquele que utilizaremos para o termo estética, e também equivalente àquele do título do ensaio de Poe: poética e poético serão majoritariamente apresentados como adjetivos relativos ao literário e à natureza da poesia e da arte. Um adjetivo que pode ser valorativo e de intensidade variável. Já que, seguindo o exemplo de Poe, para quem alguns temas, como a morte de uma bela jovem, seriam mais poéticos do que outros, a ideia de poético estaria, portanto, associada à pujança de uma manifestação artística em particular.

Tal compreensão de poética, portanto, abre espaço para um grande nível de subjetividade, incorrendo na mesma dificuldade que a forma que o termo estética apresenta quando usado em seu sentido corrente na internet. Quando pensamos em um conceito que possa dialogar de forma mais direta com a ideia de efeitos que podem ser exercidos sobre o gosto, entendido não como preferência pessoal, mas sim como faculdade de julgamento estético, no entanto, a construção *efeito estético* pode ser mais abrangente e alinhada com este trabalho.

⁶ No original: “*That* pleasure which is at once the most pure, the most elevating, and the most intense, is derived, I maintain, from the contemplation of the Beautiful” (Grifos do original).

⁷ No original: “Its sole arbiter is Taste”.

2.4 Definindo efeito estético

Tendo em vista as considerações acima, já pode ser formada uma boa ideia daquilo que não é o efeito estético: não é um efeito cognitivo, mas sim um efeito sobre a faculdade do gosto; não é uma estética enquanto filosofia, e sim uma característica que pode ser observada, a princípio, nas mais variadas manifestações e que pode ser categorizada de modos ainda mais amplos, sem, no entanto, ser prescritivo. Esta confluência de negativas, no entanto, não faz muito por uma definição do que é efeito estético além de evitar sua confusão com outras ideias.

O crítico musical Adam Harper, ao abordar o fenômeno artístico que no início deste milênio foi chamado de *Hauntology* no Reino Unido, explicita que um efeito estético é “uma forma de ler e apreciar a arte”⁸ (HARPER, 2009, s.p.), mas que não está no campo da recepção, e sim imbuída intradiegeticamente no corpo do próprio texto (entendido aqui como qualquer objeto – ou sujeito – que possa exercer um efeito sobre o gosto, que possa ser compreendido como uma manifestação estética); no caso do gótico, por exemplo, tal interpretação pode ser encontrada diretamente na “visão de mundo sombria – cética, em alguns casos; francamente pessimista em outros” (FRANÇA, 2022, p. 21) que permeia suas manifestações, de forma completamente independente das eventuais reações que venham a causar. Tal consideração é particularmente importante para o gótico pois o próprio objeto analisado por Harper pode ser considerado uma de suas manifestações. Seu nome é referência direta às ideias mobilizadas em *Espectros de Marx* (*Spectres de Marx*, 1993), de Jacques Derrida. Nesta obra, o pensador francês realiza uma exegese do fenômeno tipicamente gótico do retorno espectral, mas confere a tais manifestações um corpo sólido, fazendo com que se aproximem mais da ideia de cadáveres reanimados do que da imagem tradicional de um fantasma.

Para Harper, o conceito teve uma presença crítica no debate cultural particularmente acentuada por volta de 2006, e, embora presente em diversos campos artísticos, seu uso é mais associado ao campo musical, especialmente em composições cuja produção deixa à mostra elementos de sensibilidades ou sonoridades passadas; o ruído típico de discos de vinil, por exemplo, que é adicionado

⁸ No original: “Hauntology is not a genre of art or music, but an aesthetic effect, a way of reading and appreciating art”.

em faixas virtuais que não precisariam ter nenhuma marca audível de tal formato, algo que reforça não apenas a presença de um passado assombrando o presente, mas a própria materialidade desse processo. A reanimação como modo de ver o mundo se torna, portanto, componente inerente à natureza da própria peça cultural.

A Hauntology, portanto, mobiliza muitas das ideias que este trabalho busca relacionar ao panorama artístico mais amplo do gótico. Sua categorização, por isso mesmo, já seria de natural interesse para tal estudo, mas se revela duplamente importante ao considerarmos como estas manifestações artísticas são consideradas no debate crítico e teórico ao qual Harper alude. A Hauntology, mesmo quando vista como um fenômeno tipicamente musical, não é um gênero: suas características podem estar presentes em obras que podem ser consideradas como metal ou música eletrônica; música de câmara ou rap. Ele também não está atrelado a um movimento artístico específico, como seria o caso de manifestações musicais como, por exemplo, o punk e a tropicália. Também não encontramos aqui um documento que proponha como deve ser feito este tipo de arte, anulando assim a possibilidade de uma poética no sentido de Pareyson. Poderia ser dito que Hauntology, em sua manifestação musical, seria uma estética, mas apenas enquanto categorização ampla, como apontado por Schwartz.

Sua composição, no entanto, não é simplesmente um agregado de sensações que parecem apresentar coesão apenas através de um viés subjetivo. Quando críticos como Harper chamam de Hauntology um fenômeno que veem surgir de forma recorrente em manifestações artísticas, o uso do termo derivado do pensamento de Derrida confere ao seu significado tal qual apresentado pelo pensador francês uma representação sonora específica, ou seja: a *hantologie* delineada filosoficamente encontra seu *efeito estético* na Hauntology musical. Para usar os termos de Poe, enquanto a primeira seria uma preocupação do Intelecto, a segunda seria uma forma correlata, mas no campo do Bom Gosto, entendido aqui como a capacidade do julgamento estético. É este o fenômeno que chamaremos de efeito estético.

2.5 Um exemplo de efeito estético

O caso da Hauntology no campo musical, no entanto, pode causar uma impressão um tanto limitante da ideia de efeito estético. Os elementos observados pelos críticos que primeiro se debruçaram a relação, afinal, são um tanto restritos, com foco em exemplos específicos de manifestações musicais, que não ganharam grande visibilidade crítica para além de tais considerações, talvez por sua popularidade limitada a um nicho consideravelmente pequeno frente a outras manifestações musicais que lhe são contemporâneas. Mais do que isso, a relação deste efeito estético de forma direta com uma dinâmica específica observada por Derrida também pode dar a crer que um efeito estético necessite de uma ligação assim delineada.

Um exemplo de efeito estético mais amplo, mas que também guarda certa relação com o gótico, é a ideia de Sombra na teoria estética japonesa do início do século XX. O escritor Junichiro Tanizaki atribui a diferenças culturais o que vê como uma preferência do povo japonês a elementos estéticos como o escuro e o sujo em detrimento de fatores que seriam considerados positivos no ocidente, como salas iluminadas e prata polida. Para Tanizaki a “maneira de pensar [dos japoneses] é esta: a beleza inexiste na própria matéria, ela é apenas um jogo de sombras e de claro-escuro surgido entre matérias” (2017[1933], p. 50). O termo usado por Tanizaki para a transcendência e fruição proporcionadas por tal jogo de sombras é estesia (2017, p. 23), mas os exemplos que fornece são profundamente alinhados com aqueles que classificamos como efeito estético na forma que agem sobre o gosto:

nossos antepassados, obrigados a habitar aposentos escuros, descobriram beleza nas sombras e, com o tempo, aprenderam a usar as sombras para favorecer o belo. Realmente a beleza do aposento japonês é apenas gradação de sombras, nada mais nada menos. (TANIZAKI, 2017[1933], p. 37).

De fato, as sombras exercem um papel fundamental no pensamento estético do autor japonês. As construções são feitas de modo a maximizar o espaço sombreado, as formas tradicionais do teatro no país se privilegiam de sua relação com as sombras, pela qual Tanizaki vê uma superioridade do Nô em relação, por exemplo, ao Kabuki, este último não dependendo diretamente das sombras em sua performance. Todo o juízo de valor formado pelo autor é voltado para a contemplação

da escuridão: “ao superficial e faiscante [caraterísticas nas quais Tanizaki identifica o Gosto ocidental] preferimos o profundo e o sombrio” (TANIZAKI, 2017[1933], p. 30).

Nos parece, no entanto, simplista considerar que toda uma cultura japonesa teria uma subjetividade única. Do mesmo modo que em sociedades nas quais o “faiscante”, como indicado pelo autor, é preponderante existem efeitos estéticos que lhe são alheios, também nos parece que a Sombra de Tanizaki é, antes, um efeito estético do que um simples juízo de valor. A dinâmica sobre a qual suas bases estão fundamentadas é universal, não ligada ao essencialismo de um povo ou outro, sendo apenas preponderante ou majoritária em uma determinada sociedade por contextos históricos que lhe são externos, mas que não afetam diretamente a sua dinâmica enquanto efeito estético – e, portanto, fogem do escopo deste trabalho.

O próprio Tanizaki redigiu seu *Em Louvor da Sombra* não apenas como uma comparação entre aquilo que via como preferências estéticas ocidentais e japonesas, mas também como um registro de uma tendência estética que via se tornar minoritária dentro de sua sociedade, com a descoberta de novas tecnologias e a abertura do país para influências estrangeiras. Dado o caráter icônico que filmes de terror japoneses atingem dentro da gama de símbolos da tradição gótica, ou mesmo da forma que as sombras são a essência da arte em preto e branco dos quadrinhos dos *mangás*, no entanto, podemos observar que, mesmo quase um século depois de Tanizaki ter louvado as sombras em seu ensaio, a sua Sombra continua a exercer um efeito ao menos tão forte em seu país quanto no Gosto de um sem-número de indivíduos no resto do mundo.

2.6 Categorias estéticas

A última distinção relativa ao efeito estético que será relevante para este trabalho é aquela deste conceito para com o de categoria estética. A diferença entre eles é, principalmente, de ordem. A princípio, a construção categoria estética poderia parecer melhor para definir o que temos chamado de efeito estético, não fosse o fato de a primeira já ter uso corrente estabelecido na filosofia. Ngai chama de categorias o interessante, o fofo e o *zany*; o sublime e o grotesco, mais relevantes no presente contexto, também são frequentemente tratados desta forma (e.g. BURKE, 2015, p. xxix; BELLAS, 2022a, p. 112).

As categorias estéticas são, em si mesmas, complexas, podendo adotar significados variados e por vezes mutáveis. Elas são “parte da textura da vida social cotidiana centrais tanto no nosso vocabulário para compartilhar quanto como modo de confirmar nossas experiências estéticas”⁹ (NGAI, 2015, p. 29), ao mesmo tempo que “continuam a não ter o status de um filosofema¹⁰ oficial”¹¹ (NGAI, 2015, p. 56), ainda que a maioria das considerações filosóficas no campo estético parte de um trabalho de diferenciação a categorização baseado na ideia da existência de categorias estéticas (NGAI, 2015, p. 57).

De certa forma, portanto, uma categoria estética pode ser apenas uma forma menos confusa e mais específica de se referir a diferentes estéticas no sentido que o termo assume no discurso online. Ambas, afinal de contas, podem ser vistas como definições dos efeitos cognitivos causados por determinadas manifestações estéticas, embora este seja apenas um dos sentidos que as estéticas podem assumir, como visto anteriormente. Neste aspecto, pode contribuir para a presente delimitação teórica considerar que se um efeito estético age sobre o gosto, ele poderia¹² ter (ou ser parte de) uma categoria estética. A *Hauntology* musical, por exemplo, pode ser *interessante* (no sentido da categoria estética definida por Ngai ou por Friedrich Schlegel, para quem a arte, enquanto ideia, deveria ser julgada pelo interesse por ele suscitado) para uma pessoa que escuta esta manifestação.

Categorias estéticas são, então, primariamente, uma zona de contato onde a subjetividade humana entra em contato com o mundo enquanto objeto (NGAI, 2015, p. 29), mais especificamente em suas manifestações aos sentidos, como obras artísticas. O nosso objetivo ao pensar em efeitos estéticos antes de categorias visa, portanto, colocar em foco o aspecto que não está em contato direto com a subjetividade. Que pode ser exposto a ela, sem dúvidas, mas que esteja presente previamente dentro do texto. Ao pensarmos no gótico, no entanto, a discussão de algumas categorias estéticas pode alimentar a compreensão do efeito estético, especialmente considerando que as primeiras já podem guardar em si ao menos uma

⁹ No original: “Aesthetic categories are [...] part of the texture of everyday social life, central at once to our vocabulary for sharing and confirming our aesthetic experiences”.

¹⁰ Um conceito filosófico, uma unidade constitutiva da prática da filosofia.

¹¹ No original: “The very idea of ‘aesthetic categories’[...] remains surprisingly marginal to philosophical aesthetics, continuing to lack the status of an official philosopheme”.

¹² Pode-se argumentar que um efeito estético necessariamente causa um efeito cognitivo, desde que consideremos a possibilidade da indiferença como uma categoria desta forma. Tal caminho, no entanto, deve considerar sempre que o efeito cognitivo é absolutamente subjetivo e parte componente da recepção, não sendo, portanto, parte do escopo deste trabalho.

versão parcial de contexto independente da subjetividade. As próximas sessões deste capítulo se voltam justamente para tais categorias.

2.7 O Sublime

Desde o século XVIII, o gótico guarda uma relação estreita com a categoria estética do sublime, especialmente na acepção do termo apresentada por Edmund Burke em sua *Investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do Sublime e da Beleza (A Philosophical Enquiry into the origins of our ideas of the Sublime and the Beautiful, 1757)*. Neste entendimento o sublime seria “a mais poderosa das paixões” (BURKE, 2015, p. 33, tradução nossa) e “a emoção mais forte que a mente é capaz de sentir”¹³ (BURKE, 2015, p. 33-34, tradução nossa), afirmações que terão repercussões na compreensão do medo. Para Burke, “qualquer coisa que seja, de algum modo, terrível [...] ou opere de forma análoga ao terror seja uma fonte de sublime”¹⁴ ((BURKE, 2015, p. 33, tradução nossa), o que daria vazão para a teorização de uma diferença do Terror para o Horror, entre o terrível e o horrível, uma discussão que chegaria a adentrar até mesmo a obra de uma das autoras mais icônicas do gótico enquanto movimento literário, Ann Radcliffe, para quem “o terror e o horror são tão diametralmente opostos que o primeiro expande a alma e desperta as faculdades a um alto grau de vida; ou outro as contrai, congela e praticamente as aniquila”¹⁵ (1826, p. 6, tradução nossa), e pode ser exemplificada na compreensão mais contemporânea do gótico de acordo com David Punter, para quem “o horror exige que você fique atônito, ele proclama a impossibilidade de qualquer ação [...]; mas o terror, que permite que seus olhos pestanejem para todos os lados, incessantemente buscando uma alternativa, uma ‘versão’ em que isto não está acontecendo ou existe uma saída”¹⁶ (1998, p. 11, tradução nossa).

¹³ No original: “The most powerful of all the passions” e “The strongest emotion which the mind is capable of feeling”, respectivamente.

¹⁴ No original: “Whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the sublime”, tradução nossa.

¹⁵ No original: “Terror and horror are so far opposite, that the first expands the soul, and awakens the faculties to a high degree of life; the other contracts, freezes, and nearly annihilates them.”

¹⁶ No original: “Horror requires you to stand aghast, it proclaims the impossibility of any action [...]; but terror, which allows your eyes to flicker every which way, ceaselessly looking for an alternative, searching for a ‘version’ in which either this is not happening or there is a way out” (aspas do original).

O terrível burkeano está intimamente relacionado à ideia de espanto, o que inclui também o seu sentido de maravilhamento. Não por acaso, na escala em que ordenou sua concepção do sublime, Burke classificou como forma mais poderosa desta categoria estética aquela responsável por deixar quem a experimenta atônito. Reação à qual se seguiriam, em ordem de intensidade, a admiração, a reverência e o respeito. O medo, especialmente em concordância com outras destas reações, seria, portanto, uma das fontes do sublime por poder ser visto como uma das emoções humanas que fornece uma espécie de esquema básico de como essa categoria estética funciona: “muitas coisas das quais não podemos apreender nenhum perigo têm um efeito semelhante, pois operam de modo similar”¹⁷ (BURKE, 2015, p. 105, tradução nossa). O princípio básico desse funcionamento é que a dor e o prazer não são conceitos opostos, com a ausência de um significando a presença do outro, mas são, ambos, positivos, no sentido de existirem de forma autônoma e independente. A perda de um prazer seria, portanto, uma forma de decepção ou pesar, enquanto a diminuição de uma dor é chamada por Burke de deleite. Este último pode ser visto como uma das origens da compreensão do sublime enquanto um reflexo do medo, já que uma sensação de perigo experimentada em uma situação de segurança pode ser vista como uma variação do alívio de uma dor.

Ainda que considere a dor e o prazer como dois valores positivos, Burke os aborda sempre de forma separada. Estes dois conceitos sendo o fundamento das duas categorias estéticas com as quais se preocupa sua *Enquiry*: embora majoritariamente lembrado por sua contribuição para o entendimento do sublime, com uma conceitualização pautada na dor, as considerações filosóficas do autor se voltam também, e em volume quase equivalente, para a elaboração de um conceito de beleza; que seria, por sua vez, intimamente relacionado à forma de entender o prazer. Uma das maiores possibilidades abertas pelo entendimento de dor e prazer enquanto emoções positivas, no entanto, é a de sua presença concomitante. Se a dor e prazer não se canibalizam, dependendo da diminuição de um para o crescimento da outra, não há motivo pelo qual o belo e o sublime não possam também ter uma relação suplementar em vez de oposicional. Burke não argumenta explicitamente que o belo e o sublime sejam mutuamente excludentes, mas as fontes de cada um destes efeitos estéticos elencadas por ele indicam algo neste sentido, como ao associar

¹⁷ No original: “Many things from which we cannot probably apprehend any danger have a similar effect, because they operate in a similar manner”.

grandiosidade ao sublime e objetos pequenos ao belo. Fica ignorada em sua exposição, portanto, a junção do prazer e da dor, do belo e do sublime.

Apesar de ser o escrito de Burke sobre o sublime aquele que mais diretamente dialoga com as expressões artísticas do gótico, a visão do filósofo inglês não é a única sobre a categoria. O tratado latino sobre o sublime atribuído a Longinus, por exemplo, apresenta uma visão do termo bastante distinta daquela de Burke. Não há neste texto que pode ser considerado o fundador do debate sobre a categoria estética nenhum recurso aos cálculos burkeanos acerca do prazer e da dor. Em Longinus, o sublime é a manifestação da genialidade, é a expressão estética que atinge o mais alto nível qualitativo possível, através do qual uma obra de arte atinge a grandiosidade.

Tal inclinação conceitual pode ser observada nas fontes que Longinus atribui ao sublime: a grandeza de pensamento e a abordagem espirituosa das paixões, a engenhosidade no emprego de figuras de linguagem e de pensamento, uma expressão que empregue uma boa escolha de palavras ou de metáforas e outros ornamentos retóricos, e uma estrutura “majestosa e elevada” (LONGINUS, 1890, p. 13). Todos eles fatores que guardam ao menos algum nível de subjetividade em sua avaliação e, que, como observa João Pedro Bellas (2022b, p. 142), estão associadas a emoções de arrebatamento. Mas, o que é digno de nota, os elementos enumerados por Longinus estão atrelados diretamente à produção artística, e não incluem manifestações naturais como faz, ao menos em parte, o sublime burkeano ou, na totalidade de sua visão da categoria estética, o filósofo alemão Immanuel Kant.

Para Kant, “Sublime é o nome dado àquilo que é *absolutamente grande*” (KANT, 2007[1790], p. 248, itálicos do original, tradução nossa). De forma simplificada, para o autor, a grandiosidade do sublime é absoluta por não estar sujeita a avaliações subjetivas, embora estas possam ser a base para considerar *o quão grandioso* seria algo, em situações de comparação, aquilo que é absolutamente grandioso estaria completamente fora desta escala, não podendo ser comparado a nada além de si mesmo. E como nada que possa ser compreendido pelos sentidos está imune a ser colocado em uma escala, a categoria do sublime estaria restrita àquilo que aja diretamente sobre a imaginação, não sobre a cognição.

Embora esta construção pareça, a princípio, aproximar o sublime tal qual compreendido por Kant do que seria um efeito estético conforme descrito anteriormente, é sintomático que o pensador alemão indique que sua visão acerca do sublime não deva ser aplicada a obras de arte (KANT, 2007, p. 253), algo que, a seu

ver, impediria um julgamento estético puro, ou seja, que não seja enviesado a partir da razão individual, das limitações humanas, enquanto determinados fenômenos naturais seriam capazes de “transmitir a ideia de sua infinitude” (KANT, 2007[1790], p. 255).

Esta, no entanto, é apenas uma das formas que o sublime assume na teoria kantiana, o chamado sublime matemático. Sua contraparte seria o dinâmico sublime, no qual o alemão apresenta o que pode ser lido como uma versão adaptada ao desenho de sua empreitada filosófica geral, o que João Pedro Bellas indica como um refinar (BELLAS, 2022a, p. 10, p. 67), do conceito tal qual apresentado por Burke. Nesta forma não seria a ideia de infinitude agindo sobre a imaginação, mas sim algo que evidenciasse limitações físicas, abrindo campo, por exemplo, para a relação do sublime com o medo. Esta vertente do sublime para Kant não será suficientemente distinta daquela de Burke para os fins do presente trabalho, assim como não será pertinente a expansão destes conceitos dentro da filosofia do pensador alemão, algo que seria, por si só, um esforço de fôlego considerável.

2.8 Das Unheimliche

Um conceito que há um século tem exercido papel fundamental no estudo acadêmico do gótico, o *Unheimliche* freudiano (FREUD, 1919) apresenta mais desafios no que se refere a ser visto como uma categoria estética. O texto de Freud, afinal, é embasado em sua teoria psicanalítica e se preocupa com fatores que vão além daqueles representados pela recepção de obras artísticas ou de considerações acerca da arte. O próprio autor, no entanto, inicia o ensaio por incluir o *Unheimliche* no domínio da estética, algo que denomina como “a doutrina das qualidades do nosso sentir”¹⁸ (FREUD, 2024, p. 29).

¹⁸ Poderíamos assinalar, portanto, mais um significado para estética além daqueles abordados anteriormente: o estudo do próprio processo de recepção, a compreensão de efeitos sobre os sentidos e, por conseguinte, da percepção. Compreendida desta maneira, a estética poderia ser considerada a ciência da cognição. Tal abordagem se alinha completamente com os interesses da psicanálise, e mesmo da psicologia de modo amplo, mas desloca o esforço crítico em direção daquilo que chamamos de efeito cognitivo. O próprio texto de Freud não segue diretamente tal caminho em seu ensaio, como pode ser observado em sua análise de obras de arte que não focam na reação do leitor, mas sim em sua estrutura própria.

Ainda que seja visto por uma parcela da crítica como uma teoria do sublime (WILLIAMS, 1995, p. 73), o conceito desenvolvido pelo pai da psicanálise abriga complexidades próprias que fazem com que seja muito distinto das ideias observadas na sessão acima. Para compreender as particularidades do *Unheimliche*, podemos partir da ideia de que o fenômeno abarcado pelo conceito “é aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar”¹⁹ (FREUD, 2010, p. 331). Tal definição estabelece uma relação com a dicotomia entre terror e horror ao centralizar a importância do “assustador” para o *Unheimliche*. Algo que apenas se intensifica quando atrelado ao rol de exemplos que Freud enumera como possivelmente causadores deste efeito: a confusão entre o vivo e o inanimado, como os autômatos ou bonecos muito realistas; os duplos, que borram a fronteira entre igualdade e diferença; membros e cabeças decepadas que ajam de forma independente; “tudo o que se relaciona com a morte, com cadáveres e com o retorno dos mortos” (FREUD, 2010, p. 360); e, especialmente, o retorno do reprimido, que pode se manifestar, por exemplo, na repetição de um passado que se acreditava findo. Mais do que elementos isolados, elencar desta forma os exemplos freudianos permite a observação de um contínuo. E o fator que dá coesão a esta corrente de elementos é, para Freud, a apreensão da castração.

Mesmo que tradicionalmente traduzido como medo, o termo alemão *Angst* tem um sentido mais amplo e mais complexo, que, assim como *Unheimliche*, não pode ser traduzido de forma satisfatória. O termo também compreende sentimentos como a ansiedade, a apreensão, ou mesmo uma sensação de opressão sem origem definida. Mas a sua ligação com a ameaça da castração que permeia toda a psicanálise freudiana é aqui o ponto central no qual o *Unheimliche*, tal como teorizado no ensaio de 1919, seria consideravelmente distinto de um mal-estar causado por elementos

¹⁹ Vale destacar que não existe uma tradução que englobe de forma satisfatória para o conceito de *Unheimliche*. A tradução brasileira mais recente das obras completas de Freud, feita por Paulo César de Souza optou por “inquietante” para verter o termo para o português. Já na edição comemorativa dos 100 anos do artigo, Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares elegem “infamiliar” como tradução. A escolha é uma das mais complexas ao traduzir este influente texto freudiano, não apenas pelo fato de uma parcela considerável do artigo ser voltado para a exploração de significados aninhados dentro uns dos outros que não poderiam ser encontrados em termo semelhante em outras línguas que não no alemão, mas também pelo histórico de traduções anteriores. O termo “estranho”, por exemplo, já foi corrente em versões nacionais do texto e tem como vantagem a facilidade de ser deslocado para um “efeito de estranhamento”. “Inquietante” e “infamiliar”, no entanto, buscaram estabelecer um paralelo à posição que *heim* ocupa no original *Unheimliche*, algo cuja importância para uma compreensão mais abrangente do conceito não pode ser ignorada. Ainda assim, optaremos por utilizar o termo original sempre que tal for identificável e assinalá-lo caso o estejamos incluindo na citação de alguma tradução.

estranhos, como pode ser percebido ao observamos as diferenças entre os elementos elencados por Freud como relacionado ao *Unheimliche* e os fatores sociais, mais diretamente ligados à relação entre indivíduos em um contexto coletivo, por ele abordados em “O Mal-estar na Civilização” (“Das Unbehagen in der Kultur”, 1929) – embora ambos sejam oriundos de uma mesma pulsão de morte.

A sensação do *Unheimliche* está diretamente ligada àquilo que Freud classificou como “onipotência do pensamento” (FREUD, 2010, p. 359). Uma forma de pensar que remontaria ao animismo daquilo que o psicanalista vê como a infância da humanidade, tanto em seu sentido histórico quanto individual, já que no seu período formativo a personalidade também incorreria na “superestimação narcísica dos próprios processos psíquicos” (FREUD, 2010, p. 359). Por isso o *Unheimliche* é “frequentemente atingido quando a fronteira entre fantasia e realidade é apagada” (FREUD, 2010, p. 364), como quando algo que acreditávamos ser fantasia é provado real ou aquilo que demonstra haver mais conexões entre a psique e a atuação na realidade.

Tal configuração permite aproximar o *Unheimliche* do medo no seu formato de pavor, mas também faz com que possa ser identificado em uma gama de sentimentos muito mais ampla, que engloba, sim, o ameaçador e assustador, mas também a insegurança, a angústia, o pesar, a dor, o familiar, inesperado, deleitoso, ou mesmo o belo e o sublime. Independentemente das características específicas do *Unheimliche* em suas múltiplas manifestações, no entanto, o fator primordial para sua compreensão é que não pode ser ignorado o “*heim*” que está, literalmente, em seu centro. Pois o *Unheimliche* é sempre o fenômeno do retorno de algo reprimido: as fantasias de onipotência, o animismo, a apreensão da castração, assim como dos símbolos destes processos psíquicos; estes são os exemplos elencados por Freud tanto para o que é reprimido na vivência infantil quanto para aquilo que é reprimido socialmente por considerado como manifestação de um pensamento mágico; mas as obras de arte, tanto as que lhe são anteriores quanto a produção desde então, e a própria vivência comprovam como o *Unheimliche* pode advir de uma gama muito mais ampla de fatores.

E é nesse sentido que se torna mais evidente sua relação com o gótico, no retorno fantasmagórico de algo ocultado pelo passado, que atravessa limites de tempo, de desenvolvimento psicológico ou, como nos fantasmas clássicos, a fronteira entre o mundo dos vivos e o reino da morte.

Esta dependência do retorno do reprimido é consideravelmente presente no principal objeto no qual Freud baseia sua definição de *Unheimliche*, o conto “O Homem-Areia”²⁰, de E. T. A. Hoffmann. Na narrativa curta encontramos muitos dos elementos elencados no contínuo do *Unheimliche* freudiano, desde a presença de autômatos, até o retorno de uma figura que se acreditava morta no passado, passando pela presença de órgãos desligados de seus corpos. A sua utilização por Freud no ensaio se torna ainda mais compreensível quando observamos como o conto apresenta em seu protagonista Nathanael um caso exemplar de como o “medo em relação aos olhos [é] um substituto para o medo da castração” (FREUD, 2010, p. 346) que é reprimido na infância e retorna com o desenrolar dos acontecimentos da narrativa, se exprimindo não apenas no retorno da figura ameaçadora a infância do protagonista, mas também em suas próprias compulsões repetitivas. Ao ponto de Freud considerar que “será percebido como [*Unheimliche*] aquilo que pode lembrar essa compulsão de repetição anterior” (2010, p. 356).

2.9 O Grotesco

Os desafios que o grotesco apresenta são bastante diversos daqueles que observamos no *Unheimliche*. Ele já é considerado uma categoria estética de forma consistente em estudos clássicos que buscam compreendê-lo, como o de Wolfgang Kayser (2013, p. 155). Nem mesmo estas análises da categoria, no entanto, oferecem uma visão unificada do que seria o grotesco. Pelo contrário, são frequentes as classificações que consistem em identificar modos distintos da “mais evasiva das categorias estéticas” (HARPHAM, 1976, p. 461, tradução nossa) que nem sempre estão em comunicação direta uns com os outros.

Dois formatos canônicos que o grotesco pode assumir são o terrível e o bufo, como são chamados por Victor Hugo (2014, p. 29). Divisão similar é assinalada por Kayser, para quem existiria um grotesco fantástico e outro satírico (2013, p. 160). Cabe dizer que, para Hugo, o grotesco seria o oposto do sublime, uma categoria que

²⁰ A tradução do artigo freudiano citada neste trabalho opta pela tradução clássica do título do conto, “O Homem da Areia”, mas optamos por tratar a obra de Hoffmann da forma que ela é traduzida na edição mais recente consultada, como consta na bibliografia abaixo.

vê de forma mais restrita do que nas concepções do termo que vimos anteriormente. O escritor francês usa o sublime praticamente como um sinônimo de belo, do qual poderia ser diferenciado apenas em sua magnitude; ou seja, como o apogeu de uma beleza apolínea. A esta categoria estética ele associaria a arte clássica: “esta beleza universal que a Antiguidade derramava solenemente sobre tudo” (HUGO, 2014, p. 33). Em oposição a isto caberia ao “gênio moderno” não simplesmente substituir pelo feio, mas antes uni-lo ao grotesco (HUGO, 2014, p. 28).

Seria propriamente a ideia de grotesco terrível de Hugo que mais se aproximaria do sublime burkeano. Não há, no entanto, distinção na teoria de Hugo entre o terror e o horror. Seu grotesco é o feio, cause ele medo ou riso, enquanto contraponto do belo, não por qualquer qualidade transcendental que tenha em si mesmo. A ideia de contrastes, no entanto, não é de todo distinta daquela de deleite para Burke. Afinal, para o inglês, o sublime se faz no contraste inerente à dor experienciada em segurança. O grotesco de Hugo é igualmente matemático, De modo que sua visão do sublime por si só pode não ser relacionada ao deleite, mas a interação que professa entre o belo e o feio buscaria uma dinâmica no mínimo correlata. Se as ideias de sublime e grotesco de Hugo podem informar algo no presente trabalho, portanto, seria apenas o aspecto central da aritmética do prazer e da dor, da sua sobreposição, que está no substrato do argumento do escritor francês.

Embora Kayser também tenha uma divisão do grotesco em duas categorias principais (que, como as de Hugo, têm como principal divisão a incitação ao assombro ou ao riso), sua contribuição para a categoria estética vai além de um simples esboço e se preocupa mais com questões como a de entender o que é o grotesco, algo que, em sua abordagem, está intimamente ligado às fontes desta categoria estética. Nesta concepção o grotesco é: o mundo alheado (tornado estranho), a representação do *id* (o *es* ou *isto* freudiano), um jogo com o absurdo e a tentativa de conjurar o elemento demoníaco do mundo (KAYSER, 2013, p. 159-161).

Para estudiosos do grotesco mais recentes, como Harpham, a primeira destas definições é que seria mais importante (1976, p. 467), senão a única relevante. De fato, podemos observar que as demais são demasiado vagas, como na ideia de que o grotesco é um jogo com o absurdo, algo que tem um significado, no mínimo, subjetivo, ou podem ser melhor enquadradas em outras categorias estéticas. A tentativa de conjurar o elemento demoníaco do mundo, por exemplo, bebe na mesma

fonte que o *Unheimliche* ao quando consideramos a relação deste com uma visão anímica do mundo, como observado anteriormente.

A ideia do grotesco como uma representação do *id*, no entanto, merece uma maior pausa. Não existe, afinal, uma relação de igualdade na teoria psicanalítica entre o *id* e o retorno no reprimido. Não podemos, portanto, aproximar ainda mais a visão do grotesco de Kayser da ideia do *Unheimliche*. Embora os impulsos instintuais do *id* possam e ser reprimidos, tal conceito se refere a uma estrutura própria da psique, não exatamente do conteúdo. Mais do que isso, o *id* é o fundamento que, modificado com a relação com o mundo, dá origem ao *ego* e ao *super-ego*, mas que não é por eles totalmente substituído. O *id* seria a natureza selvagem, preocupada em maximizar os prazeres, incontida em seus instintos, desejos e violência. Pode ser vista aí uma relação com o processo de repressão. Afinal, são tais impulsos os que serão majoritariamente alvos de tal contenção. Mas o agente não pode ser confundido com a ação. Apesar disso, a distinção do aflorar de um impulso primal e o retorno de desejo reprimido no contexto estético pode ser, às vezes, de difícil definição.

Outra interpretação viável para o *id* que Kayser associa ao grotesco, no entanto, pode não passar pela leitura freudiana do termo, mas simplesmente considerá-lo como um marcador de alteridade, de objetificação no sentido de delimitar aquilo que não é o eu, que lhe é alheio ou alienado. Neste caminho, entretanto, a segunda classificação de Kayser levaria de volta à primeira, que, como citado anteriormente, pode ser vista como a mais relevante: a do grotesco como o mundo alheado, tornado estranho. Ainda desta forma, no entanto, a ideia de grotesco se aproxima da de *Unheimliche*, ao menos da forma que tal alienação é apresentado por Kayser, para quem isso representa manifestações nas quais “aquilo que nos era conhecido e familiar se revele, de repente, estranho e sinistro” (KAYSER, 2013, p. 159).

A definição de grotesco para Harpham desenvolve esta específica subdivisão de Kayser. Nesta interpretação “o pressuposto direto do grotesco é que as regras da ordem colapsaram” (HARPHAM, 1976, p. 466), o que indica a necessidade de um estado “normal” ou “natural” que se vê substituído por amálgama caótico de elementos, por isso os temas característicos do grotesco seriam a peste, a dança da morte, o baile de máscaras e o apocalipse (HARPHAM, 1976, p. 462), muitos dos quais podem ser lidos como também inerentemente góticos. Este foco, no entanto, torna o grotesco muito mais subjetivo, e, portanto, intrinsecamente relacionado à

recepção, que, para Harpham, não apenas é a maior medida do grotesco, mas também o motivo que faz com que esta categoria estética “tenha mudado perceptivelmente através dos séculos, [embora,] o complexo emocional denominado pelo termo tenha permanecido razoavelmente constante” (HARPHAM, 1976, p. 462, tradução nossa).

Tal percepção leva o autor a considerar que o grotesco “deve causar três respostas. O riso e o espanto são duas; nojo ou horror a terceira”²¹ (HARPHAM, 1976, p. 463, tradução nossa) e que “onde paramos de rir, deixamos de ter o grotesco (HARPHAM, 1976, p. 464). Ao mesmo tempo que “para o parisiense que caminha frente a Notre Dame no caminho para o trabalho, até as gárgulas devem ser confortáveis como velhas pantufas” (HARPHAM, 1976, p. 463), ou seja, desprovidas do poder de revelar uma realidade alheada daquela governada pelas regras do cotidiano, por uma noção de universo ordenado. Nos parece que, assim como qualquer outra categoria estética, o grotesco definitivamente muda seus parâmetros com o tempo e a sociedade no qual seja experimentado, assim como mudam suas próprias definições. No entanto, como o rol de temas elencados por Harpham pode demonstrar, há algo também nesta categoria que pode escapar ao transitório e se estabelecer enquanto tradição. Embora a gárgula não cause uma percepção de alteração de realidade em quem a observe regularmente, ainda existe algo muito próprio em sua apresentação e mesmo em seu conceito que vai além do simples efeito cognitivo. Para compreender melhor o que pode ser isso um caminho pode ser o de observar uma subdivisão do grotesco que está presente nos estudos citados até aqui, mas que é deixado de lado sem cerimônias mesmo no que se refere às definições da categoria estética: o grotesco ornamental ou decorativo.

Harpham, por exemplo, inicia seu argumento por distanciar sua definição de grotesco das origens do termo e relegar a presença do grotesco decorativo a períodos históricos “relativamente estáveis”, exemplificadas pela década de 1890, em oposição às “eras de mudanças ou crises, quando velhas crenças em velhas ordens são ameaçadas ou colapsam” (HARPHAM, 1976, p. 466). Considerando que o termo grotesco se originou da descoberta de *grottas*, como eram chamadas as ruínas na época de sua descoberta, do período tardio do império romano ocidental decoradas com adornos que uniam o natural ao fantástico, podemos ver que esta tendência

²¹ No original: “It must arouse three responses. Laughter and astonishment are two; either disgust or horror is the third”.

decorativa é associada, portanto, a períodos “decadentistas”, embora certamente não estejam restritos a movimentos artísticos e possam ser encontrados em manifestações artísticas não apenas de períodos muito diversos como também em uma grande variedade de culturas. O ornamento não entra em nenhuma das quatro definições de Kayser para o grotesco, por mais que ele observe que “conteúdos do grotesco ornamental sempre voltavam a aflorar” (KAYSER, 2013, p. 156).

E quais conteúdos seriam esses? Aqueles que representam misturas de categorias, que deixam evidentes incongruências classificatórias: os motivos que misturavam seres humanos e animais encontrados nas ruínas que deram origem ao termo grotesco, por exemplo, mas que são apenas uma manifestação entre as quais podemos contar também o *green man* que une homens e vegetais na decoração tradicional das ilhas britânicas e outras partes da Europa setentrional, ou os *tengu* japoneses, com suas proporções humanas exageradas e características aviárias. Incongruências que estão na base do que o filósofo Noël Carroll vê, sem citar diretamente o grotesco, como ponto de ligação entre o horror e o humor ao demonstrar a dinâmica análoga representada por monstros e palhaços (CARROLL, 1999, p. 156). Apesar de não nomear esta categoria estética, podemos perceber, portanto, que o ponto de encontro de horror e humor para Carroll está justamente na sobreposição que está também na raiz do grotesco em sua versão ornamental, mas que também é uma força presente nos temas tradicionais do grotesco, como o baile de máscaras e o apocalipse.

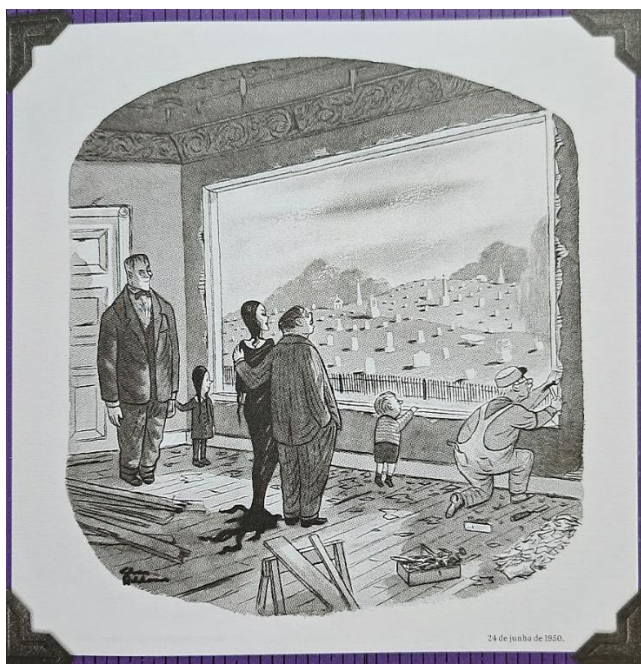
2.10 Revenant

O objetivo das considerações acima foi estabelecer o substrato teórico que será necessário para o desenvolvimento deste trabalho. Em um primeiro momento, fez-se necessária a definição de termos básicos para a compreensão do que significação termos usados adiante, como estética, poética, efeito cognitivo, categoria estética e, principalmente, efeito estético. A partir de tais delimitações, também foram apresentados os conceitos que serão os blocos básicos para a observação da dinâmica do efeito estético do gótico, mobilizadas das categorias estéticas do sublime, com sua lógica de dor e prazer, do *Unheimliche*, com o retorno do reprimido e sua relação com a pulsão de morte, e do grotesco, com seu caráter ornamental baseado

em justaposições incongruentes advindas do *id* ou representativas de um mundo alienado.

Neste momento, no entanto, retorna, como um eco, um duplo ou cadáver reanimado, a consideração que deu início a este capítulo. Quando vemos alguma das encarnações da *Família Addams* sabemos que aquilo é gótico, mas o que isso quer dizer? E como podemos sabê-lo? Observemos as duas charges abaixo:

Figura 1



Fonte: ADDAMS, Charles. *A família Addams: álbum de família*. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2021

Figura 2



Fonte: ADDAMS, Charles. *A família Addams: álbum de família*. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2021

Em ambas, Charles Addams subverte as expectativas do que seria o tradicional para uma família estadunidense de sua época. Na primeira, uma pintura de grandes proporções é instalada na mansão Addams. Muitas outras poderiam ser retratadas da mesma forma, admirando uma nova paisagem pendurada na sala de estar. O que dá o toque pelo qual os Addams se distinguem de quaisquer comerciais de margarina, no entanto, é que a paisagem retratada é a de um cemitério, com as lápides ocupando o espaço central da obra dentro da obra.

A quebra com a norma representada pela inversão de valores materializada no quadro pode ser vista como um exemplo simples do grotesco. Mas, embora as charges de Addams definitivamente dialoguem com tal categoria estética, há algo mais a ser observado. “Se a turba abraça a simetria tecnológica e a eficiência como Beleza, o *outsider* se volta para o grotesco” (HARPHAM, 1976, p. 467; tradução nossa, itálico e maiúscula do original), que é “Beleza inovadora”²² (HARPHAM, 1976, p. 463; tradução nossa, maiúscula do original), mas a charge de Addams não é grotesca em si, antes ela apresenta o quão enamorados estão seus personagens com

²² No original: “If the mob embraces technological symmetry and efficiency as Beauty, the *alienato* turns to the grotesque” [...] “novel Beauty”.

um padrão estético distinto do que poderia ser considerado usual, como o belo, por exemplo. Ele reforça que existem formas distintas de olhar para um mesmo objeto, a possibilidade de uma visão de mundo totalmente desligada de pressupostos estéticos e morais tradicionais, mas que não é simplesmente a sua exclusão, mas antes a sua substituição por parâmetros distintos. Os Addams são afeitos ao que outras famílias detestariam e desprezam o que estas adorariam.

A figura 2 reforça esta compreensão. Nela Wandinha cultiva uma horta, atividade que poderia ser vista como positiva, um símbolo de dedicação e diligência em uma criança, mas a catalogação das plantas revela que são todas poderosas fontes de veneno, o que causa um estranhamento já pela própria subversão da ideia inicial, o que é ainda ressaltado pela idade da menina. Fica aparente, portanto, um afeto pelo mal, um carinho cujo objeto é como uma imagem em negativo fotográfico daquilo que poderia ser belo, bom ou saudável.

O que nos causa tal impressão é justamente a presença na charge daquilo que chamamos de efeito estético do gótico, é “a consubstanciação de uma visão de mundo sombria” (FRANÇA, 2022, p. 21), é o mal estetizado pela “valorização do que é transgressivo e daquilo que, por atentar contra a vida vulgar, reforça um desejo extremo de liberdade humana” (ARAÚJO; FRANÇA, 2024, p. 15-16), no qual o mal é o conjunto dos aspectos negativos da experiência humana. Mas tal “experiência de perda e negatividade que é, inicialmente, avassaladora, é reconfigurada através um processo imaginativo e ativo” (BOTTING, 2014, p. 8, tradução nossa), ou seja, é transformada em um efeito estético, o gótico.

Tal consideração nos leva a um novo termo que pode ser associado ao gótico: a ideia de *estética negativa*. Como os tantos outros que observamos até agora, este conceito pode ter múltiplos significados. França exemplifica o que chama de “prazeres estéticos negativos” (FRANÇA, 2022, p. 21) com aquilo que, neste trabalho, chamamos de categorias estéticas, chegando a citar diretamente duas das que abordamos anteriormente, o sublime burkeano e o grotesco. Neste sentido, tal definição pode ser útil por representar um termo geral que pode ser usado para englobar as particularidades de tais categorias estéticas. A própria ideia de gótico, enquanto efeito estético, no entanto, por estar em diálogo com tais categorias, será, para os fins deste trabalho, o que engloba as facetas relevantes. Dizer que categorias estéticas como o *Unheimliche* estejam totalmente abarcadas no que chamamos de gótico certamente exigiria um estudo dedicado sobre cada uma de suas

características, mas observar que elementos determinados destas categorias estéticas sejam constitutivos do gótico enquanto efeito estético nos parece suficiente.

Para Botting, no entanto, “estética negativa, nesses termos, é dupla: deficiência, a ausência, exclusão ou negação de conhecimento, fatos ou coisas; e excesso, um transbordar de palavras, sentimentos e imaginação”²³ (BOTTING, 2014, p. 6-7, tradução nossa). Entretanto, esta própria construção abre espaço para múltiplas interpretações. Por um lado, podemos ler a definição de Botting como simplesmente separando os termos do conceito: de um lado o negativo, do outro, uma interpretação própria para o que pode ser considerado estética. Por outro, o conceito subtrai certas coisas, os valores que podem ser considerados positivos, especialmente na lógica iluminista (o conhecimento, os objetos concretos), em prol daqueles mais sombrios: a estética negativa como um membro do clã Addams, que despreza os valores positivos e o bom senso e alimenta um afeto pelo macabro, uma categoria que poderia incluir as categorias estéticas que abordamos anteriormente.

A importância que a estética negativa tem para a visão de Botting acerca do gótico é uma de fundamento. Ela informa, dá características e molda o gótico²⁴ (cf. BOTTING, 2014, p. 1); ou seja, é sua essência. Neste sentido, o efeito estético do gótico seria a *internalização* e a *representação* desta ideia de estética negativa no próprio texto.

²³ No original: “negative aesthetics in these terms, is double: deficiency, the absence, exclusion or negation of knowledge, facts of things; and excess, an overflow of words, feelings, ideas, imagining”.

²⁴ A primeira tradução da obra de Botting para o português, de Marina Sena (São Paulo: Sebo Clepsidra, 2024), opta por “molda” como tradução para “inform”. A escolha, a nosso ver, captura a importância da estética gótica na teoria do autor, mas pelo preço de parecer muito definitivo, de colocar o gótico em uma forma. Nos parece que a estética negativa pode ser um elemento essencial do gótico, mas não aquilo que demarca seus limites e fronteiras.

3 O NOME DO GÓTICO

3.1 Palavra e conhecimento

Na edição de julho de 1925 da revista *Weird Tales*²⁵ foi publicado pela primeira vez o conto “O Inominável” (“The Unnamable”) do autor estadunidense H. P. Lovecraft. A estrutura desta história curta é particular dentro da obra do escritor, pois, apesar de ser uma peça ficcional, ao menos em parte ela se preocupa com discussões do ofício literário presentes na não-ficção de Lovecraft, como seu ensaio *Horror Sobrenatural na Literatura (Supernatural Horror in Literature)*, escrito também em 1925, mas publicado apenas em 1927.

Em “O Inominável”, Randolph Carter, protagonista de uma série de contos de Lovecraft e, possivelmente, um *alter ego*²⁶ do autor, discute composição literária com o amigo Joel Menton. Lovecraft, por exemplo, rebate críticas feitas frequentemente à sua escrita através de Carter, como as de que o uso de adjetivos como “indescritível” e “inconcebível” demonstraria seu pouco mérito enquanto escritor. Curiosamente, não entram em discussão outros termos frequentes na obra de Lovecraft, como, por exemplo, “cyclopean”. O ponto central da defesa do narrador, no entanto, é a existência de coisas que vão além da compreensão humana, que não podem ser racionalizadas através de palavras.

Este argumento, por óbvio, está totalmente alinhado à filosofia literária de Lovecraft. A primeira frase do ensaio citado acima, *Horror Sobrenatural na Literatura*, pode ser visto como o mote que encapsula tal convicção: “A emoção mais antiga e mais forte de humanidade é o medo, e o medo mais antigo e mais forte é o do desconhecido”²⁷ (LOVECRAFT, 1927, tradução nossa). E a relação do desconhecido com o inominável é uma que se aproxima muito da identidade quando consideramos o contexto das culturas ocidentais. Todas as sociedades que, historicamente, guardam

²⁵ Periódico estadunidense fundado em 1923 no qual foram publicados autores do entorno de Lovecraft e cuja linha editorial pode ser vista como ponto de partida para um gênero literário que tomou seu nome, *weird*, e une elementos de fantasia, ficção-científica e horror.

²⁶ O termo, literalmente “outro eu”, é usado na literatura para se referir a um personagem que representa o autor, especialmente na veiculação de pontos de vista.

²⁷ No original: “The oldest and strongest emotion of mankind is fear, and the oldest and strongest kind of fear is fear of the unknown”.

relação com as religiões abraâmicas²⁸ compartilham o primeiro livro de suas escrituras sagradas, o Gênesis, no qual existe não apenas uma identificação da divindade com a Palavra, o Verbo, mas, principalmente, que dá ao mítico primeiro homem, Adão, a função de nomear a criação em todas as suas formas. Cria-se, desde esta história, uma associação entre o nomear e o conhecer: dar nome a algo é englobá-lo no universo daquilo é (ou pode ser) compreendido. Fazer com que as coisas tenham nomes, e dar nome a elas, é dar ordem ao caos, é compreender o universo.

Um ponto de vista racionalista, como representado por Menton em “O Inominável”, argumentaria, a partir disto, que não existiria realmente algo que não pudesse receber um nome, ser descrito e compreendido, por mais antinatural que fosse. Para o personagem, o potencial de compreensão da razão seria infinito, e, ainda que algumas coisas possam ainda não ter sido englobadas, nada em sua essência impediria que o fossem. A argumentação do narrador, Randolph Carter, é o extremo oposto desta visão: para o protagonista do conto de Lovecraft, certas coisas estarão sempre além do que pode ser nomeado simplesmente por representarem uma existência completamente alienígena, coisas que estariam para sempre além dos limites da razão, impossíveis de serem analisadas por ela. Desta forma, poderíamos dizer que o inominável é uma alternativa à norma. Tudo que tem nome comporia um universo ordenado, inteligível, mas que não seria capaz de abarcar toda a existência. Para além dos limites iluminados pela lâmpada do conhecimento adâmico sempre existiriam as trevas do caos.

Randolph Carter busca vencer seu argumento não através da razão, o campo onde Menton teria dominância, mas se utilizando da imaginação. O narrador, que sabe que, apesar do verniz racional, o amigo guarda superstições e medos tais quais qualquer outro ser humano, conta a Menton uma história da qual faria parte uma criatura além dos limites da compreensão humana, um velho conto daquela parte dos Estados Unidos. O cenário é propício, um cemitério ao anoitecer. Menton não é imune ao medo, ainda mais quando Carter associa a criatura de sua história à tumba sem marcações na qual os dois estavam durante esta conversa, mas ainda busca manter uma opinião cética acerca do descrito pelo narrador. Uma última defesa que, no entanto, cai completamente quando a dupla é atacada e acorda com ferimentos em um hospital. Então, Menton, finalmente, concorda com o colega, já que presenciou a

²⁸ Um conjunto de religiões monoteístas que traçam, de diferentes formas uma linhagem à figura de Abraão. Neste grupo estão inclusas o judaísmo, o islamismo e o cristianismo, em suas variadas formas.

criatura que os atacou, que incorpora toda a argumentação de Carter sobre o inominável.

É importante notar, no entanto, que “O Inominável” não se furta a descrever aquilo que não poderia ser nomeado. Carter, em sua história para assustar o amigo, se refere a pés bifurcados e patas estranhamente antropomórficas; já Menton, quando fala sobre o ataque que sofreu, descreve formas gelatinosas, a presença de olhos. Há uma tentativa de compreensão, de definição, ainda que fadada à inconclusão. Os gestos desta tentativa não são concessões à razão, mas antes formas de incitar a imaginação. O uso de termos e imagens vagas reforça como é escasso o que pode ser nomeado nessas manifestações, como muito não pode ser compreendido, apenas sugerido através de analogias com ideias abstratas como os “horrores além da memória” e a “abominação” citada por Menton na conclusão do conto.

A experiência pela qual passa o racional Menton, portanto, faz com que o personagem aceite a existência de um campo que vai além da razão. Uma visão de mundo que não está contemplada pelos valores iluministas ou mesmo pela moralidade e fé cristãs. Menton acaba por reconhecer o gótico enquanto efeito estético. À primeira vista, pode parecer um contrassenso, associar o inominável, o que escapa à possibilidade de ser entendido, a um conceito e a um nome que pode parecer familiar como “gótico”. Mas este exercício está no mesmo campo do próprio uso do termo inominável, assim como dos vagos adjetivos lovecraftianos, como abominável.

3.2 As fronteiras do Império

O termo gótico pode ser usado como forma de indicar o inominável pois a variedade de coisas que já foi tentativamente descrita através do recurso a esta palavra guarda, com certa frequência, uma relação com a visão de mundo defendida por Randolph Carter e em último caso abraçada por Menton no conto de Lovecraft.

Para uma breve etimologia do termo, o gótico, originalmente, era um adjetivo para se referir àquilo que fosse relativo ao povo godo, uma das nações do entorno do império romano ocidental cujas incursões levariam à sua queda, a marca do fim do período antigo de acordo com boa parte das convenções historiográficas. Desde então, o gótico é frequentemente associado às legiões bárbaras que ocupam as

fronteiras do império da razão, uma imagem que não parece distante daquela que está presente no conto de Lovecraft.

Um dos usos mais estabelecidos do termo gótico após os godos é aquele relacionado à arquitetura. Os maiores exemplos sendo as catedrais góticas medievais, que foram assim chamadas por representar um estilo de construção associado aos povos da Europa setentrional, mas que, principalmente, passaram a significar um modo de construção que não estava atrelado às regras da arquitetura clássica²⁹, à forma do arco circular, à simetria que seria reflexo da razão apolínea associada por séculos às formas de arte da antiguidade. Mesmo aí, portanto, já existe uma certa associação do gótico com uma visão de mundo que não é aquela tida como a mais “lógica”, especialmente no sentido de estabelecida historicamente.

É por isso que, a partir do século XVIII, em resposta, especialmente, ao racionalismo do movimento iluminista europeu, o gótico passa a ser resgatado por movimentos artísticos como uma alternativa, um modo de pensar distinto, o gótico, “um termo geral e depreciativo para denominar a Idade Média, que evocava ideias de costumes e práticas bárbaras, superstição, ignorância, fantasias extravagantes e selvageria natural” (BOTTING, 2024, p. 32) reúne exatamente as características que passam a ser associadas a “um potencial mais abrangente e imaginativo para a produção estética” (BOTTING, 2024, p. 32). Neste momento o gótico passa a assumir cada vez mais características que serão importantes para sua compreensão enquanto efeito estético. O que pode ser considerado como movimento de virada mais importante neste quesito é o uso por Horace Walpole do termo no subtítulo de seu *O Castelo de Otranto* (*The Castle of Otranto*, 1764).

Quando publicado, em 1764, o romance de Walpole se apresentava como uma tradução de uma narrativa medieval, uma história de gigantes, castelos em ruínas e no qual os crimes de uma geração assombravam as seguintes. Significativamente, no entanto, a primeira edição de *Otranto* tinha simplesmente o subtítulo “uma história”. Foi apenas na segunda edição da obra que a apresentação da obra passou a ser “uma história³⁰ gótica”. Mais do que isso, esta mesma edição também revelou o

²⁹ Isto é, greco-romana.

³⁰ Adotamos aqui a única versão aceita como correta na grafia corrente do português. O hoje arcaico termo *estória*, no entanto, se encaixaria melhor tanto enquanto tradução do inglês “story” quanto nesta colocação específica.

verdadeiro autor em um prefácio no qual Walpole inclui sua obra na tradição shakespeareana.

Em sentido estrito, essa obra e, mais especificamente, o prefácio para sua segunda edição, podem ser vistos como o ponto de partida para um “gótico enquanto movimento literário” que se estenderia ao menos até a publicação, em 1820, de *Melmoth the Wanderer* (1820), de Charles Maturin³¹. Mesmo dentro desta mais restrita das interpretações do que poderia ser considerado gótico, no entanto, um grande espectro de elementos e variações é abarcado. Muitas destas variações sendo, por vezes, emparelhadas em dicotomias como a de um gótico que apresenta elementos sobrenaturais como realidade e outro que explica acontecimentos aparentemente mágicos de forma racional, ou a reprodução de uma lógica de gênero na qual existiriam um gótico masculino (representado por autores como Walpole e Matthew Lewis) e um gótico feminino (o das obras de Ann Radcliffe e Charlotte Brontë, por exemplo).

Este breve histórico de sentidos que poderiam ser chamados de “canônicos” quanto ao emprego do termo gótico já destacam um elemento de retorno como algo que diversos contextos nos quais a denominação é empregada compartilham. Se Walpole via em sua “história gótica” um recurso a Shakespeare, a arquitetura gótica também era vista como retomada de valores dos godos, que, por sua vez, são definidos em particular como uma forma de oposição a ideais clássicos de beleza, de forma, de lógica. Como observado por David Punter:

O que assombra o gótico, poderíamos dizer provisoriamente, e mais especialmente em contextos contemporâneos, é o gótico: um fantasma assombrado por outro fantasma, quase como o gótico do século XVIII foi assombrado pela tragédia jacobina, e a tragédia jacobina pelos horrores do drama grego; e como todas essas manifestações textuais são elas próprias ainda mais assombradas por um mundo que vem antes do texto, mas que só podemos conhecer no e através do texto, um mundo de tradição oral, de assombrações mais primitivas pelo boca a boca. No entanto, podemos ver facilmente que

³¹ Como era de se esperar, a duração deste movimento pode ser questionada. Poucas são as versões da história do gótico, no entanto, que não veem em Walpole seu ponto de partida. Digna da nota, no entanto, é alternativa para o começo deste gótico literário apresentada por Nick Groom (2012): o romance *Longsword, Earl of Salisbury*, de Thomas Leland, publicado em 1762.

não há saída, isto não é uma saída; pois, para que a assombração ocorra, sempre deve ter havido algo anterior, mas esse 'anterior' é sempre algo que escapará à visão clara.³² (PUNTER, 1998, p. 14, tradução nossa)

Esta característica não escapa aos usos do nome gótico para além das suas manifestações literárias entre 1764 e 1820. Pelo contrário, para teóricos como Catherine Spooner, “a dependência do gótico no conceito de *revival* pode proporcionar um meio através do qual compreender o gótico na sua miríade de formas contemporâneas”³³ (SPOONER, 2006, p. 11; tradução e itálicos nossos). Esta visão é a base do que, neste trabalho, classificaremos como *reanimações* do gótico enquanto efeito estético. Uma forma específica de recursividade que tem por si só um efeito goticizante. Mais do que apenas exemplos na recorrência do termo gótico, no entanto, tal processo de retorno está diretamente relacionado ao retorno do reprimido que é fundamental no *Unheimliche* freudiano. Ao contrário das demais categorias estéticas observadas no capítulo anterior, o gótico estabelece uma relação com o *Unheimliche*, portanto, mesmo no nível de suas manifestações históricas. Tal tendência pode indicar uma relação direta para com o gótico enquanto efeito estético, afinal, toda uma visão de mundo é reprimida frente àquilo que pode ser visto como uma versão aceita e estimulada da sociedade, uma lógica apolínea³⁴, o império da razão.

3.3 Elementos do gótico

³² No original: “what haunts Gothic, we might provisionally say, and more especially in contemporary contexts, is Gothic: a ghost haunted by another ghost, almost as eighteenth-century Gothic was haunted by Jacobean tragedy, and Jacobean tragedy by the horrors of Greek drama; and as all these textual manifestations are themselves further haunted by a world which comes prior to text yet which we can know only in and through text, a world of oral tradition, of more primal hauntings by word of mouth. Yet we can readily see that there is no way out, this is not an exit; for in order for the haunting to occur at all there must always have been something prior, yet that 'prior' is always one which will elude clear sight”.
Aspas do original.

³³ No original: “Gothic’s dependence on the concept of the revival may provide a means by which we can understand Gothic in it’s myriad contemporary forms”.

³⁴ Adjetivo daquilo que é relacionado ao deus grego Apolo. Na filosofia de Friedrich Nietzsche, o termo ganha o significado de englobar tudo aquilo que é relativo à razão, beleza, ordem e harmonia. Ao qual se oporia o Dionisíaco, relativo ao deus Dionísio e que abarca todo o campo do caos e dos instintos. Podemos observar, portanto, certos paralelos com a noção de gótico enquanto efeito estético.

Apesar de o conceito de reanimação ser um meio através do qual possamos traçar usos contemporâneos do gótico enquanto efeito estético, ele certamente não é o único. Alguns elementos são recorrentes em manifestações artísticas que são associadas ao termo.

Dentre estes, são particularmente relevantes para este trabalho aqueles que Júlio França considera que “se destacam por sua importância para a estrutura narrativa e a visão de mundo góticas” (FRANÇA, 2022, p. 21).

O primeiro seria o *locus horribilis*, já que, para o teórico, “a literatura gótica caracteriza-se por ser ambientada em espaços narrativos opressivos, que afetam, quando não determinam, o caráter das ações das personagens que lá vivem” (FRANÇA, 2002, p. 21), ou seja, um espaço de estranhamento, no qual a fronteira entre o material e o subjetivo parece esvanecer. Como veremos, no entanto, também o sentido inverso da influência entre o espaço e o indivíduo pode ser uma forma de manifestação deste elemento do gótico. Quando observamos o gótico enquanto efeito estético, o *locus horribilis* é um elemento particularmente fecundo por apresentar uma proximidade que permite ligações diretas com a importância do caráter decorativo do efeito estético, com sua representação de certos motivos imagéticos relacionados a arquitetura, pintura, sua fascinação pela forma que o tempo e a natureza corroem as construções e as transformam em ruínas como exemplos.

Outro dos itens listados por França é o *passado fantasmagórico*, pois “uma das formas de enredo mais recorrentes do gótico é aquela em que o protagonista é vitimado por atos pretéritos perpetrados por ele ou por um membro de sua família” (FRANÇA, 2002, p. 22). Importante observar que essa “vitimação” pode acontecer de modos muito distintos, desde o remorso por algum evento traumático até aparições fantasmagóricas que exercem influência material prática. Mais do que isso, o passado que retorna pode ser não apenas o de um indivíduo ou de uma linhagem familiar, mas toda uma estrutura ancestral de relações, como a persistência do vampiro dos tempos feudais na era moderna. Ou seja, o passado fantasmagórico pode ser visto como, em resumo, uma transgressão temporal na qual aquilo que se acreditava deixado para trás, muitas vezes escondido ou esquecido, se manifesta e influencia o presente.

A lista de França dos elementos do gótico conclui com a *personagem monstruosa*, que guarda, como uma das suas principais funções na narrativa gótica, para o autor, a de “encarnar a alteridade, estabelecendo, para um determinado tempo e espaço históricos, os limites entre o bem e o mal” (FRANÇA, 2002, p. 22), no que

podemos observar um eco da definição de Jeffrey Jerome Cohen do monstro como a “encarnação da diferença”³⁵ (COHEN, 1996, p. x, tradução nossa). Deste modo, ainda que o conceito de monstro seja, necessariamente uma contingência a sensibilidades particulares de um tempo, a própria relação que estas figuras representarão em narrativas será também definida por como tais se posicionam quanto à questão da diferença. Na poética de Lovecraft, como apresentada no início deste capítulo, por exemplo, o monstro será sempre horrível exatamente por ser um símbolo de diferença; esta, no entanto, não é uma posição homogênea quando consideramos o gótico enquanto efeito estético.

Estas categorias gerais, como indicado por França, não exaurem o arcabouço do gótico, mas reúnem alguns de seus elementos mais reconhecíveis, tanto imageticamente quanto tematicamente. Sua presença textual pode ser vista, portanto, como algo goticizante, mesmo que não apareçam “em conjunto e sob o regime de um modo narrativo que emprega mecanismos de suspense com objetivo expresso de produzir efeitos estéticos negativos” (FRANÇA, 2022, p. 22).

Mais do que isso, tal categorização abarca e simplifica muitas versões semelhantes apresentadas por outros pesquisadores do gótico. Comparemo-la, por exemplo, com “a variedade de temas com os quais lidam os textos góticos” (SPOONER, 2006, p. 8) de acordo com Catherine Spooner: “os legados do passado e seu fardo sobre o presente; a natureza radicalmente provisória ou dividida do ‘eu’; a construção de povos ou indivíduos como monstruosos ou ‘outros’; a preocupação com corpos que sejam modificados, grotescos ou doentes”³⁶ (SPOONER, 2006, p. 8, tradução nossa). Podemos ver que esta enumeração é consideravelmente redundante quando comparada aos três elementos apontados por França. A natureza do “eu” e a construção do “outro”, assim como a preocupação acerca dos corpos, são todas abarcadas pela ideia de personagem monstruosa.

Por isso, as análises presentes neste capítulo partirão, respectivamente, da personagem monstruosa, do passado fantasmagórico e do *locus horribilis*. Cada um destes elementos será associado, abaixo, a uma obra literária específica; ainda que

³⁵ No original: “The monster is best understood as an embodiment of difference”.

³⁶ No original: “Gothic texts deal with a variety of themes just as pertinent to contemporary culture as to the eighteenth and nineteenth centuries, when Gothic novels first achieved popularity: the legacies of the past and its burdens on the present; the radically provisional or divided nature of the self; the construction of peoples or individuals as monstrous or ‘other’; the preoccupation with bodies that are modified, grotesque or diseased.”

em todas elas possam ser observados cada um dos elementos, exemplos nos quais um ou outros deles se façam mais relevantes podem fornecer análises mais aprofundadas acerca de suas especificidades. Ao mesmo tempo, até mesmo pelo caráter de retorno identificado com o gótico enquanto efeito estético, cada uma das três obras que fornecerão pontos de partida para a análise destes elementos será de um período diferente. Pelo mesmo motivo, no entanto, não nos parece ser possível se furtar a tocar em outras obras relacionadas enquanto tratamos cada uma delas, especialmente quando pensamos em observar o que leva tais textos a poderem ser exemplos de gótico enquanto efeito estético hoje, isto é, o que em uma obra, por exemplo, do século XIX, faz com que ela ainda guarde contemporaneamente uma visão de mundo que continua a ser considerada gótica.

Portanto, o ponto de partida para que este trabalho aborde a personagem monstruosa será *Drácula*, de Bram Stoker, originalmente publicado em 1897; as considerações acerca do passado fantasmagórico partirão de *A Hora das Bruxas* (*The Witching Hour*, 1990), de Anne Rice; e a análise do *locus horribilis* centrará *Casa de Folhas* (*House of Leaves*, 2000), de Mark Z. Danielewski. Muitas outras obras poderiam ocupar seus lugares, mas, como ficará perceptível pela densidade das redes de conexões delas, podemos considera-las bons pontos de partida não apenas por representarem períodos distintos que ainda exercem o apelo do gótico enquanto efeito estético, mas por serem exemplos bastante consolidados das gamas de relações que tal contexto possibilita.

3.4 Drácula

O romance *Drácula*, de Bram Stoker, é um texto canônico na cultura dos últimos séculos. Sua maior contribuição, provavelmente, é estabelecer uma figura monstruosa que se tornou parâmetro para diversas manifestações artísticas subsequentes: Drácula é o arquétipo do vampiro. De fato, “o anti-herói homônimo do romance de Bram Stoker de 1897 tornou-se o ponto de referência ao qual as características de outros vampiros são julgadas como tendo aderido ou se distanciado” (HUGHES, 2012). Simplesmente por tal contexto cultural já é possível considerar a ligação existente entre Drácula e o elemento gótico da criatura monstruosa.

Stoker certamente não criou a figura do vampiro. Muito pelo contrário, criaturas sobrenaturais que se alimentam do sangue de seres humanos são frequentes nas tradições folclóricas de diversos povos ao redor do globo, como as estriges da Roma antiga, os *vrykolakas* gregos e, mais diretamente, os vampiros eslavos e balcânicos (ARGEL; MOURA NETO, 2024, Kindle loc 176) e, durante o século XVIII, tais criaturas foram também alvos de fecundas representações poéticas, sendo o poema “O Vampiro”, de Heinrich August Ossenfelder, publicado em 1748 o possível primeiro exemplo na lírica europeia (ARGEL; MOURA NETO, 2024, Kindle loc 210); já na literatura em língua inglesa, Samuel Taylor Coleridge teria introduzido o tema com seu poema inacabado “Christabel” (escrito entre 1797 e 1801, mas publicado apenas em 1816), apesar de não atualizar o termo vampira para caracterizar a Lady Geraldine que ameaça e fascina a personagem que dá título à obra.

Embora o vampiro folclórico, em muitas de suas encarnações, esteja mais próximo do que poderia ser interpretado como um zumbi no contexto cultural contemporâneo, com o odor da tumba e frequentemente em processo de decomposição, o aspecto de uma sensualidade exacerbada já estava presente em muitas das crenças acerca de tais criaturas, uma tendência que apenas é reforçada com as representações literárias do século XVIII, com o poema de Ossenfelder, por exemplo, sendo narrado a partir do ponto de vista da criatura que tenta seduzir sua vítima para uma noite de prazeres sensuais extremos e abertamente pecaminosos, já a Lady Geraldine de Coleridge convida Christabel para partilhar de sua intimidade e se despe frente à donzela em um gesto arrebatadoramente sáfico. Mas muito da imagem do vampiro tal qual apresentado em *Drácula* ainda não está presente nestes poemas. A criatura da noite em sua forma arquetípica passa a se formar de modo mais definido com a transição para a sua representação na prosa.

Neste quesito, a obra marcante é o conto “O Vampiro” (“The Vampyre”), de John Polidori, originalmente publicado em 1819. É neste ponto que o vampiro toma os contornos que serão consagrados no romance de Stoker – mais especificamente, a imagem de uma figura byroniana. Tal transição remonta a um dos episódios mais celebres da história da literatura, especialmente daquela relacionada ao romantismo e ao gótico.

No ano em que a explosão do vulcão Monte Tambora, na Indonésia, alterou os padrões climáticos ao ponto de ser registrado como “o ano sem verão”, nas margens do lago Léman, também conhecido como Lago Genebra, na Suíça, o palacete da Villa

Diodati recebe um grupo de ilustres visitantes. O mais famoso dentre eles, na época, sem dúvida é Lord Byron, o poeta inglês descrito por uma de suas numerosas amantes, Lady Lamb, como “louco, mau e perigoso de se conhecer”, uma alcunha que ganharia as páginas da imprensa europeia. Famoso ao ponto de os hotéis ao redor do lago Léman criarem um sistema de alugar binóculos para atrair turistas interessados unicamente em espiar as atividades do grupo na Villa Diodati. Pois Byron não passou sozinho aquele verão chuvoso. A ele se juntaram também a sua mais recente conquista, Claire Clairmont e seu médico pessoal, John Polidori. Alugando uma casa menor na vizinhança, mas passando a maior parte do tempo junto a Byron estava o também poeta Percy Shelley e Mary Godwin, então com 18 anos, que viria poucos meses depois a se casar com Percy a oficializar o nome pelo qual é conhecida até hoje, Mary Shelley.

O que tornou o verão que o grupo passou na Villa Diodati particularmente importante para a história da literatura, no entanto, não foi seu aspecto sensacionalista, ou mesmo a simples união de mentes literárias tão férteis quanto aquelas, mas uma série de acontecimentos que, hoje, assume um caráter quase mitológico. Presos dentro de casa pelas constantes chuvas, o grupo passa a ler uma série de contos de terror como forma de passar o tempo. *Fantasmagoriana* é uma antologia publicada em 1812 que traduz para o francês contos alemães descritos em seu subtítulo como “histórias de aparições, espectros, redivivos, fantasmas, etc.”

Estimulados por estas narrativas e, possivelmente, por uma mistura de instinto competitivo e a inquietude de suas mentes em tal situação, os membros do grupo se desafiaram a escrever uma história nos moldes daquelas que leram. É possível que Byron tenha sido o instigador desta ideia, mas o poeta conseguiu compor apenas fragmentos, que viriam à tona em sua obra futura. A outra figura que já então tinha alguma produção literária, Percy Shelley, não atingiu sequer este ponto. Foram duas pessoas que, até aquele momento, não haviam se destacado no âmbito das letras que conseguiram perseverar e criar obras completas a partir daquele desafio. Mary Shelley escreveu o célebre *Frankenstein*, publicado originalmente em 1818, uma das obras mais importantes do gótico enquanto movimento literário e, possivelmente, o primeiro exemplar do gênero literário da ficção científica; e John Polidori escreveu “O Vampiro”, no qual Byron é transmutado no vampiro Lord Ruthven. A inspiração sequer é velada, já que Ruthven é também o nome pelo qual Byron é retratado em *Glenarvon*

(1816), um *roman à clef*³⁷ escrito por Lady Lamb como uma espécie de denúncia do que via como depravação moral de seu ex-amante. Por algum tempo após a publicação de “O Vampiro” o conto foi atribuído ao infame poeta inglês.

A centralidade de Byron para a formação da figura do vampiro aristocrático é outro ponto que ressalta a recursividade das reanimações do gótico, já que “o próprio Byron admitiu que, para criar sua *persona* pública, tomara por base os vilões da famosa autora de romances góticos Ann Radcliffe” (ARGEL; MOURA NETO, 2024, Kindle loc 307). Inicia-se aí uma tradição do vampiro em prosa que encontra outras manifestações particularmente importantes no Sir Francis Varney de *Varney, o Vampiro; ou, O Banquete de Sangue (Varney the Vampire), penny dreadful*³⁸ de autoria disputada publicado em 1847, e na Carmilla Karnstein de *Carmilla*, de J. Sheridan Le Fanu, originalmente publicado em 1872. Mas, se já temos nestas obras um arquétipo consolidado do vampiro, o exemplo maior que apequena todas as encarnações anteriores será atingida no Drácula de Bram Stoker.

Como ponto de partida, um resumo da estrutura narrativa do romance pode fornecer um substrato fértil sobre o qual estabelecer uma análise mais detalhada. A trama se inicia com o trajeto do jovem advogado Jonathan Harker para regiões remotas da Transilvânia para negociar a venda de uma propriedade no Reino Unido para um nobre da região dos Cárpatos. Ao longo do percurso, Harker se depara com a superstição dos moradores locais acerca de uma série de acontecimentos peculiares e, mais especificamente, acerca do destino do inglês. Destaques deste primeiro momento são as tentativas dos camponeses de dissuadirem Harker de sua jornada, assim como o trajeto final, feito á noite com um estranho cocheiro em uma data na qual, segundo as tradições locais, “os espíritos malignos supostamente têm uma influência irreprimível”³⁹ (STOKER, 2020, p. 34).

Ao chegar ao castelo de Drácula, Harker imediatamente trava conhecimento com o conde, uma figura aristocrática e idosa, de mente afiada, mas que causa uma inexplicável repulsa no inglês. Com o passar do tempo, Harker não apenas fecha

³⁷ O dicionário Merriam-Webster, em sua versão online, define um *roman à clef* como “um romance em que pessoas reais ou eventos reais aparecem disfarçados” (ROMAN À CLEF, 2025). Isto é, uma obra literária que ficcionaliza pessoas e eventos reais e que esconde suas verdadeiras identidades através de novos nomes ou pseudônimos.

³⁸ Uma das alcunhas dadas a publicações vitorianas “caracterizadas por papel de má qualidade, ilustrações espalhafatosas e impressão em folhetos costurados no centro” (SNODGRASS, 2005, p. 150, tradução nossa) por sua “ênfase exagerada em sexo perverso, crime e caos” (SNODGRASS, 2005, p. 151). Outros nomes para o mesmo tipo de publicação incluem *penny bloods* e *shilling shockers*.

³⁹ No original: “All evil spirits are supposed to have unchecked sway.”

negócio com o nobre sobre uma propriedade britânica como se vê como uma espécie de professor de conversação em língua inglesa para o seu cliente, ao menos no nível superficial. Logo, no entanto, o jovem percebe fatos estranhos em sua estadia no castelo. Não apenas sua rotina se vê totalmente alterada, mas sua mobilidade está restrita: o conde tornou-o refém na construção medieval, “colocando-o na posição feminina de heroína gótica do sexo masculino”⁴⁰ (WILLIAMS, 1995, p. 124, tradução nossa). Explorando a propriedade, Harker logo descobre elementos sobrenaturais na situação em que se encontra. Ele presencia o conde se esgueirando pelo castelo como um réptil; é atacado pelas noivas do conde, que são paradas apenas pela intervenção do seu mestre, que lhes dá uma criança para ocupar o lugar de Harker em seu festim macabro; e o rejuvenescimento inesperado, assim como a facilidade com que Drácula demonstra a maestria na língua inglesa são indícios da relação de absorção da energia vital do jovem pelo aristocrata.

Logo Drácula parte em direção à sua adquirida residência na Inglaterra, com a intenção de deixar Harker como uma espécie de presente de despedidas para suas noivas. O advogado, no entanto, consegue se aproveitar da mudança do vampiro para escapar, ainda que com sua saúde e sanidade em frangalhos.

A narrativa, passa, então, para um interlúdio com dois pontos focais: um deles acerca de um grupo de personagens ingleses, colocando em seu centro Mina Murray, noiva de Harker, e sua melhor amiga, Lucy Westenra, que recebe propostas de casamento de três homens, cada um representativo de um estereótipo da época: Quentin Morris, um americano aventureiro, o racional médico John Seward, e Arthur Holmwood, herdeiro de nobre que é o escolhido pela donzela como parceiro. O outro foco narrativo deste interlúdio é aquele que narra a jornada do navio Demeter, que carrega Drácula para o Reino Unido.

Não tarda, no entanto, para que tais correntes narrativas entrem em rota de colisão. Logo Lucy passa a apresentar indícios de ser acometida por um mal misterioso, que Seward tenta combater sem sucesso, mas que faz com que ele peça ajuda a seu antigo mentor, na entrada do último personagem relevante no romance, o sábio e cientista Abraham Van Helsing. Na tentativa de salvar a jovem, Van Helsing se utiliza de múltiplos artefatos das superstições populares, que se provam marginalmente eficientes na melhora da saúde de Lucy, mas que são invariavelmente

⁴⁰ No original: “placed in the feminine role of Male Gothic heroine.”

mitigados pelas crenças modernas das pessoas ao redor da convalescente; nos momentos mais críticos para a vida da donzela, ela passa por transfusões de sangue, recebendo parte do líquido vital de seus vários pretendentes, assim como do próprio van Helsing, que guarda segredo acerca do que poderia vitimar Lucy, um desconhecimento da relação entre causa e meios protetivos que acaba por fazer com que a jovem passe uma noite desprotegida, o que põe fim a sua vida. Em meio a tal decadência da amiga, Mina recebe notícias de Jonathan, que conseguiu escapar do castelo, mas se viu fragilizado, e vai ao continente buscar o noivo, com quem se casa. A morte de Lucy reúne os Harker ao restante do contingente dos mocinhos do romance.

Neste momento Van Helsing começa a revelar a verdade acerca dos acontecimentos e explicar as crenças acerca do funcionamento dos vampiros. Como a primeira vítima de Drácula na Inglaterra, Lucy não teve uma morte comum, mas antes entrou para a legião dos mortos-vivos, o que é apresentado como uma condição pior do que a perda da vida, por estar associada à corrupção de sua alma. Demonstração disso são os ataques a crianças que passam a ser feitos na região. Para impedir o avanço da nova vampira e, mais importante, para salvar seu espírito da condenação eterna, os protagonistas se tornam um verdadeiro grupo de caçadores de vampiros, com Lucy sendo seu primeiro alvo. A invasão da tumba na qual a jovem foi sepultada é descrita em detalhes, com seu corpo sendo decapitado e, mais importante, com Arthur Holmwood sendo o responsável por cravar uma estaca no coração da criatura que havia sido sua noiva, após o que a expressão de crueldade desaparece das feições do cadáver, que volta a lembrar Lucy como foi em vida.

Unidos pela tragédia, os caçadores de vampiros voltam suas atenções para o responsável pela perdição de Lucy, o recém-chegado conde Drácula. A equipe passa então a caçar o nobre, por suas propriedades inglesas. Uma perseguição que é tornada premente pois, após vitimar Lucy, o vampiro passa a atacar Mina. Os caçadores correm contra o tempo em busca de um alvo que não apenas reúne a perspicácia pela qual sobreviveu por séculos como também poderes sobrenaturais consideráveis. Após as caixas de terra na qual o vampiro precisa repousar sejam inutilizadas pelos caçadores, Drácula escapa em direção à sua terra natal. Os mocinhos, no entanto, o perseguem, já que apenas a sua destruição poderá deter a transformação de Mina em uma de suas criaturas. Apenas quando o fardo carregando o Conde já se aproximava de seu castelo os caçadores conseguem alcançá-lo. Em

um conflito contra os contratados para transportar o vampiro, Quincey Morris é fatalmente ferido, mas, ainda assim, consegue desferir o golpe final no coração do morto-vivo.

O romance conclui com um breve epílogo, anos depois, que indica que Mina foi salva e se tornou mãe de um menino visto pelo grupo como uma espécie de reencarnação de Morris e revela que o romance seria um compilado dos documentos reunidos por Jonathan Harker após o fim da aventura. Ou melhor, Jonathan assina ao final do epílogo (e do romance), mas a pessoa que os organizou e datilografou, ainda em meio à ação da caçada por Drácula, foi Mina.

Este último ponto pode ser um bom início para a análise do romance pois revela muito de sua estrutura, assim como também do substrato sobre o qual ela se estabelece. *Drácula* é um romance fragmentado. Para um leitor desavisado, as várias partes que compõem o todo do texto podem parecer reminiscentes de formas já no século XIX estabelecidas do romance, como o romance epistolar⁴¹ ou no formato de diário. De fato, boa parte do romance é apresentada através de cartas ou inscrições pessoais dos personagens. A primeira parte da trama, com a jornada de Jonathan e seu cativo no castelo dos Cárpatos, é totalmente centrada em entradas de seu diário, mas mesmo estas são escritas, originalmente através do meio da taquigrafia, um meio então considerado moderno e eficiente de fazer anotações, com a vantagem de ser um código desconhecido pelo conde; apenas quando Mina datilografa os documentos seriam eles transpostos para a linguagem comum.

Mais importante do que estes meios de registros tradicionais, no entanto, são as formas que eram, na época da publicação do romance, tecnologias de ponta, como o diário em cilindros de cera para fonógrafos do médico John Seward. Outras mídias que podem ser consideradas símbolos da modernidade dos registros reunidos no romance são telegramas, recortes de jornais e documentos legais. Existe uma associação forte entre o que há de mais recente em descobertas científicas, como as próprias transfusões sanguíneas, e o grupo de personagens que representa o mundo racional, iluminado do romance. Mina Harker, por exemplo, é uma aficionada por trens, que decora suas tabelas de horários, cuja própria existência revela a natureza da sociedade na qual estes personagens estão inseridos, com sua regularidade e solidez.

⁴¹ Apresentado como um compilado de cartas entre os personagens.

Os caçadores de vampiros representam um mundo que funciona como uma engrenagem de relógio perfeitamente em sincronia.

O único membro do grupo que escapa a essa existência totalmente no mundo da luz é Van Helsing. O professor é responsável por criar uma ponte entre o mundo moderno dos protagonistas e as tradições da idade das trevas de onde advém o vampiro. Van Helsing é uma espécie de figura paternal – e patriarcal – para o grupo. É seu conhecimento que dirige as ações dos membros mais jovens, sua palavra é a lei para os caçadores de vampiros. Ele é também o único dos personagens que tem um passado próprio cheio de mistérios e amarguras, com a perda de descendentes e a sua esposa aparentemente presa em uma instituição mental, fatos sobre os quais poucos detalhes são revelados ao longo da narrativa. Esta posição, portanto, coloca o médico como uma figura que é superada apenas pela do vampiro no que se refere à sua relação para com o efeito estético gótico.

Apesar disso, Van Helsing não deixa de ser um homem da ciência. Mesmo sua apresentação acerca das características dos vampiros aparenta o caráter de conhecimento objetivo, se as criaturas não podem ser consideradas fenômenos naturais, ao menos suas capacidades sobrenaturais são apresentadas de forma racionalizada. Como dito pelo próprio Van Helsing: “conhecimento é mais forte que a memória, e não devemos acreditar no mais fraco”⁴² (STOKER, 2020, p. 152). A própria explicação dos poderes sobrenaturais do conde demonstra bem não apenas essa mistura de crenças e conhecimento, como também o emprego do próprio método científico (e empírico) para a comprovação que mostra que, por mais sobrenaturais que sejam, os personagens não podem duvidar de sua realidade, de sua materialidade:

Tudo o que temos para nos basear são tradições e superstições. À primeira vista, estas não parecem grande coisa, quando se trata de vida ou morte, ou melhor, de algo mais do que vida ou morte. No entanto, devemos nos contentar, em primeiro lugar porque temos que nos contentar – nenhum outro meio está sob nosso controle – e, em segundo lugar, porque, afinal de contas, tradição e superstição são tudo. A crença em vampiros não se baseia, para os outros – embora não, infelizmente!, para nós – neles? Há um ano, quem de nós teria

⁴² No original: “Knowledge is stronger than memory, and we should not trust the weaker”.

tido tal possibilidade, em meio ao nosso século XIX científico, cético e pragmático? Chegamos até a investigar uma crença que víamos justificada diante de nossos próprios olhos. Considere, então, que o vampiro, e a crença em suas limitações e em sua cura, repousam, por enquanto, na mesma base. Pois, deixe-me dizer-lhe, ele é conhecido em todos os lugares onde os homens estiveram. Na Grécia antiga, na Roma antiga, ele floresceu em toda a Alemanha, na França, na Índia, até mesmo em Chermosese, e na China, tão distante de nós em todos os aspectos. De certa forma, lá está ele, e os povos para ele até hoje. Ele seguiu o rastro do islandês *berserker*, do huno engendrado pelo demônio, do eslavo, do saxão, do magiar. Até agora, então, temos tudo o que podemos fazer, e deixe-me dizer que muitas das crenças são justificadas pelo que vimos em nossa própria experiência tão infeliz. O vampiro continua vivo e não pode morrer pela mera passagem do tempo; ele pode florescer quando pode se alimentar do sangue dos vivos. Mais ainda, vimos entre nós que ele pode até rejuvenescer, que suas faculdades vitais se tornam extenuantes e parecem se revigorar quando seu alimento especial é abundante. Mas ele não consegue prosperar sem essa dieta, não come como os outros. Até mesmo o amigo Jonathan, que morou com ele por semanas, nunca o viu comer, nunca! Ele não projeta sombra, não se reflete no espelho, como Jonathan observou novamente. Ele tem a força de muitos homens suas mãos, como Jonathan testemunha novamente quando ele fechou a porta para os lobos, e quando o ajudou na diligência também. Ele pode se transformar em lobo, como deduzimos da chegada do navio a Whitby, quando ele estraçalha o cachorro, ele pode se transformar em um morcego, como Madame Mina o viu na janela de Whitby, e como o amigo John o viu voar desta casa tão próxima, e como meu amigo Quincey o viu na janela da Srta. Lucy. Ele pode vir na névoa que ele cria — o nobre capitão daquele navio o provou disso —, mas, pelo que sabemos, a distância que ele consegue criar essa névoa é limitada, e ela só pode estar ao redor dele. Ele veio nos raios do luar como poeira elementar — como Jonathan viu novamente aquelas irmãs no castelo de Drácula. Ele se tornou tão pequeno — nós mesmos vimos a Srta. Lucy, onde ela estava em paz, passar por um espaço minúsculo na porta do túmulo. Ele pode, uma vez que encontre seu caminho, sair de qualquer coisa ou entrar em qualquer coisa, não

importa quão fechado esteja ou mesmo fundido com fogo, solda, qualquer outro meio. Ele pode ver no escuro, um poder nada pequeno em um mundo que está obscurecido metade do tempo. Ah, mas ouçam-me até o fim. Ele pode fazer todas essas coisas, mas não é livre. Não, ele é ainda mais prisioneiro do que o escravo da galé, do que o louco em sua cela. Ele não pode ir aonde quiser, aquele que não é da natureza ainda precisa obedecer a algumas das leis da natureza — não sabemos por que. Ele não pode entrar em lugar nenhum a princípio, a menos que haja alguém da casa que o convide para vir, embora depois ele possa vir quando quiser. Seu poder cessa, assim como o de todas as coisas más, com a chegada do dia. Só em certos momentos ele pode ter liberdade limitada. Se não estiver no lugar para onde está destinado, só poderá se transformar ao meio-dia ou ao nascer ou pôr do sol exatos. Essas coisas nos são contadas, e neste nosso registro temos provas por inferência. Assim, enquanto ele pode fazer o que quiser dentro de seus limites quando tem sua morada na terra, sua morada-caixão, sua morada infernal, o lugar profano, como vimos quando ele foi ao túmulo do suicida em Whitby, em outras ocasiões ele só pode mudar quando chega a hora. Diz-se também que ele só consegue atravessar água corrente na maré baixa ou na cheia. Depois, há coisas que o afligem tanto que ele não tem poder, como o alho, como sabemos, e os objetos sagrados, como este símbolo, meu crucifixo, [...] para eles ele não é nada, mas na presença deles ele se afasta e respeita em silêncio. Há outros também, dos quais lhes contarei, para precisemos deles em nossa busca. O ramo de rosa selvagem em seu caixão o impede de se mover, uma bala sagrada disparada contra o caixão o mata para que ele esteja realmente morto, e quanto à estaca que o atravessa, já sabemos de sua paz, ou da cabeça decepada que traz descanso. Vimos com nossos olhos.⁴³ (STOKER, 2020, p. 294-296, tradução nossa)

⁴³ No original: "All we have to go upon are traditions and superstitions. These do not at the first appear much, when the matter is one of life and death, nay of more than either life or death. Yet must we be satisfied, in the first place because we have to be—no other means is at our control—and secondly, because, after all these things, tradition and superstition, are everything. Does not the belief in vampires rest for others—though not, alas! for us—on them? A year ago which of us would have received such a possibility, in the midst of our scientific, sceptical, matter-of-fact nineteenth century? We even scouted a belief that we saw justified under our very eyes. Take it, then, that the vampire, and the belief in his limitations and his cure, rest for the moment on the same base. For, let me tell you, he is known everywhere that men have been. In old Greece, in old Rome, he flourish in Germany all over, in France, in India, even in the Chermosese, and in China, so far from us in all ways, there even is he, and the

Esta longa explicação por Van Helsing explica bem os poderes do vampiro, muitos dos quais se tornaram uma espécie de guia para representações artísticas que busquem reproduzir uma versão que mantenha o efeito estético destas criaturas desde então (embora muitas outras características tenham sido ignoradas ou reimaginadas). Mas a característica de criatura monstruosa do vampiro, e de Drácula mais especificamente, não se resume a suas capacidades sobrenaturais. Se a personagem monstruosa é, como citamos anteriormente, a “encarnação da diferença” (COHEN, 1996, p. x, tradução nossa), a questão central deste elemento é a relação do ‘eu’ com a alteridade, com o ‘outro’. Se os caçadores de vampiros são, como vimos, os representantes da modernidade racional e burguesa, o vampiro é a criatura que

peoples for him at this day. He have follow the wake of the berserker Icelander, the devil-begotten Hun, the Slav, the Saxon, the Magyar. So far, then, we have all we may act upon, and let me tell you that very much of the beliefs are justified by what we have seen in our own so unhappy experience. The vampire live on, and cannot die by mere passing of the time, he can flourish when that he can fatten on the blood of the living. Even more, we have seen amongst us that he can even grow younger, that his vital faculties grow strenuous, and seem as though they refresh themselves when his special pabulum is plenty. But he cannot flourish without this diet, he eat not as others. Even friend Jonathan, who lived with him for weeks, did never see him eat, never! He throws no shadow, he make in the mirror no reflect, as again Jonathan observe. He has the strength of many of his hand, witness again Jonathan when he shut the door against the wolves, and when he help him from the diligence too. He can transform himself to wolf, as we gather from the ship arrival in Whitby, when he tear open the dog, he can be as bat, as Madam Mina saw him on the window at Whitby, and as friend John saw him fly from this so near house, and as my friend Quincey saw him at the window of Miss Lucy. "He can come in mist which he create-that noble ship's captain proved him of this, but, from what we know, the distance he can make this mist is limited, and it can only be round himself. He come on moonlight rays as elemental dust-as again Jonathan saw those sisters in the castle of Dracula. He become so small-we ourselves saw Miss Lucy, ere she was at peace, slip through a hairbreadth space at the tomb door. He can, when once he find his way, come out from anything or into anything, no matter how close it be bound or even fused up with fire, solder you call it. He can see in the dark, no small power this, in a world which is one half shut from the light. Ah, but hear me through. He can do all these things, yet he is not free. Nay, he is even more prisoner than the slave of the galley, than the madman in his cell. He cannot go where he lists, he who is not of nature has yet to obey some of nature's laws-why we know not. He may not enter anywhere at the first, unless there be someone of the household who bid him to come, though afterwards he can come as he please. His power ceases, as does that of all evil things, at the coming of the day. Only at certain times can he have limited freedom. If he be not at the place whither he is bound, he can only change himself at noon or at exact sunrise or sunset. These things we are told, and in this record of ours we have proof by inference. Thus, whereas he can do as he will within his limit, when he have his earth-home, his coffin-home, his hell-home, the place unhallowed, as we saw when he went to the grave of the suicide at Whitby, still at other time he can only change when the time come. It is said, too, that he can only pass running water at the slack or the flood of the tide. Then there are things which so afflict him that he has no power, as the garlic that we know of, and as for things sacred, as this symbol, my crucifix, that was amongst us even now when we resolve, to them he is nothing, but in their presence he take his place far off and silent with respect. There are others, too, which I shall tell you of, lest in our seeking we may need them."The branch of wild rose on his coffin keep him that he move not from it, a sacred bullet fired into the coffin kill him so that he be true dead, and as for the stake through him, we know already of its peace, or the cut off head that giveth rest. We have seen it with our eyes" (Quebras de parágrafo foram eliminadas).

persiste desde a Idade das Trevas, com os ideais e valores medievais tanto quanto com seus poderes aparentemente mágicos. Como apresentado por Anne Williams:

Drácula é o "Outro" da trama de horror, o monstro que deve ser destruído. Ele é da Transilvânia, não da Inglaterra; aristocrata, não burguês; Não-Morto, não vivo. Em contraste com Van Helsing e seu grupo de racionalistas científicos esclarecidos, Drácula é uma criatura das trevas, da loucura e da superstição ancestral. Mais surpreendentemente, porém, ele também é associado àquele "Outro" mais poderoso e persistente: o feminino. Em um padrão de alusões discreto, mas inegável, o próprio Stoker liga o monstro a exemplos de poder e perversidade femininos. Drácula chega à Inglaterra em um navio chamado "Deméter" e parte em outro chamado "Czarina Catherine". Suas manifestações mais horríveis ocorrem à luz da lua cheia — arquetipicamente feminina — e, como a deusa da lua Ártemis, Senhora das Coisas Selvagens, ele exerce controle sobre as feras e pode invocar uma tempestade à vontade.⁴⁴ (WILLIAMS, 1995, p. 122-123, tradução nossa)

O destaque dado pela teórica para a questão de gênero no romance é significativo. Drácula é uma força sensual exercida sobre as mulheres da trama e sua posição enquanto personagem monstruosa, em conjunção com seu apelo erótico, é um exemplo de como o gótico enquanto efeito estético age através de uma lógica sedutora e sexual. Seu castelo nos Cárpatos é abrigo de ao menos três de suas consortes. As vítimas por ele escolhidas ao chegar à Inglaterra são também mulheres, Lucy e Mina, que o vampiro não apenas utiliza como fonte do sangue que é seu sustento, mas antes que visa como alvos para a transformação em criaturas como

⁴⁴ No original: "Dracula is the 'other' of the horror plot, the monster that must be destroyed. He is Transylvanian not English; aristocratic, not bourgeois; Un-Dead, not living. In contrast to Van Helsing and his band of enlightened scientific rationalists, Dracula is a creature of the dark, of madness, and of ancient superstition. Most surprisingly, however, he is also associated with that most powerful and persistent 'Other,' the female. In an unemphatic but undeniable pattern of allusions, Stoker himself links the monster with examples of female power and perversity.

Dracula arrives in England on a ship called the "Demeter" and departs on one called the "Czarina Catherine." His most horrific manifestations occur in the light of the full moon—archetypally female—and like the moon goddess Artemis, Lady of the Wild Things, he wields control over beasts and may raise a storm at will."

ele. Lucy é transformada em vampira, Mina entra no mesmo processo, que seria irreversível caso o conde não fosse morto pelos caçadores.

Ao contrário, suas vítimas masculinas nunca são transformadas em vampiros. Nenhum é criado na viagem do Demeter, Jonathan Harker não exhibe nenhum indício de vampirismo, e Renfield, um dos pacientes do sanatório de Seward, é capturado pela gravidade do vampiro e se torna uma espécie de servo para o conde, mas nunca em uma criatura à sua semelhança – o controle que Drácula exerce sobre ele é mais parecido com aquele que o vampiro exerce sobre os animais irracionais como lobos.

Uma leitura possível do romance de Stoker é feita através da ótica freudiana do parricídio que dá origem à civilização. Em *Totem e Tabu* (1913), o pai da psicanálise cria uma narrativa simbólica do nascimento da sociedade, uma espécie de mito no qual os filhos formam uma aliança para matar o pai, até então a figura que monopolizava o domínio sobre as mulheres. Após o assassinato, em um ato de canibalismo, os filhos internalizam os atributos associados ao pai, que, destruído, é transformado em figura divina, um totem. Este mesmo ato de união entre os filhos daria origem aos tabus que Freud via como fundadores, o veto ao incesto e ao canibalismo, estabelecidos pela sociedade de filhos para se proteger do mesmo destino do pai nas gerações seguintes.

Tendo em vista este resumo do parricídio fundador da civilização, pode parecer a princípio tentador encaixar *Drácula* em uma dinâmica na qual os caçadores de vampiros representariam esta sociedade de filhos, que entraria em conflito com o vampiro pelo domínio de Mina e Lucy, que prefeririam ver como suas posses, vivas ou mortas, e não do patriarca vampírico em potencial. Para Williams, esta é uma análise que, devido a certas pressuposições inconscientes, “deixa de ver (e, conseqüentemente, de interpretar) parte do material analítico” (WILLIAMS, 1995, p. 133, tradução nossa). Como vimos anteriormente, para a teórica, o feminino é mais uma (e, em sua análise do romance, a discutida de modo mais extenso) das formas pelas quais o conde é codificado enquanto uma personagem monstruosa, um ‘outro’ perante o masculino que seria a norma da modernidade racional e iluminada. Cabe indicar que as figuras vampíricas no romance, para além do conde, são todas mulheres, o que estabelece uma ligação: se o conde tem em comum com as mulheres o vampirismo, não teria também o feminino? A grande arma dos caçadores, seja contra Lucy ou contra o próprio Drácula é, afinal, a estaca, um objeto fálico que pode

ser facilmente considerado um símbolo patriarcal, especialmente quando considerado como seu uso é o de penetrar o corpo das criaturas da noite.

Neste sentido, é Mina a personagem que escapa à categorização simples. Descrita por Van Helsing como tendo “o cérebro de um homem [...] e o coração de uma mulher” (STOKER, 2020, p. 289-290), ela é cobiçada como uma possível nova vampira pelo conde, mas sua transformação nunca se completa, o que pode ser um sinal de que o seu “lado masculino”, sua razão, prevaleceu sobre o feminino que Williams associa ao vampiro. Podemos considerar, no entanto, este apenas como mais um dos elementos que tornam monstruosa a alteridade do vampiro. E, conseqüentemente, que garantem à figura monstruosa no modo discernido por França sua representatividade enquanto manifestação do gótico enquanto efeito estético. Muito mais importante quando consideramos o estado duplo de Mina é sua relação com uma questão que pode-se revelar como muito importante para a caracterização do gótico enquanto efeito estético: a do pecado e da transgressão.

A relação entre estas ideias será mais explorada no capítulo seguinte, no entanto, é a personagem de Mina que, em *Drácula*, melhor exemplifica como o pecado é um motivo do gótico enquanto efeito estético.

Para Catherine Spooner, “o gótico contemporâneo não se preocupa com o fim do mundo, mas com o fim da inocência”⁴⁵ (2006, p. 23). Esta, no entanto, não é necessariamente uma característica do gótico apenas em suas manifestações contemporâneas, e, se não presentes de forma premente nas diversas reanimações do gótico em tempos distintos, ao menos é fortemente atrelada a leituras atuais destas manifestações enquanto efeito estético. E o caso de Mina em *Drácula* é o da perda da inocência, uma forma de pecado em si mesma. No início do romance, Mina é apenas a noiva para a qual Jonathan Harker volta sua mente ao escrever em seu diário, o casamento dos dois se dá após a fuga de Jonathan do castelo de *Drácula*, com o noivo fragilizado, que nunca volta de fato a ser o homem que fora antes da viagem à Transilvânia. É em meio a este casamento recente que Mina passa a ser visada pelo conde, ao qual se segue uma espécie de cortejo do vampiro à jovem.

O poder de encantamento do vampiro é considerável, mas, com ou sem ele, é extremamente provocativa a cena na qual Mina é vista bebendo sangue do peito de *Drácula* na mesma cama onde dormia pesadamente o marido. A inversão do ato

⁴⁵ No original: “Contemporary Gothic is not preoccupied with the end of the world, but rather the end of innocence.”

vampírico indica a intenção de Drácula de converter a jovem em uma criatura a sua semelhança. Nesta cena, o verdadeiro vampiro não é o conde, mas Mina.

Mais do que isso, no entanto, o ato exala sensualidade. Seria possível dizer que esta sedução de Drácula sobre Mina negaria o argumento de Williams, mas vampiras anteriores a Drácula, como as representadas em *Carmilla* e “Christabel”, mostram que a carga homoerótica é uma na qual o vampirismo floresce. Mais forte seria a ilicitude, isto é, o pecado, portanto, pela presença de uma camada oculta de lesbianismo ao adultério simbólico, ao mesmo tempo que Drácula também seria representante da vitalidade que Mina não poderia encontrar em Jonathan. O cortejo de Mina por Drácula também é representativo do fascínio da morte sobre a vida. A cena é transgressora, portanto, em múltiplas camadas: da ordem religiosa do casamento, da societal por seu (homo)erotismo e até mesmo da natureza pela distinção entre o que é vivo e o que não o é.

Tal carga de transgressão deixa suas marcas, literalmente, em Mina, como podemos ver em uma cena que demonstra o peso do pecado que é imposto à personagem. Quando os caçadores de vampiros vão sair em busca das residências de Drácula, Van Helsing diz:

Agora, Madame Mina, de qualquer forma, você está bastante segura aqui até o pôr do sol; e antes disso nós retornaremos — se — nós retornaremos! Mas, antes de irmos, deixe-me vê-la armada contra um ataque pessoal. Eu mesmo, desde que você desceu, preparei seu quarto colocando as coisas que conhecemos para que ele não possa entrar. Agora deixe-me protegê-la. Em sua testa eu toco este pedaço de Hóstia Sagrada em nome do Pai, do Filho e—’ Houve um grito terrível que quase congelou nossos corações ao ouvir. Quando ele colocou a Hóstia na testa de Mina, ela a queimou — havia se gravado na carne como se fosse um pedaço de metal incandescente. O cérebro da minha pobre querida lhe revelou o significado do fato tão rapidamente quanto seus nervos receberam a dor: e os dois a dominaram de tal forma que sua natureza exausta encontrou voz naquele grito horrível. Mas as palavras que acompanhavam seu pensamento vieram rapidamente; o eco do grito ainda não havia cessado de soar no ar quando veio a reação, e ela caiu de joelhos no chão, numa agonia de humilhação. Puxando seus belos cabelos sobre

o rosto, como o leproso de antigamente o fazia com seu manto, ela lamentou em voz alta.⁴⁶ (STOKER, 2020, p. 365, tradução nossa)

A associação do pecado é evidente. Assim como Deus marcou Caim para que seu pecado fosse conhecido – e ele fosse protegido –, também Van Helsing, o verdadeiro patriarca do grupo, marca, ainda que involuntariamente, Mina, fazendo com que seu pecado seja carregado em sua fronte. É apenas depois de marcada que Mina se ajoelha, humilhada. Ela é uma pecadora pelo adultério simbólico com vampiro, mas também pela sua própria parte que se identifica com o ‘outro’, seja este considerado oriundo do vampirismo ou do feminino. A marca só desaparece da testa de Mina com a destruição de Drácula. Um aceno para a possibilidade de redenção quando um indivíduo abraça a sociedade da luz representada pelos caçadores de vampiros. Lucy (que, ao contrário da amiga, não tinha o “cérebro de um homem”, mas antes exalava uma sensualidade desaprovada na sociedade moderna com seu desejo de casar com todos os seus pretendentes) não recebe, ao menos não em vida, a mesma oportunidade de “redenção”. Uma redenção que necessariamente deve vir entre aspas, pois representa apenas a conformidade com uma visão de mundo frente à sua alternativa, representada pelo vampirismo, por Drácula e pelo gótico enquanto efeito estético.

A presença do sublime em Drácula está intimamente relacionada ao erótico. A cena na qual Jonathan é cercado pelas noivas de Drácula, por exemplo, é carregada na mistura de dor e prazer, o medo que leva Harker a se fingir desacordado frente às possibilidades sensuais representadas pelos avanços sem decoro pelas vampiras. Mas é no jogo de sedução, na batalha pela alma de Mina que podemos encontrar uma das representações mais fortes da complexidade da relação entre dor e prazer no romance. O fascínio do vampiro é mágico, é o desejo sexual que não pode ser contido

⁴⁶ No original: “Now, Madam Mina, you are in any case quite safe here until the sunset; and before then we shall return—if—We shall return! But before we go let me see you armed against personal attack. I have myself, since you came down, prepared your chamber by the placing of the things of which we know, so that he may not enter. Now let me guard yourself. On your forehead I touch this piece of Sacred Wafer in the name of the Father, the Son, and—’ There was a fearful scream which almost froze our hearts to hear. As he placed the Wafer on Mina’s forehead, it had seared it—had burned into the flesh as though it had been a piece of white-hot metal. My poor darling’s brain told her the significance of the fact as quickly as her nerves received the pain of it: and the two so overwhelmed her that her overwrought nature had its voice in that dreadful scream. But the words to her thought came quickly; the echo of the scream had not ceased to ring on the air when there came the reaction, and she sank on her knees on the floor in an agony of abasement. Pulling her beautiful hair over her face, as the leper of old his mantle, she wailed out”

mesmo enquanto o marido dorme ao lado, é o sugar do sangue diretamente no coração da criatura da noite, sua força, suas origens ancestrais, senão primais, é a sedução da morte, do não-viver eterno. Mais do que isso, é a possibilidade de existência além das fronteiras da moralidade e da razão modernas. Talvez como vampira Lucy Westenra tivesse a única possibilidade de ter três maridos, assim como Drácula teve três mulheres em seu castelo na Transilvânia. Mas é esta própria possibilidade que apresenta também os componentes da dor que advém da transformação em vampiro, o banimento da sociedade moderna, a transformação total em 'outro', em figura relegada às trevas da história. É a humilhação da exclusão que Mina sente ao ter sua natureza pecaminosa estampada em sua pele. É o sublime frisson da escolha entre o bem e o mal. Como observado por Andrew Smith:

O romance expulsa o desejo através de uma demonização dos efeitos do vampirismo, sem reconhecer quais são esses efeitos. Drácula é, em parte, composto por uma série de imagens eróticas, nenhuma das quais é percebida como tal pelas próprias personagens. O romance representa uma falha em conter uma sublimidade explicitamente sexual, algo que ele maneja através de um silêncio curioso, e é esse sublime sexual discreto que está tão intimamente ligado ao inconsciente. O que encontramos, em última instância, é que o inconsciente em Drácula resiste às explorações científicas sobre ele.⁴⁷ (SMITH, 2000, p. 141, tradução nossa)

O que ressalta a ciência, a infantaria avançada no exército da modernidade, como fator dissipador do sublime, como símbolo da visão de mundo dos caçadores de vampiros, mas que, ao ser instrumentalizada pelo considerado como positivo pelos personagens relega todo o campo da possibilidade do mal à categoria do pecado, do risco à alma imortal: o que só o torna mais sedutor, mais perigoso e transgressivo.

Mas, se *Drácula* permite leituras que dialoguem com a teoria freudiana e com a categoria estética do sublime, o grotesco também representa possibilidades de

⁴⁷ No original: "the novel expels desire through a demonisation of what vampirism effects, without acknowledging what those effects are. Dracula is, in part, composed from a range of erotic images none of which are perceived as such by the characters them selves. The novel represents a failure to contain an explicitly sexual sublimity, one which it manages through a curious silence, and it is this discrete sexual sublime which is so intimately linked with the unconscious. What we ultimately find is that the unconscious in Dracula resists scientific explorations of it."

aproximação com o texto. Apesar de sedutor e certamente com carga erótica, o vampiro de Stoker, ainda que seguindo o modelo de aristocrata byroniano, é também mais repulsivo do que algumas encarnações anteriores da figura folclórica na literatura. O conde não é descrito de forma tão lisonjeira, mesmo em seus momentos mais pacíficos, quanto Sir Varney ou Carmilla Karnstein. Mas a relação mais evidente para com o grotesco vem com as associações animais de Drácula.

Em sua enumeração das características vampírescas, Van Helsing cita uma variedade de ligações do conde com “morcegos, os animais favoritos do grotesco” [enquanto categoria estética] (HARPHAM, 1976, p. 462). Mas, apesar de ter sido esta a associação que se tornou mais forte no imaginário cultural contemporâneo, também os ratos são particularmente relevantes para a representação de Drácula. Foi apenas no final do século XIX, pouco antes da publicação do romance, que os cientistas estabeleceram a ligação entre os ratos e a peste negra que assolou a Europa medieval. Apesar do fascínio de Stoker pela ciência moderna, e da utilização de recursos então novíssimos na trama, não é possível afirmar que exista uma relação proposital para a representação dos roedores que, assim como o conde, representam o risco de um mal relacionado à Idade das Trevas, uma condição que define e corrói aqueles que acomete. Mas a possibilidade não parece de todo desarrazoada quando observamos, por exemplo, a cena na qual os caçadores de vampiros vão à residência de Carfax de Drácula. Mesmo antes da aparição dos ratos, já há uma atmosfera pestilenta no local:

O lugar era pequeno e fechado, e o longo desuso havia tornado o ar estagnado e fétido. Havia um cheiro terroso, como de algum miasma seco, que se misturava ao ar ainda mais pútrido. Mas quanto ao próprio odor, como poderei descrevê-lo? Não era apenas que fosse composto de todos os males da mortalidade e do cheiro pungente e acre de sangue, mas parecia como se a própria corrupção tivesse se corrompido.⁴⁸ (STOKER, 2020, p. 310, tradução nossa)

Logo em seguida, no entanto, os roedores se fazem presentes:

⁴⁸ No original: “The place was small and close, and the long disuse had made the air stagnant and foul. There was an earthy smell, as of some dry miasma, which came through the fouler air. But as to the odour itself, how shall I describe it? It was not alone that it was composed of all the ills of mortality and with the pungent, acrid smell of blood, but it seemed as though corruption had become itself corrupt.”

Vimos uma massa fosforescente, que cintilava como estrelas. Todos nós, instintivamente, recuamos. Todo o lugar estava tomado por ratos. [...] Eles pareciam se espalhar por todo o espaço de uma só vez, até que a luz da lamparina, brilhando sobre seus corpos escuros em movimento e seus olhos reluzentes e ameaçadores, fez o lugar parecer um monte de terra salpicado de vaga-lumes.⁴⁹ (STOKER, 2020, p. 311, tradução nossa)

Mais adiante, quando Renfield, no seu leito de morte, descreve o conde, a ligação dele para com os ratos se torna direta, sem subterfúgio: “Eu podia ver que havia milhares de ratos com ardentes olhos vermelhos — como os Dele, só que menores” (STOKER, 2020, p. 345). A relação de Drácula para com os ratos cria uma associação forte do romance para com o grotesco, não apenas no sentido da representação dos animais, mas também por sua ligação com a peste, um dos temas característicos da categoria estética (HARPHAM, 1976). Esta ligação é também uma que será muito importante para as reanimações de Drácula após o romance de Stoker.

Estas observações não criam, portanto, uma relação direta da personagem monstruosa para com o gótico enquanto efeito estético. No entanto, uma manifestação deste elemento tal qual cristalizada na figura de Drácula, em especial com a forma como o vampiro mobiliza diferentes categorias estéticas para encarnar a possibilidade de um ponto de vista de alteridade, do mal, é um que se tornou não apenas simbólico do gótico enquanto efeito estético, como propriamente uma de suas convenções, como pode ser observado na multitude de manifestações que partiram desta mistura de características para representar não apenas o conde em particular, mas as figuras monstruosas de modo amplo.

3.5 Reanimações de Drácula

⁴⁹ No original: “We saw a whole mass of phosphorescence, which twinkled like stars. We all instinctively drew back. The whole place was becoming alive with rats. [...] They seemed to swarm over the place all at once, till the lamplight, shining on their moving dark bodies and glittering, baleful eyes, made the place look like a bank of earth set with fireflies.”

Como vimos acima, *Drácula* não foi a primeira obra a retratar o vampiro na literatura, mesmo levando em consideração o arquétipo contemporâneo do vampiro e restringindo suas manifestações à literatura em prosa. Mais do que isso, *Drácula*, o romance consagrado, sequer foi o primeiro e único *Drácula* de Stoker. O vampiro chegou ao teatro dias antes de sua publicação, em uma leitura dramática na qual Stoker, que tinha carreira no setor, inclusive como agente de Henry Irving, então aclamado como o maior ator de sua época.

Mas este não é o único exemplo. O conto “*Dracula’s Guest*”, embora publicado apenas postumamente, em 1914, mostra o que poderia ser um primeiro capítulo do romance, ou um rascunho inicial de seu desenvolvimento. A mudança mais marcante em comparação com o romance publicado, sem dúvida, é a ausência das entradas do diário de Jonathan, com uma narrativa em primeira pessoa por um personagem não nomeado. Mas, para além desta distinção, muitos dos elementos presentes no conto persistem para o romance, como a ocorrência de uma noite na qual os espíritos se manifestam no mundo dos vivos, aqui revelada como a noite de Santa Valpurga⁵⁰, uma referência ao poema “*Lenore*” (1774) de Gottfried August Bürger, e um bilhete no qual o conde pede a proteção de seu visitante já é assinado com o nome que estamparia a capa do romance.

As diferenças também são consideráveis. A principal ação que ocorre ao longo das poucas páginas do conto é que o narrador – possivelmente o mesmo Jonathan do romance – é surpreendido por uma tempestade enquanto passeava em uma cidade no meio do caminho de sua jornada. Como única alternativa, o personagem busca se abrigar em um cemitério, onde encontra a cripta de uma condessa. Logo em seguida um relâmpago ilumina uma belíssima figura feminina e o narrador perde a consciência. Ao acordar, descobre que uma equipe saíra em sua busca após receber um bilhete de Dracula na qual o conde ordenava a proteção de sua visita.

Apesar de curto, existe um arco narrativo no conto. Se, nas cenas iniciais, o narrador zomba das crenças populares acerca da noite de Santa Valpurga, em sua conclusão há uma certa ciência da existência de elementos sobrenaturais em jogo, uma intuição que indica a existência de um mundo para além do que compreende a razão o inglês moderno. Também a carga erótica do conto é breve, reduzida à cena

⁵⁰ O primeiro dia do mês de maio. A data é simbólica em várias tradições folclóricas do hemisfério norte, relacionadas historicamente a celebrações pagãs da primavera e, mais tarde, pela associação ao paganismo, à prática de bruxaria.

na qual o narrador vislumbra a vampira – uma criatura que já então é descrita como certamente morta, mas também bela (STOKER, 2004).

Já é muito mais complexa a relação que *Drácula* estabelece com *Poderes das Trevas*, um romance serializado em um periódico sueco entre 1899 e 1900. Uma investigação acerca da natureza da adaptação sueca seria muito extensa para este trabalho, e, dada a novidade da descoberta, ainda é provável que novos achados muito em breve tragam mais respostas acerca do ciclo editorial da obra nórdica, descoberta indiretamente, após a revelação de uma versão islandesa que seria um resumo da sueca. Uma das possibilidades, no entanto, é que a pessoa que adaptou a versão sueca tenha tido acesso aos manuscritos em desenvolvimento do romance de Stoker. *Poderes das Trevas* já apresenta uma versão muito mais próxima estruturalmente do romance do que aquela encontrada em “*Dracula’s Guest*”, mantendo, por exemplo, a estrutura que mistura diários, cartas, telegramas e muitas outras formas de mídia. Muitos dos personagens já têm também os mesmos nomes pelos quais foram consagrados, mas os que não compartilham as mesmas alcunhas são particularmente importantes: Jonathan e Mina são Tom e Wilma, e, mais importante, o próprio Drácula é Draculitz.

A trama também é consideravelmente distinta. O que podemos indicar como a primeira parte de *Drácula*, na qual Jonathan viaja para e é feito refém no castelo do conde, é muito mais longa em *Poderes das Trevas*, com o ritmo de descobertas sendo muito mais lento e a caracterização se detalhando aos poucos. Temos aqui, por exemplo, uma ideia muito mais próxima da interioridade do próprio conde. Se em *Drácula* o vampiro é um membro orgulhoso de uma linhagem de nobres que vai à Inglaterra por ver nela o coração do império do moderno, Draculitz não é menos orgulhoso, mas é muito mais fascinado pelas ideias e pelos avanços do tempo no qual transcorre a ação, sendo um fervoroso seguidor, em especial, das ideias eugênicas e de um certo niilismo vagamente nietzscheano.

O componente erótico aqui também é mais carregado. E, novamente, em especial na primeira parte da narrativa, na qual se desenvolve uma subtrama que trata das interações entre Harker e uma das noivas de Draculitz. Um Harker que, assim como em *Drácula*, está noivo, mas se vê seduzido por uma figura misteriosa que aparece apenas à noite. Em *Poderes das Trevas*, assim como em “*Dracula’s Guest*”, o protagonista está muito mais próximo de ser ele mesmo transformado em pecador do que em *Drácula*.

Stoker também tratou do vampirismo sem se utilizar diretamente do personagem do conde, no entanto. Talvez em uma tentativa de recuperar o sucesso de sua obra-prima, em 1909 é publicado *O Caixão da Mulher Vampiro* (*The Lady of the Shroud*), cuja trama centra em uma jovem que finge ser uma vampira. O romance tem uma estrutura epistolar mais tradicional e, talvez pela ausência de uma criatura sobrenatural real, nunca conseguiu deixar uma marca muito profunda no panorama cultural, mas pode ser a primeira tentativa inquestionável de reanimar elementos de *Drácula*, algo que se revelaria muito popular ao longo do século XX.

A mais infame das reanimações de *Drácula*, provavelmente, é o filme *Nosferatu* (1922), dirigido por F. W. Murnau, uma adaptação não autorizada do filme para o cinema. O termo que dá título à película é usado no romance de Stoker (2020, p. 265) para se referir a como os vampiros folclóricos são conhecidos no leste europeu, mas essa é a menor das particularidades que a obra de Murnau compartilha com a de Stoker. A trama, ainda que simplificada para o cinema e com os nomes dos personagens alterados, é basicamente a mesma, do advogado que vai a uma área afastada vender uma propriedade para um nobre recluso, que se revela um vampiro e passa a ameaçar a noiva do mocinho, que busca ajuda de um sábio e, ao final, com o triunfo dos representantes do bem.

A mais importante contribuição de *Nosferatu* para as reanimações subsequentes do vampiro, no entanto, foi a imagética acerca do conde Orlok, o substituto de *Drácula* nesta versão. Mesmo sendo um nobre, Orlok está longe do sedutor vampiro byroniano, sua aparência é muito mais monstruosa do que a versão de Stoker, é a semelhança de seu semblante com um rato é marcante, com o nariz pontudo e presas frontais proeminentes. Também marcante é o fato de o vampiro do filme morrer com o início do dia, algo que até então não era presente nos vampiros literários. Importante notar, no entanto, que o golpe fatal em Orlok não é dado pelos raios solares, que acabam por se tornar o método corrente em versões posteriores, mas pelo morto-vivo não estar em seu caixão ao cantar do primeiro galo. Finalmente, o próprio título do filme é também um legado importante para encarnações futuras dos vampiros, como veremos em seguida.

Nas décadas seguintes, muitas das manifestações de vampiros na cultura seguem os parâmetros estabelecidos por *Nosferatu* no sentido de estarem sempre em diálogo com *Drácula*, do qual guardam alguns elementos e variam outros de acordo com as necessidades narrativas. De modo geral, por exemplo, a figura do

vampiro aristocrático e byroniano se mantêm, ou até mesmo se reforça. Exemplos disso são as adaptações diretas de *Drácula*, como a para o teatro em 1924, que deu ao conde um figurino de gala e uma capa de ópera, e a primeira adaptação cinematográfica a levar o título do romance de fato, o *Drácula* de 1931, com Bela Lugosi, no que seria o primeiro de uma série de filmes que se distanciaram cada vez mais do material no qual propunham adaptar para as telas: em 1936, por exemplo, o filme recebe uma continuação intitulada *A Filha de Drácula (Dracula's Daughter)*, que, só pelo nome, demonstra como guarda pouca relação com o material concebido por Stoker, mas ao mesmo tempo busca manter sua estirpe, com vampiros aristocráticos e leves acenos ao erotismo destas figuras.

Progressivamente, com o avançar destas reanimações, a personagem monstruosa do vampiro deixa de ser demonizada como no romance de Stoker, muitas vezes chegando a ser representada de forma mais próxima de uma figura trágica. O conto “The Lady of the House of Love”, de Angela Carter, originalmente publicado em 1975, é um exemplo desta transição. A vampira da narrativa é “o último ramo da árvore envenenada que desabrochou das entranhas de Vlad, o Empalador, que fazia piquenique com cadáveres nas florestas da Transilvânia”⁵¹ (CARTER, 1997, p. 196, tradução nossa). Embora o *Drácula* de Stoker nunca seja identificado diretamente com Vlad, a descrição de sua existência pré-vampírica no romance criou a associação que passou a ser usada liberalmente em reanimações do conde subsequentes. Com essa frase, portanto, Carter deixa evidente a posição de sua personagem no cânone, ao mesmo tempo que ressalta a importância da sexualidade: como deixa claro a referência às entranhas, os vampiros de Carter se reproduzem sexualmente. Poderíamos argumentar que o fazem ao menos desde o poema de Ossenfelder.

Apesar da vampira de Carter ter surgido da união de um pai e uma mãe, ela vive na “Gótica eternidade atemporal dos vampiros, para quem tudo é como sempre foi e será, cujas cartas [de Tarô] sempre caem no mesmo padrão”⁵² (CARTER, 1997, p. 199, tradução nossa). Ou seja, a personagem é monstruosa por escapar aos padrões de vida das pessoas comuns, mas ainda assim compartilha muito com elas, é uma criatura humanizada, mas cujo efeito estético gótico advém justamente da sua

⁵¹ No original: “The last bud of the poison tree that sprang from the loins of Vlad the Impaler who picnicked on corpses in the forests of Transylvania.”

⁵² No original: “the timeless Gothic eternity of the vampires, for whom all is as it has always been and will be, whose cards always fall in the same pattern.”

incapacidade de adaptação com a norma, por não poder evoluir como os humanos com os quais se parece, por estar presa por um destino de fatalidade, este conceito, ele mesmo um motivo do gótico enquanto efeito estético tão simbólico quanto o do pecado na versão do *Drácula* de Stoker, por indicar a visão de mundo que é mal como um fator não apenas individual, mas uma característica do próprio universo, um aceno à possibilidade que o próprio destino seja uma manifestação do gótico enquanto efeito estético.

A trama propriamente dita do conto é bastante simples. A vampira habita o “castelo de Nosferatu” (CARTER, 1997, p. 201), onde sua existência se resume a um ciclo que eternamente se repete: um visitante incauto é atraído para as ruínas, onde encontra a “bela rainha dos vampiros em seu vestido de casamento antigo”⁵³ (CARTER, 1997, p. 195, tradução nossa), que lê a sorte de sua vítima no tarot como um ato de sedução. O destino lido nas cartas é, invariavelmente, o mesmo, a morte. Então, a vampira dá a entender à vítima que se inicia uma aproximação sexual, para só então se alimentar do incauto seduzido.

Esta rotina muda apenas quando no papel de vítima é colocado um verdadeiro símbolo da idade moderna e do mundo das luzes, um racional jovem inglês, que, no início do século XX, passeia de bicicleta pelo leste europeu antes de se alistar. A bicicleta é um objeto simbólico na obra carteriana:

Andar de bicicleta é, em si, uma certa proteção contra o medo supersticioso, já que a bicicleta é o produto da razão pura aplicada ao movimento. Geometria a serviço do homem! Dê-me duas esferas e uma linha reta, e eu lhe mostrarei até onde posso levá-las. O próprio Voltaire poderia ter inventado a bicicleta, pois ela contribui muito para o bem-estar do homem e em nada para seu mal. Benéfica para a saúde, não emite fumos nocivos e permite apenas as velocidades mais decorosas. Como poderia uma bicicleta ser jamais um instrumento de dano? ⁵⁴ (CARTER, 1997, p. 199, tradução nossa)

⁵³ No original: “Wearing an antique bridal gown, the beautiful queen of the vampires.”

⁵⁴ No original: “To ride a bicycle is in itself some protection against superstitious fear, since the bicycle is the product of pure reason applied to motion. Geometry at the service of man! Give me two spheres and a straight line and I will show you how far I can take them. Voltaire himself might have invented the bicycle, since it contributes much to man’s welfare and nothing at all to his bane. Beneficial to the health, it emits no harmful fumes and permits only the most decorous speeds. How can a bicycle ever be an implement of harm?”

Mais importante ainda para a caracterização do jovem inglês como um representante do mundo racional, no entanto, é “a falta de imaginação [que] dá heroísmo ao herói”⁵⁵ (CARTER, 1997, p. 205, tradução nossa).

A vampira segue com o jovem os mesmos padrões que já exercera anteriormente incontáveis vezes, mas, ao fazer a leitura do tarot do rapaz, ainda que encontre o mesmo resultado, a morte, ela se compadece com o vislumbre que tem do medo que ele sentirá nas trincheiras (CARTER, 1997, p. 205). Mais do que isso, a própria condessa Nosferatu (CARTER, 1997, p. 205) é seduzida pelo apelo da racionalidade, da vida normal moderna e iluminada vivida por sua vítima em potencial. E, neste momento, é a vampira que se vê fragilizada, “como uma triste colombina que se perdeu no bosque há muito tempo e nunca chegou à feira”⁵⁶ (CARTER, 1997, p. 204, tradução nossa), e a promessa do erótico que fora feita a tantas vítimas anteriores é agora concretizada com a vampira sendo a parte pega de surpresa. No dia seguinte, o jovem é convocado para as trincheiras.

A maior alteração que vemos de *Drácula* para o conto da condessa Nosferatu é que a visão sobre todo o campo do mal é movida de algo demonizado para um nível com o qual é muito mais fácil de empatizar, até mesmo pelo recurso ao vocabulário trágico da fatalidade, da prisão em meios arcaicos que nunca se renovam, pelos riscos irmãos do sexo e da morte. Uma representação daquilo que Catherine Spooner chama de “democratização da monstrosidade” (SPOONER, 2006, p. 66) um processo que a teórica atrela a ideias de carnavalização e do grotesco. Ambos os conceitos são bastante presentes na obra carteriana, e certamente indicam um caminho no qual as personagens monstruosas são apresentadas em contextos contemporâneos ao conto de Carter, mas, como a história curta indica, não são o único. Algo que também fica evidente com outras reanimações do vampiro que seguiram ao menos em parte o caminho de “The Lady of the House of Love”, como *Entrevista com o Vampiro* (*Interview with the Vampire*, 1976), o primeiro volume em uma série dedicada aos vampiros escrita por Anne Rice ao longo de décadas, e uma nova versão alemã de *Nosferatu* (*Nosferatu: Phantom der Nacht*, 1979) dirigida por Werner Herzog.

Esta versão de *Nosferatu* é claramente inspirada na de Murnau, mantendo uma semelhança inconfundível do vampiro com o conde Orlok, mas reforça também ainda

⁵⁵ No original: “This lack of imagination gives his heroism to the hero”

⁵⁶ No original: “Like a sad Columbine who lost her way in the wood a long time ago and never reached the fair.”

mais os laços que o filme de 1922 não podia evidenciar com a obra de Stoker: os personagens, por exemplo, têm seus nomes correspondentes aos do romance, o próprio conde é agora Drácula, não Orlok. Dois elementos são dignos de serem apontados no contexto de um efeito estético gótico, no entanto. O filme dirigido por Herzog une de forma muito mais forte a aparência do vampiro do *Nosferatu* de 1922 e as referências a ratos da obra de Stoker. A cidade é tomada pelos roedores, que são filmados tomando as ruas em hordas que lembram a descrita por Jonathan Harker em seu diário. Aqui a ligação entre os ratos e a peste não fica apenas no campo das possibilidades, mas antes se torna forte a ponto de borrar a interpretação em uma direção única: não é possível dizer simplesmente que a peste e os ratos são símbolos do vampiro, pois o próprio vampiro pode ser entendido como uma manifestação imagética da peste. O que, a princípio, poderia parecer enfraquecer a persona do vampiro como personagem monstruosa, transformando-o em pura metáfora. É aqui que o aspecto de efeito estético se torna novamente relevante. A peste é um dos temas recorrentes do grotesco enquanto categoria estética por representar a abertura de “novas perspectivas caracterizadas pela destruição da lógica e pela regressão ao inconsciente”⁵⁷ (HARPHAM, 1976, p. 462, tradução nossa).

A peste é significativa pois inverte a preponderância das visões de mundo opostas. A racionalidade se esvai e é substituída por um caos, como apontado por Artaud:

Estabelecida a peste numa cidade, seus quadros regulares desmoronam, não há mais limpeza pública, nem exército, nem polícia, nem prefeitura; acendem-se fogueiras para queimar os mortos, conforme a disponibilidade de braços. Cada família quer ter sua fogueira. [...] Os últimos vivos se exasperam; o filho, até então submisso e virtuoso, mata o pai; o casto sodomiza seus parentes. O libertino torna-se puro. O avaro joga seu ouro aos punhados pela janela. O herói guerreiro incendeia a cidade por cuja salvação outrora se sacrificou. O elegante se enfeita e vai passear nos ossários. Nem a ideia da ausência de sanções nem a da morte próxima bastam para motivar atos tão gratuitamente absurdos por parte de pessoas que não acreditavam que a morte fosse capaz de acabar com tudo. E como

⁵⁷ No original: “opening onto vertiginous new perspectives characterized by the destruction of logic and regression to the unconscious.”

explicar esse aumento de febre erótica entre pestíferos curados que, em vez de fugir, ficam onde estão, tentando extrair uma volúpia condenável de moribundos ou mesmo mortos, meio esmagados pelo amontoado de cadáveres onde o acaso os alojou. (ARTAUD, 2012, p. 16-18)

Sob a peste, o império da razão colapsa frente à invasão da legião de ratos da barbárie, do grotesco, e do gótico.

Também digno de nota quanto à versão de 1979 de *Nosferatu* é o seu fim, com o conde morto em uma maneira que faz referência diretamente o filme de 1922, mas com uma mudança importante, aqui a donzela atacada pelo vampiro, uma união de Mina e Lucy, morre, e seu noivo, Jonathan, é transformado em vampiro. Não só marcado pelo pecado, mas um símbolo da persistência das trevas do arcaico, da peste, do gótico enquanto efeito estético, mesmo em meio às luzes modernas. O filme encerra com o novo vampiro partindo da cidade para espalhar o mal pelo mundo, herdeiro de *Nosferatu* tanto quanto a vampira de Carter.

Nas décadas seguintes, as reanimações do vampiro continuam a se multiplicar, seja com referências diretas ao *Drácula de Bram Stoker*, como no filme com este título do diretor Francis Ford Coppola (*Bram Stoker's Dracula*, 1992), no qual a sedução e erotismo do romance é reimaginada como uma história de amor transcendental entre Drácula e Mina. Ou na saga de livros e filmes iniciada com *Crepúsculo* (*Twilight*, 2005) de Stephenie Meyer, no qual o gótico enquanto efeito estético é totalmente deslocado por vampiros que representam antes uma intensificação da sociedade normalizada, com o reforço aos valores burgueses como a valorização da castidade. Cada vez mais, não é natureza do vampiro que lhe confere um caráter monstruoso, o mal deixa de ser um aspecto da essência destas criaturas, mas sim se torna um fator que apenas permite o florescimento de comportamentos inatos ao indivíduo. *Pacto de Sangue* (*Dowry of Blood*, 2021), de S. T. Gibson, por exemplo, é uma reanimação de *Drácula* pelos olhos das noivas do vampiro no qual a monstruosidade dele não está relacionada à sua condição de criatura sobrenatural, que é compartilhada pelo restante das personagens relevantes na trama, como a narradora Constanta, mas sim pelo fato de o conde – nunca nomeado diretamente, mas reconhecido pela caracterização e as alusões feitas ao romance de Stoker – ser um amante abusivo e controlador.

O último exemplo de uma reanimação direta de Drácula na literatura que será analisada neste trabalho é o romance *NOS4A2* (2013), escrito por Joe Hill. Como o título deixa evidente, o diálogo que a obra estabelece com o romance de Stoker se dá, a princípio, através das reanimações deste através do recurso ao título das adaptações cinematográficas alemãs de *Drácula*⁵⁸. O filme de 1922 é referenciado diretamente pelo vampiro do romance, Charlie Manx:

Minha esposa me acusou de ser um vampiro, assim como você - disse Manx. - Ela disse que eu era como o monstro daquele primeiro filme que vimos juntos, o filme alemão. Ela disse que eu estava sugando a vida das nossas duas filhas, me alimentando delas. [...] Dê uma olhada na minha placa do carro algum dia. Peguei as ideias horríveis da minha esposa sobre mim e as transformei em uma piada.⁵⁹ (HILL, 2013, p. 513, tradução nossa)

E a própria caracterização de Manx lembra vagamente a do conde Orlok, em especial com suas antiquadas roupas pretas. Mas as referências da obra de Hill à de Stoker seguem caminhos mais sutis do que uma leitura superficial poderia indicar. A trama tem início mostrando a infância da protagonista, Victoria McQueen, que descobre o poder de usar sua amada bicicleta (a máquina da racionalidade para Angela Carter) como instrumento para manifestar uma ponte mágica, que pode ser usada para cruzar distâncias variáveis como meio de encontrar algo que a jovem deseje achar.

Em um momento de raiva contra os pais, Victoria sai de casa e usa seu poder para encontrar aquilo que via como uma forma de vingança à sua família: perigo. É assim que ela descobre o esconderijo do vampiro Charlie Manx. Manx é um vampiro que reflete as capacidades da própria protagonista. Assim como Victoria, ele tem um veículo amado, um Rolls-Royce da década de 1930, que usa para manifestar poderes sobrenaturais. Os de Manx, no entanto, são muito mais perigosos que os de Victoria.

⁵⁸ Importante citar que a obra de Hill não reanima apenas a obra-prima de Stoker, mas também outros romances, dentre os quais os mais relevantes são de autoria de Stephen King, pai de Hill, e algumas das narrativas anteriores dele mesmo (HILL, 2013, p. 368).

⁵⁹ No original: "My wife accused me of being a vampire, just like you," Manx said. "She said I was like the fiend in that first movie we saw together, the German picture. She said I was draining the life out of our two daughters, feeding off them. [...] Have a peek at my license plate sometime. I took my wife's horrid ideas about me and made a joke out of them."

O vampiro usa seus poderes para sequestrar crianças e levá-las a uma dimensão paralela que se manifesta por conta de seus poderes e toma o formato de um parque de diversões temático natalino, Christmasland, um lugar onde a neve é de algodão doce e as crianças são eternamente inocentes – e impedidas de crescer.

No trajeto no qual leva as crianças para Christmasland, o Rolls-Royce funciona como um mecanismo que absorve a energia, se não o próprio futuro e potencial das crianças, e os transfere para Manx, mantendo-o eternamente jovem:

O caminho para Christmasland remove todas as tristezas, alivia toda a dor e apaga todas as cicatrizes. Ele leva embora todas as partes de você que não estavam te fazendo bem, e o que resta é limpo e puro. Quando chegarmos ao nosso destino, você será inocente não apenas da dor, mas também da memória da dor. Toda a sua infelicidade é como sujeira em uma janela. Quando o carro terminar com você, ela será removida e você brilhará de tão limpo. E eu [Manx] também.⁶⁰ (HILL, 2013, p. 504, tradução nossa)

As crianças sequestradas, no entanto, são transformadas em pequenos vampiros que, por nunca perderem a inocência, estão para sempre presas em um mundo de crueldade infantil, de atos de violência por desconhecimento da ideia de consequências, incapazes de pecar, mas também de ver a existência de algo para além do mal no qual estão submersas – uma inversão direta da ameaça da perda da inocência que é o pecado na obra de Stoker, substituindo-o por uma situação na qual a manutenção da inocência é o verdadeiro risco e a proteção eterna em relação o pecado a verdadeira ameaça.

Victoria, um pouco mais velha do que as crianças geralmente sequestradas por Manx, consegue sobreviver e escapar das garras do vampiro colocando fogo na cabana utilizada por ele como ponto de parada em sua jornada para Christmasland. Se este momento do romance inverte a centralidade da perda da inocência, ela “desinverte” o que Stoker havia feito ao transformar a heroína gótica presa em um

⁶⁰ No original: “The road to Christmasland removes all sorrows, eases all pain, and erases all scars. It takes away all the parts of you that weren’t doing you any good, and what it leaves behind is made clean and pure. By the time we arrive at our destination, you will be innocent not only of pain but also of the memory of pain. All your unhappiness is like grime on a window. When the car is done with you, it will be cleared away and you will shine clear. And so will I.”

castelo ameaçador em homem – aqui a protagonista volta a ser uma mulher presa no covil do vampiro.

Manx é preso acusado pelo sequestro de Victoria e associado, com o testemunho dela, ao desaparecimento de várias outras crianças – embora um número muito menor do que a centena que ele revela já ter levado para Christmasland. O que nos leva para o momento de interlúdio do romance. Enquanto Manx, sem poder absorver a energia de crianças, definha em paralelo com o sucateamento de seu carro, Victoria cresce como uma mulher para sempre atormentada pelos fantasmas da experiência traumática que passou nas mãos do vampiro, assombrada por ligações de crianças presas em Christmasland que a culpam pela prisão de Manx. Este momento revela uma ligação muito próxima dos poderes de Victoria e Manx com a imaginação, eles seriam pessoas com uma capacidade única para manifestar suas imaginações no mundo real, algo que Victoria reforça ao se tornar uma artista, mas o poder arrebatador desta imaginação, da capacidade de vislumbrar um efeito estético distinto, também apresenta riscos consideráveis, em especial com a deterioração da saúde mental destas pessoas: Victoria deixa de acreditar na realidade de seus poderes, que passa a encarar como manifestação de uma esquizofrenia que impactaria também as ligações do além que recebe.

Este interlúdio tem fim quando o carro de Manx é comprado e restaurado por um homem chamado Nathan Demeter, em uma referência direta ao navio que levou Drácula à Inglaterra. Com o Rolls-Royce de volta em condição primorosa, também o vampiro é trazido de volta à sua existência. E, como poderia ser de se esperar, sedento de vingança sobre Victoria McQueen, o que concretiza sequestrando o filho da artista, o jovem Wayne⁶¹.

Em um novo paralelo, assim como Drácula foi perseguido após a morte de Lucy e a investida contra Mina, Victoria passa a caçar Manx após o sequestro de seu filho, o que significa se reconectar com seus poderes, agora manifestados através de uma moto, e, conseqüentemente, arcar com os danos mentais causados por seu uso nesta operação de resgate. Victoria consegue derrotar Manx e resgatar seu filho sacrificando a própria vida, mas, mesmo assim, a criança que ela traz de volta, que passou pelo processo de ter sua individualidade sugada pelo carro, não é exatamente aquela que existia antes:

⁶¹ Em uma referência oblíqua aos animais mais associados aos vampiros, o nome do menino é Bruce Wayne, o mesmo da real identidade do herói dos quadrinhos e do cinema Batman, o homem-morcego.

Wayne não estava bem, e ele sabia disso. Crianças que estavam bem não atendiam ligações de crianças que já deviam estar mortas. Crianças que estavam bem não tinham sonhos como os dele. Mas nenhuma dessas coisas — nem as ligações, nem os sonhos — era o indicador mais claro de que ele não estava bem. Não. O que realmente o marcava como alguém que não estava bem era a maneira como se sentia ao ver a foto de um acidente de avião: axaltado, abalado por uma mistura de excitação e culpa, como se estivesse olhando pornografia.⁶² (HILL, 2013, p. 677, tradução nossa)

O que traz à tona um dos temas centrais do romance, que poderia também ser visto como uma questão de Drácula e do gótico enquanto efeito estético: Wayne, após a morte da mãe é atormentado pelo conflito entre duas frases que são simbólicas no romance, uma é um lema da mãe do menino, para quem “o que é bom continua bom”⁶³ (HILL, 2013, p. 23, tradução nossa), como o ouro que nunca desbota, e a crença de Manx de que “sangue nunca sai da seda”⁶⁴ (HILL, 2013, p. 380, tradução nossa), no sentido de que o que for corrompido não pode ser restaurado. Significativo que o tecido ao qual o vampiro se refere é o único elogiado por Poe em seu “Filosofia do Mobiliário”.

Como podemos ver, esta dicotomia está em diálogo direto com a trama de *Drácula*, com a ameaça à alma de Mina. É uma transmutação da questão do pecado, uma versão do mesmo tema que não depende diretamente do recurso a uma moralidade necessariamente cristã, embora a dicotomia de valores não seja totalmente distinta. Assim como Mina, no entanto, Wayne é recuperado a seu estado natural, e o mal é visto como algo que pode ser experimentado e deixado para trás, todo pecador pode encontrar sua redenção.

3.6 A Hora das Bruxas

⁶² No original: “Wayne wasn’t okay, and he knew it. Kids who were okay did not answer phone calls from children who had to be dead. Kids who were okay didn’t dream dreams like his. But neither of these things—not the phone calls or the dreams—was the clearest indicator that he was not okay. No. What really marked him out as not okay was the way he felt when he saw a photo of a plane crash: charged, jolted by excitement and guilt, as if he were looking at pornography.”

⁶³ No original: “What’s good stays good”

⁶⁴ No original: “Blood will never come out of silk”

O segundo dos elementos do gótico apontados por França que analisaremos será o *passado fantasmagórico*. Este elemento pode ser visto apenas como um caso de transgressão no qual a temporalidade e as noções de passado e presente têm suas fronteiras embaçadas ou transpostas, embora, de fato, esta transgressão esteja, muitas vezes, ligada ao efeito estético do gótico. Como indicado por França (2022, p. 22), “uma das formas de enredo mais recorrentes do gótico é aquela em que o protagonista é vitimado por atos pretéritos perpetrados por ele ou por um membro de sua família”.

Esta temática já estava presente mesmo na origem do gótico enquanto movimento literário: o mote de *O Castelo de Otranto* é, afinal, que “os pecados paternos são visitados nos seus descendentes de terceira e quarta gerações”⁶⁵ (WALPOLE, 2014, p. 6, tradução nossa). As *ghost stories* tradicionais, assim como os relatos de possessão, também sempre contam com tal tipo de transgressão em seu âmago, mas o passado fantasmagórico adquire uma profundidade imensurável para o gótico enquanto efeito estético quando consideramos que ele é, em si, uma presença espectral. Mesmo a adoção do termo gótico na ficção do século XVIII já podia caracterizar, como na citação de David Punter (1998) acima, que o gótico é ontologicamente assombrado por si mesmo, suas encarnações (e reanimações) anteriores, pelas manifestações do termo que foram usadas antes e que deixam marca indelével na tradição. Ao que poderíamos acrescentar a goticidade do próprio ato de assombrar, já que o gótico, particularmente enquanto efeito estético, é, ele mesmo, um espectro, e “um espectro é sempre um *revenant*. Não se pode controlar suas idas e vindas, pois ele *começa pelo ato de retornar*”⁶⁶ (DERRIDA, 2006, p. 11, tradução nossa).

Assim, se o caso anterior, da personagem monstruosa, não apresentava uma ligação de obrigatoriedade para a observação de uma manifestação do gótico enquanto efeito estético, mas apenas ajudava o trabalho interpretativo por aglutinar um compilado de manifestações e elementos relacionados à denominação de gótico em outros contextos, no caso do passado fantasmagórico esta relação é muito mais próxima, podendo ser vista como a própria base a ideia de reanimação que é central

⁶⁵ No original: “The sins of fathers are visited on their children to the third and fourth generation”

⁶⁶ No original: “A specter is always a revenant. One cannot control its comings and goings because it begins by coming back” (itálicos do original).

ao conceito de gótico como efeito estético apresentado neste trabalho, já que o retorno da visão de mundo que assim estamos chamando é parte essencial da sua própria existência enquanto mal e visão de mundo alternativa, por ser o retorno dos impulsos reprimidos no inconsciente freudiano.

Citamos anteriormente Anne Rice como autora das Crônicas Vampirescas, uma série de livros centrados em personagens vampiros que são a criação mais conhecida da autora e que foram o foco de sua produção literária ao longo de décadas, totalizando mais de uma dúzia de romances em três subséries. Os vampiros, no entanto, não foram as únicas criaturas sobrenaturais que tiveram séries dedicadas a elas pela pena da autora. Em 1990, Rice deu início a uma trilogia centrada em bruxas com o romance *A Hora das Bruxas (The Witching Hour)*, que aborda a história do clã Mayfair ao longo de séculos. O romance recebeu duas continuações *Lasher* (1993) e *Taltos* (1994) e muitos dos seus personagens ressurgiram depois em obras que fazem parte da série das Crônicas Vampirescas. Este trabalho, no entanto, voltará sua atenção especialmente para o primeiro livro da trilogia, que apresenta uma narrativa consideravelmente independente, apesar de deixar indícios para suas sequências.

Em suas mais de mil páginas, *A Hora das Bruxas* é um registro de grandes dimensões da história de uma família ao longo de séculos, com vários personagens de destaque, mas sua estrutura pode ser simplificada se pensarmos que existe uma narrativa-moldura que dá início à trama e é retomada em sua reta final, narrada em terceira pessoa, mas com um ponto de vista muito próximo aos personagens que acompanha, e uma segunda narrativa, apresentada como documentos da Talamasca, uma organização secreta que acompanharia os passos da família Mayfair ao longo de suas gerações.

Na narrativa-moldura, acompanhamos principalmente dois personagens: Rowan, uma médica e herdeira da família Mayfair, que, no entanto, foi afastada de sua mãe e adotada por uma prima distante, com diretrizes explícitas que visavam fazer com que a jovem nunca procurasse as suas origens ou mesmo pudesse voltar para sua cidade-natal, Nova Orleans; e Michael, um empreiteiro que se afoga no mar e é salvo por Rowan.

Michael acorda no hospital com um novo poder, a psicometria, a capacidade “ler” informações do passado dos objetos e das pessoas que toca: “Essas impressões ganhavam vida para ele a partir dos objetos que tocava. Elas são como as ranhuras de um disco de fonógrafo. Coloque a agulha em uma delas e a voz canta. Mas o cantor

não está lá”⁶⁷ (RICE, 1990, p. 978, tradução nossa); e com a forte impressão de que, antes de ser ressuscitado, teve a visão de um grupo de pessoas que lhe deu uma missão a cumprir quando voltasse à vida. A memória do que seria esta missão, no entanto, se desfaz ao acordar, permanecendo apenas um sentimento geral de que ele deve voltar para o lugar onde nasceu, a mesma Nova Orleans; esta incerteza faz com que ele caia em uma rotina de depressão e alcoolismo, se convencendo que apenas uma chance para usar seus poderes no chão do barco onde foi trazido de volta à vida poderia reavivar a memória do que experimentou quando estava morto.

Ao mesmo tempo, Rowan fica sabendo pelos jornais que o homem que ela salvou do mar desenvolveu poderes psíquicos, e se dispõe a encontrá-lo, já que ela gostaria que ele a tocasse para confirmar o que ela já acredita ser verdade: que ela também tem poderes, nesse caso, a capacidade de matar pessoas com um simples pensamento em um momento de raiva ou de autodefesa. No reencontro dos dois, eles descobrem uma paixão avassaladora um pelo outro. Os planos de Michael não se concretizam, mas a descoberta que Rowan também é de Nova Orleans e a interação dos dois estimula-o a finalmente voltar para a cidade.

Ao chegar, Michael, bêbado, é auxiliado por um cavalheiro idoso, Aaron Lightner, que revela estar observando tanto ele quanto Rowan, e fazer parte de uma organização secreta, a Talamasca, que guarda uma relação muito próxima com a família do Rowan e a observa ao longo de séculos. Lightner oferece, então que Michael leia o arquivo da família Mayfair e que depois faça com que as informações ali contidas cheguem à jovem. Concomitantemente, Rowan descobre que sua mãe biológica morreu, e decide, apesar de promessas à sua mãe adotiva, ir entrar em contato com a sua família e tomar seu lugar de direito em Nova Orleans.

Neste ponto o romance dá lugar à sua parte mais longa, uma narrativa composta de arquivos da Talamasca que retrata a trajetória de toda a família Mayfair, tendo início com um membro da ordem, Petyr von Abel, resgatando a filha de uma mulher queimada como bruxa na Escócia do século XVII, Deborah, e levando-a à sede da Talamasca, em Amsterdã, onde a jovem encanta a sociedade e os artistas da época e revela ter poderes muito maiores do que aqueles com os quais os membros da organização estão acostumados. Deborah, no entanto, não aceita se juntar ao grupo

⁶⁷ No original: “These impressions sprang to life for him from the objects that he touched. They are like unto the grooves of a phonograph record. Put the needle into the groove and the voice sings. But the singer is not there.”

já que, traumatizada com a morte da mãe, vê a Talamasca como um grupo de feiticeiros satânicos. A jovem foge então da sede e se une a um artista local, que logo passa enriquecer, provavelmente com a capacidade de Deborah de fazer com que um espírito traga coisas para ela, como pedras preciosas. Logo Deborah fica viúva, mas, já totalmente aceita na sociedade holandesa, ela recebe a proposta de casamento de um nobre francês. Na véspera de sua partida de Amsterdã, Deborah seduz Petyr para que passem uma noite juntos como um gesto de despedida.

Anos depois, ainda em sua missão de tentar impedir que pessoas sejam queimadas na fogueira como bruxas, Petyr chega à região onde Deborah foi viver e encontra-a na mesma situação que vitimara sua mãe anos antes. Ele não consegue salvá-la, mas descobre que a noite de paixão dos dois deu origem a uma filha, Charlotte, que foi criada como filha do nobre com o qual Deborah se casou e, por sua vez, partiu para o novo mundo, se estabelecendo em Santo Domingo. No momento da execução de Deborah, a mulher ordena ao espírito sob seu controle, Lasher, que destrua boa parte da cidade, deixando uma paisagem desoladora da qual Petyr por pouco sobrevive. Ele, no entanto, parte diretamente para o encontro da sua filha, na intenção de avisá-la sobre a herança de poderes da sua linhagem, já que ele acredita que Lasher, que passa de uma geração para outra da família Mayfair, não está realmente sob o controle das bruxas, mas antes age de forma que pode colocá-las em perigo.

Ao chegar em Santo Domingo, no entanto, Petyr descobre que Lasher já está muito mais imiscuído na rotina da sua filha do que ele poderia imaginar. No jantar dado por Charlotte para receber o pai (que reconhece graças às informações do espírito), Lasher possui o corpo do patriarca da família, o sogro de Charlotte, um homem paralisado pela doença que passa a se mover de forma mecânica e *unheimliche*⁶⁸ graças à possessão por parte de espírito. Depois do jantar, e da manifestação de força de Lasher, Charlotte droga e aprisiona o pai, seduzindo-o ao longo de dias para fazer com que possa gerar herdeiros que tenham o seu poder maximizado pela união com os poderes do pai. Apenas depois de grávida Charlotte liberta Petyr, que parte em uma jornada noturna desesperada de retorno à cidade, saindo da fazenda Mayfair.

No caminho, no entanto, Petyr encontra o espírito Lasher, que toma a forma do holandês, e o ameaça ao longo de todo o trajeto, chegando até mesmo a reanimar os

⁶⁸ Declinação do *Unheimliche* freudiano.

corpos de um cemitério no caminho, o que deixa a sanidade de Petyr em frangalhos, com ele capaz apenas de enviar uma última carta à Talamasca antes de morrer em situações misteriosas. Convencida do envolvimento de Charlotte e seu espírito na morte de Petyr, a Talamasca não arrisca se aproximar novamente da bruxa, passando a observar de longe os novos feitos da bruxa, assim como de seus descendentes ao longo de séculos. A trajetória dos Mayfair é cheia de acontecimentos misteriosos, que podem ser interpretados pela organização apenas dado o seu conhecimento do histórico de feitiçaria na família. Com o passar do tempo os Mayfair se deslocam para os Estados Unidos com o início da Revolução Haitiana e se estabelecem na região de Nova Orleans, sempre mantendo o nome Mayfair apesar de a chefia da família ser passada sempre para uma das filhas mulheres definidas pela representante da geração anterior.

Neste período, os registros acerca da família feitos pela Talamasca consistem principalmente na coleta de informações através de registros de terceiros, informantes infiltrados e, mais tarde, com base em investigadores particulares. A única tentativa de interação direta por parte de um dos membros acaba com o desaparecimento do agente. Os documentos reunidos pela organização criam o mosaico de uma complexa história familiar, com ramos cada vez maiores, mas que por muitas vezes voltam para si mesmos, com muitas relações entre primos e, na linhagem principal, casos frequentes de incesto entre gerações com o objetivo de criar bruxas cada vez mais poderosas. Paralelamente, os avistamentos de Lasher são periódicos, muitas vezes tratados como algo folclórico para os membros mais distantes da família, mas sua presença é muito influente na vida das herdeiras do legado Mayfair, que passa de uma riqueza já excepcional no momento em que a família chega aos EUA para algo comparável ao PIB de nações na época na qual Michael lê os relatos.

As gerações de Mayfair se dividem, algumas com poderes excepcionais, outras com poucas manifestações sobrenaturais; alguns membros da família tentam escapar de sua relação com Lasher e viver uma vida normal, enquanto outros se aproximam perigosamente do espírito, seja na crença de controlá-lo completamente ou na tentativa de avançar os objetivos do espectro. Nas décadas anteriores à ação da narrativa moldura, a presença mais forte na cronologia do clã é Carlotta, uma mulher que chegou a ser cogitada como herdeira do legado, mas negou-se a servir Lasher, que vê como um demônio, e foi trocada por uma de suas irmãs mais novas, Stella, que teve uma morte trágica nas mãos do irmão e amante. O legado seguiria então

para a avó de Rowan, Anta, e em seguida para Deirdre, sua mãe, mas o controle real da família estaria nas mãos de Carlota, que acaba por obrigar Deirdre a dar Rowan, fruto de um estupro por um parente que provavelmente era também avô de Deirdre, para familiares distantes em uma tentativa de manter a jovem longe da influência da família e de Lasher, e depois passa a drogar Deirdre para que ela mesma, em estado catatônico, não possa ter contato com o espírito.

O fim da leitura por Michael dos documentos que reúnem a cronologia da família Mayfair é concluída, portanto, no mesmo momento em que um novo capítulo da história das relações entre as bruxas e Lasher é escrito: com a morte de Deirdre, o espírito imediatamente passa a visitar Rowan, a busca seduzi-la. Moviada pela vontade de conhecer suas origens e, agora, pela atração por Michael, Rowan decide ir para Nova Orleans, quebrando as promessas e tratativas legais de manter distância, e chega a tempo de velar a mãe. Logo após o velório Carlotta também revela ter sido a culpada por separar Rowan de sua família e pelo definhar de Deirdre, que apresenta como uma tentativa de enfraquecer Lasher e manter a família fora do controle do espírito. Em mais uma manifestação do seu poder, Rowan, que odeia Carlotta pelo que ela fez, ainda que sem entender completamente a história de sua família, mata a sua idosa parente.

Após a morte, Rowan e Michael se reencontram, e o empreiteiro entrega para a médica os documentos que apresentam a história da família. Rowan passa, então a ser oficialmente a líder do clã Mayfair, e, com a morte de Deirdre e Carlotta herda a fortuna imensurável da família, mas, principalmente a casa onde gerações de Mayfair viveram desde que se alocaram nos Estados Unidos. Prontamente o casal encontra no sótão o corpo do membro da Talamasca que tentou entrar em contato com os Mayfair décadas antes e muitas outras heranças macabras, como jarros guardados a séculos com cabeças humanas estranhamente alteradas. Michael toca estes jarros e tem uma visão de experiências que o clã de bruxas conduziu ao lado de Lasher ao longo do tempo. Michael relata suas visões para Rowan:

Ele [Lasher] entrou nos corpos mortos. Ele os possuía. Ele olhava através de seus olhos e falava através de suas cordas vocais, e os usava, mas não conseguia fazê-los voltar à vida, não conseguia fazer as células começarem a se multiplicar novamente. E ela salvou as cabeças. Ele entrava nas cabeças, muito tempo depois que os corpos

havam desaparecido, e olhava através dos olhos. – Virando-se, ele [Michael] pegou um frasco após o outro. Ela [Rowan] ficou ao lado dele. Eles espiavam através do vidro, o brilho das imagens quase o cegando para o que ele queria ver, mas ele estava determinado a ver. Cabeças com cabelo castanho, e veja, uma cabeça loira com mechas castanhas, e veja, o rosto de um homem negro, com manchas de pele branca, e mechas de cabelo mais claro, e aqui outra, com cabelo branco mesclado de castanho. – Meu Deus, você não vê? Ele não apenas entrou neles, ele mudou os tecidos, fez as células reagirem, ele os mudou, mas não conseguiu mantê-los vivos.⁶⁹ (RICE, 1990, p. 777-778, tradução nossa)

O que revela o principal desejo do espírito: deixar de sê-lo, ou seja, passar a, além de ter seus poderes, também ter uma manifestação real, uma materialidade que ele não consegue reproduzir de forma independente ou duradoura, no máximo se aproximar disso tomando temporariamente o corpo de algum ser vivente ou morto.

O casal tenta assumir uma vida à parte da influência de Lasher. Eles reformam a casa e passam a reunir os familiares, tentam deixar para trás a história cheia de tragédia e incesto da linhagem. O casal se casa e planejam o primeiro filho, logo Rowan engravida, mas a família nunca está totalmente protegida da presença de Lasher. O espírito evita o conflito direto com Rowan, mas aparece para a médica à distância, jura amor e servidão a ela, busca aos poucos seduzi-la. Michael viaja para resolver as últimas pendências de sua mudança, com planos de voltar a tempo do Natal, e sua ausência abre espaço para que as investidas de Lasher passem a ser mais prementes – e bem-sucedidas. O espírito aguça o desejo da médica apontando como a união dos seus poderes poderia ser um caminho para revoluções em tratamentos, como a capacidade de alterar matéria poderia revelar a cura para muitos dos males da humanidade. Junto a isso, as benesses eróticas de um espírito que pode manifestar variados efeitos físicos também compõem um ponto que leva Rowan a ceder às investidas.

⁶⁹ No original: “what haunts Gothic, we might provisionally say, and more especially in contemporary contexts, is Gothic: a ghost haunted by another ghost, almost as eighteenth-century Gothic was haunted by Jacobean tragedy, and Jacobean tragedy by the horrors of Greek drama; and as all these textual manifestations are themselves further haunted by a world which comes prior to text yet which we can know only in and through text, a world of oral tradition, of more primal hauntings by word of mouth. Yet we can readily see that there is no way out, this is not an exit; for in order for the haunting to occur at all there must always have been something prior, yet that ‘prior’ is always one which will elude clear sight”. Aspas do original.

A relação entre Rowan e Lasher vai ficando cada vez mais forte até o momento em que, na véspera de Natal, a médica droga o marido e faz com que ele seja levado de casa para que ela possa completar aquilo que Lasher diz ser o ritual final para sua materialização. No badalar da meia-noite do Natal, o espírito possui o feto no ventre de Rowan, se desenvolvendo rapidamente e fazendo com que ela dê à luz quase instantaneamente. Quando Michael acorda e consegue voltar para casa, Lasher já ocupa um corpo adulto, ainda que com características tenras de um recém-nascido que não passou pelas intempéries dos elementos por muito tempo. Os dois entram em conflito, mas Lasher, muito mais poderoso, acaba por afogar na piscina da casa. Quando ele é novamente ressuscitado, desta vez por uma equipe de resgate, o espírito já estava à solta no mundo material e Rowan desaparecida.

Enquanto estava morto, no entanto, Michael tem uma nova visão, possivelmente das mesmas entidades que deram a ele a missão de encontrar Rowan, trazê-la para Nova Orleans e engravidá-la, esta visão manifesta vários dos antepassados da família Mayfair, que explicam a relação deles com Lasher:

"Você não entende? Esse era o pacto. Agora que ele passou, todos nós vamos voltar também! Rowan sabe como nos trazer de volta, da mesma forma que ela o trouxe. Não, Michael, não lute. Você quer estar conosco, preso à Terra, esperando sua vez, caso contrário, você simplesmente estará morto para sempre."⁷⁰ (RICE, 1990, p. 1017, tradução nossa)

Com base nesse sumário já é possível identificarmos paralelos entre *A Hora das Bruxas* e o mote de *Otranto*. Os crimes de gerações de Mayfairs registrados na crônica da família feita pela Talamasca são feitos presentes pela geração da narrativa-moldura, que literalmente encontra os cadáveres no sótão deixados por seus antepassados. A incauta Rowan é jogada no meio de um turbilhão de relações e interesses, no qual é esperado por cada uma das partes que ela exerça um papel central, mesmo que sem que tenha tempo sequer para digerir a experiência que é ter uma família, que é ter expectativas postas sobre ela. Como resultado de gerações de

⁷⁰ No original: "Don't you see? That was the pact. Now that he's gone through, we're all going to go back through! Rowan knows how to bring us back through, the same way that she brought him through. No, Michael, don't struggle. You want to be with us, earthbound here, to wait your turn, otherwise you'll simply be dead forever."

relações incestuosas, ela herda uma gama de poderes que é maior do que poderia ser esperado que qualquer ser humano pudesse controlar. Quando o mero ato de sentir raiva é suficiente para acabar com uma vida de modo irreversível, o fardo da médica é o da culpa que inevitavelmente acompanha tais atos que sequer poderiam ser bem pensados, já que totalmente alienígenas para a realidade da família adotiva com a qual ela cresceu.

Não é apenas o peso dos crimes das gerações passadas (e uma certa dose de incesto) a relação do romance para com *Otranto*. Assim como Walpole, no prefácio à segunda edição, vê em Shakespeare o seu predecessor, a narrativa dentro da narrativa que é a cronologia da família Mayfair também conta com um prefácio do seu organizador intradieético, Aaron Lightner, no qual o personagem “explica” a linguagem dos relatos de Petyr von Abel a partir da linguagem de Shakespeare:

Se a visão de mundo de Petyr parece surpreendentemente 'existencial' para a época, basta reler Shakespeare, que escreveu quase setenta e cinco anos antes, para perceber quão profundamente ateus, irônicos e existenciais eram os pensadores daquele tempo. O mesmo pode ser dito da atitude de Petyr em relação à sexualidade. A grande repressão do século XIX às vezes nos faz esquecer que os séculos XVII e XVIII eram muito mais liberais em questões da carne. Falando de Shakespeare, Petyr tinha um amor especial por ele e lia as peças, assim como os sonetos, por prazer. Ele costumava dizer que Shakespeare era seu 'filósofo'.⁷¹ (RICE, 1990, p. 274, tradução nossa)

O que exerce de forma mais evidente o papel de passado fantasmagórico, no entanto, é o personagem de Lasher. De certa forma, ele pode ser caracterizado exatamente como um espectro. Uma criatura que não é de todo material, mas exerce influência no mundo real, seja por meios diretos, como quando levanta objetos como um *poltergeist* ou quando faz com que moedas de ouro apareçam para ajudar monetariamente às bruxas, mas também indiretos, como ao seduzir e convencer

⁷¹ No original: “If Petyr’s world view seems surprisingly ‘existential’ for the period, one need only reread Shakespeare, who wrote nearly seventy-five years before, to realize how thoroughly atheistic, ironical, and existential were the thinkers of those times. The same may be said of Petyr’s attitude towards sexuality. The great repression of the nineteenth century sometimes causes us to forget that the seventeenth and eighteenth centuries were far more liberal in matters of the flesh. Speaking of Shakespeare, Petyr had a special love of him and read the plays as well as the sonnets for pleasure. He often said that Shakespeare was his ‘philosopher.’”

Rowan de que seus poderes podem ser usados para o bem da sociedade em geral quando, na realidade, visa apenas atingir seu próprio objetivo.

Em outro sentido, Lasher é um símbolo do passado fantasmagórico de forma semelhante àquela representada pelo conde em *Drácula*. Ambos são criaturas cuja existência perdura desde tempos vistos como uma Idade das Trevas. No caso de *Drácula*, ele é o símbolo da nobreza de um mundo feudal e medieval, de uma era de peste e superstição. Perigos que parecem distantes no âmago da sociedade moderna, mas cuja sua presença faz com que se revelem perigosamente próximos, como se o mundo presente pudesse reverter nas sombras do passado com uma grande facilidade. De fato, o vampiro é usado exatamente desta forma em reanimações como *Anno Dracula* (1992), de Kim Newman, na qual é representado uma história alternativa na qual os caçadores de vampiro falharam e o conde se casou com a Rainha Victoria, fazendo com que não apenas a ordem aristocrática se torne monstruosa no sentido de formada por criaturas sobrenaturais, mas que o próprio império britânico se tornasse um reino governado pelas sombras do passado.

Assim como *Drácula*, Lasher é o que perdura nos tempos modernos de uma época na qual pessoas acusadas de bruxaria eram queimadas pela inquisição, mesmo que fossem apenas pessoas com boas intenções e que certa medida de conhecimento acerca da medicina natural. Mas o personagem não é simplesmente o mesmo desde os tempos da bruxa Deborah, pelo contrário, ele reúne os pecados de todo o passado durante o qual as Mayfair exerceram atos criminosos. Ele é marcado, por exemplo, pelo período no qual a família fazia experimentos com escravos ao assumir a aparência e as vestimentas de um dos membros do clã daquela época. Se ele é a força por trás da riqueza e sucesso da família, ele também tem sua personalidade e seus desejos marcados pela linhagem que acompanha. Quando morre cada um dos herdeiros de Deborah, o espírito causa uma forte tempestade que manifesta o seu pesar. Mesmo seu desejo de ganhar uma presença material pode ser reflexo de uma pulsão para poder se unir sexualmente de fato com uma das bruxas da linhagem.

A presença de Lasher ao longo de séculos ao lado das bruxas também simboliza uma das temáticas centrais do romance, a disputa entre livre-arbítrio e destino em um contexto no qual este não é determinado por um Deus benevolente, mas sim o resultado do plano de um demônio ou uma inevitabilidade escrita nos genes, ou seja, o motivo da fatalidade, um dos temas típicos do gótico enquanto efeito

estético. Se as visões que Michael experienciou quando estava morto, assim como os poderes que desenvolveu, foram todos influenciados ou criados por Lasher, se ele foi colocado no caminho de Rowan por ser a pessoa certa para causar os acontecimentos que dariam conclusão aos planos do espírito, a autonomia dos personagens é, no máximo, superficial, e o reino da fatalidade é inexorável, como expresso pela profecia que Lasher fez para Petyr: “eu sou paciente, Petyr von Abel. Eu vejo muito longe. Eu beberei o vinho e comerei a carne e conhecerei o calor da mulher quando você já não for nem mesmo ossos”⁷² (RICE, 1990, p. 375).

O fato de esta profecia vir a se cumprir, ainda que conhecida e que os personagens lutem ativamente contra sua realização é um indício forte da presença da fatalidade no romance. Fatalidade, a palavra que, escrita em grego na catedral gótica de Notre-Dame de Paris, serviu de inspiração para o romance de Victor Hugo (HUGO, 2011, p. 21) que leva o nome do marco da capital francesa – e da arquitetura medieval gótica. A fatalidade age como uma contrapartida ao pecado que observamos no tema da personagem monstruosa. O pecado exige a existência do livre-arbítrio, enquanto a fatalidade desenha um quadro mais sombrio, no qual não existe a possibilidade de absolvição, pois o mal já está pré-determinado, seja por condições anteriores ou pela mão de um uma consciência superior, que pode se revelar como sendo maligna, como no caso de Lasher. O passado fantasmagórico é uma representação da fatalidade, com o mal do presente como algo predeterminado e inexorável.

Este é um tema que pode ser conectado de forma bastante natural à ótica do gótico enquanto efeito estético a partir das reanimações, com as encarnações anteriores sempre determinando, ao menos até certo ponto, o efeito estético dos novos exemplares. E *A Hora das Bruxas* é um romance que permite a observação de vários níveis de reanimações góticas. A própria estrutura de sua narrativa dentro da narrativa pode ser vista como uma reanimação da estrutura do *Drácula* de Bram Stoker, com seus recursos a distintas mídias, incluindo diários e cartas, para traçar a natureza e a caçada de uma criatura sobrenatural.

Algumas cenas podem ser analisadas em particular para observarmos como estas reanimações agem na trama. A caminhada de Petyr da fazenda de Charlotte à cidade de Santo Domingo (RICE, 1990, p. 388-393) é uma reanimação do percurso do

⁷² No original: “I am patient, Petyr von Abel. I see very far. I shall drink the wine and eat the meat and know the warmth of the woman when you are no longer even bones.”

protagonista que dá nome ao conto “O jovem Goodman Brown” (“Young Goodman Brown”, 1835), de Nathaniel Hawthorne. Ambos abordam um trajeto no qual o protagonista, um homem de valores fervorosos, é acompanhado por um demônio: Lasher no caso do romance de Rice, e o próprio Diabo no conto de Hawthorne. Nos dois casos, as entidades malignas fazem uma defesa do mal, do sistema de moralidade que representam. Ambos apelam para as falhas nas famílias e comunidades dos protagonistas, e na proximidade destes para com uma visão de mundo e de práticas que os personagens associam à ideia de mal. Ambos buscam normalizar comportamentos que os protagonistas veem como aberrantes, em um ato de sedução que também se apresenta como revelação das complexidades do mundo.

As cenas de possessão de Lasher também são particularmente abertas a serem observadas enquanto reanimações. Estas são a representação mais material da tentativa de forças outras, que representam uma realidade distinta da ordem natural, de irromper no mundo tal qual concebido pela ciência e pela razão. Neste caso, a forma que Rice descreve as possessões são remissivas de ocorrências anteriores na literatura na qual personagens são confrontados com presenças do além, particularmente através de vozes. Um exemplo de obra reanimada nestas cenas é o conto “Os Fatos no Caso do Sr. Valdemar” (“The Facts in the Case of M. Valdemar”), de Edgar Allan Poe, originalmente publicado em 1845.

O conto de Poe é narrado por um médico que experimenta com o mesmerismo – uma técnica predecessora do hipnotismo que, acreditava-se, mobilizava o magnetismo natural dos elementos da natureza e das criaturas vivas – em um homem no seu leito de morte. O corpo do Sr. Valdemar, no entanto, continua a falar mesmo após o seu falecimento:

Já não restava o mais leve sinal de vitalidade no Sr. Valdemar; e, concluindo que ele estava morto, estávamos prestes a entregá-lo aos cuidados das enfermeiras, quando percebemos um forte movimento vibratório na língua. Isso continuou talvez por um minuto. Ao final desse período, saiu das mandíbulas distendidas e imóveis uma voz — tal que seria uma loucura, da minha parte, tentar descrever. Existem, de fato, dois ou três adjetivos que poderiam ser considerados como parcialmente aplicáveis a ela; eu poderia dizer, por exemplo, que o som era áspero, entrecortado e oco; mas o conjunto hediondo é

indescritível, pela simples razão de que nenhum som semelhante jamais feriu o ouvido humano. Havia, no entanto, dois aspectos que eu pensei então, e ainda penso, que poderiam ser declarados com justiça como característicos da entonação — como bem adaptados para transmitir alguma ideia de sua peculiaridade sobrenatural. Em primeiro lugar, a voz parecia chegar aos nossos ouvidos — ao menos aos meus — de uma distância imensa, ou de alguma caverna profunda no interior da terra. Em segundo lugar, ela me pareceu (temo, de fato, que será impossível me fazer compreender) ser a versão auditória daquilo que substâncias gelatinosas ou pegajosas são para o tato. Falei tanto de *som* quanto de *voz*. Quero dizer que o som era de uma articulação distinta — até mesmo maravilhosamente, arrepiantemente distinta. O Sr. Valdemar *falou*.⁷³ (POE, 1984, p. 839-840, tradução nossa, marcas do original)

Versões semelhantes também aparecem, por exemplo, na obra de Lovecraft. Consideremos o conto “A Declaração de Randolph Carter” (“The Statement of Randolph Carter”, 1919), mais um dos contos centrados no *alter ego* do autor, no qual o narrador se comunica com um colega que adentra uma tumba através de um telefone. Na conclusão da trama, no entanto, a voz de Harley Warren ouvida através do aparelho é substituída por outra que é “profunda, oca, distante, de outro mundo, inumana, desencarnada” (LOVECRAFT, 2005, p. 6).⁷⁴

Por estes exemplos, já encontramos certa semelhança com a cena de possessão que Michael relata para Rowan com base em suas visões. Mas também a entrada de Lasher no corpo do patriarca da família em Santo Domingo: “Uma das

⁷³ No original: “There was no longer the faintest sign of vitality in M. Valdemar; and concluding him to be dead, we were consigning him to the charge of the nurses, when a strong vibratory motion was observable in the tongue. This continued for perhaps a minute. At the expiration of this period, there issued from the distended and motionless jaws a voice — such as it would be madness in me to attempt describing. There are, indeed, two or three epithets which might be considered as applicable to it in part; I might say, for example, that the sound was harsh, and broken and hollow; but the hideous whole is indescribable, for the simple reason that no similar sounds have ever jarred upon the ear of humanity. There were two particulars, nevertheless, which I thought then, and still think, might fairly be stated as characteristic of the intonation — as well adapted to convey some idea of its unearthly peculiarity. In the first place, the voice seemed to reach our ears — at least mine — from a vast distance, or from some deep cavern within the earth. In the second place, it impressed me (I fear, indeed, that it will be impossible to make myself comprehended) as gelatinous or glutinous matters impress the sense of touch. I have spoken both of “sound” and of “voice.” I mean to say that the sound was one of distinct — of even wonderfully, thrillingly distinct — syllabification. M. Valdemar *spoke*”

⁷⁴ No original: “Deep; hollow; gelatinous; remote; unearthly; inhuman; disembodied”

mãos se ergueu da mesa com um movimento frouxo e brusco, e então veio a baixo com força. No mesmo instante, sua boca se abriu, embora seu rosto permanecesse tão inerte que apenas a mandíbula inferior caiu, e dela saíram palavras ocas e sem tom”⁷⁵ (RICE, 1990, p. 357-358).

Algumas das reanimações encenadas em *A Hora das Bruxas*, no entanto, não são tão ligadas as cenas específicas, e mais preocupadas em questões temáticas ou de estrutura geral. Neste sentido, a relação mais direta para com o romance é a novela *O Grande Deus Pã* (*The Great God Pan*), publicada originalmente em 1894, de Arthur Machen. Na obra, uma mulher passa por uma cirurgia cerebral que expande sua percepção, permitindo que ela tenha contato com uma figura sobrenatural, supostamente o deus Pã. Desta interação nasce uma filha que é caracterizada como uma presença maligna nas vidas que toca, como algo não totalmente humano, uma criatura distinta e perigosa. Temos, portanto, uma espécie de linhagem de bruxas, ainda que resumida.

O romance de Rice cita diretamente o “deus Pã” (1990, p.382). Embora a versão seja a de Plutarco, que relata a morte da divindade, a associação com Lasher é direta: o mito fornece o vislumbre da possibilidade que mesmo um grande espírito também pode morrer. As ligações da trama de Rice para com a de Machen, no entanto, vão além desta simples referência. Se em *O Grande Deus Pã* uma mulher passa por uma cirurgia cerebral que acaba por possibilitar o nascimento de sua prole meio-humana, em *A Hora das Bruxas*, Rowan é capaz de ser a representante de sua linhagem que dá vida à versão material de Lasher justamente *por ser* uma neurocirurgiã. Isso lhe dá o conhecimento necessário do funcionamento fisiológico para que forme o corpo da criatura, para que manipule suas células – ou seja, ela tem uma consciência suficientemente expandida para exercer o mesmo papel da concubina de Pã. E ambas dão à luz a uma criatura que é presente no mundo material, mas cuja essência é algo, literalmente, além.

Estes exemplos, no entanto, dão a impressão de as reanimações do gótico enquanto efeito acontecerem de modo direto. Como apontado por Punter (1998), no entanto, um fantasma assombrado por outro fantasma indica uma relação mais contínua, talvez mesmo circular. E o romance de Rice exhibe também este tipo de

⁷⁵ No original: “One hand lifted off the table with a floppy, jerky movement and then came crashing down. At the same moment his mouth opened, though his face remained so smooth that only the lower jaw dropped, and out came his hollow and toneless words.”

relação. Os poderes de Michael, por exemplo, surgem e são exercidos de uma forma que é, de modo geral, uma completa rerepresentação do arco do protagonista de *A Zona Morta* (*The Dead Zone*, 1979), de Stephen King. Assim como Michael, o Johnny Smith de King desenvolve o dom da psicometria após um acidente que o deixa inconsciente. Quando descobre os poderes do filho, a mãe de Johnny acredita que ele recebeu tais poderes para cumprir uma missão, uma relação que é frequentemente feita por personagens no entorno de Michael em *A Hora das Bruxas*.

A Zona Morta, por sua vez, faz referência direta ao romance *Algo Sinistro Vem Aí* (*Something Wicked This Way Comes*, 1962), de Ray Bradbury, em duas passagens distintas. Mais do que isso, no entanto, a obra de King conta com um personagem que vende para-raios e que anuncia uma possível desgraça que acaba por vir a ocorrer. Este pode ser até, talvez, o mesmo vendedor de para-raios que exerce o mesmo papel na trama de Bradbury, no qual, junto ao título, o personagem é usado como um substituto das *Wyrd Sisters*, as três personagens que compartilham o papel de Hécate que profetiza a ascensão e queda do protagonista na tragédia *Macbeth* (provavelmente encenada pela primeira vez em 1606), de Shakespeare. O mesmo Shakespeare que Walpole propositalmente buscava reanimar em *O Castelo de Otranto*. Notadamente, as personagens da peça que são transmutadas ao longo de séculos nas obras de Bradbury e King são bruxas – assim como a linhagem da família Mayfair do romance de Rice. E, não apenas isso, elas são mensageiras da fatalidade ao fazerem a profecia que encapsula a desgraça de Macbeth, assim como o vendedor de para-raios nas obras de Bradbury e King também é um arauto da fatalidade, por exercer o papel análogo ao das bruxas shakespearianas.

Como disse Debora ao seduzir Petyr von Abel no ato que daria origem ao clã de *A Hora das Bruxas*: “meu passado é agora como fantasmas para mim”⁷⁶ (RICE, 1990, p. 310). E, como vimos, esta presença fantasmagórica é o próprio gótico enquanto efeito estético, no qual elementos de obras voltam à tona, muitas vezes de formas oblíquas, tal qual o conteúdo psíquico reprimido retorna no *Unheimliche*.

3.7 Casa de Folhas

⁷⁶ No original: “My past is like phantoms now to me”

O termo gótico sempre guardou relações próximas com o conceito de espacialidade. O estilo arquitetônico gótico, com sua presença marcante no período medieval, especialmente nas grandes catedrais da época que persistiriam como estímulos à imaginação mesmo nos dias atuais, é apenas um exemplo desta dinâmica. Mesmo caso observemos apenas o gótico enquanto movimento literário, é notável a importância do espaço para as obras que o representam. A criação de *O Castelo de Otranto*, afinal, está intimamente ligada a outra obra de Horace Walpole, o palácio de Strawberry Hill.

Tanto o romance tido como ponto de inflexão do gótico enquanto gênero literário e a residência onde ele foi sonhado, afinal, partem do mesmo impulso antiquário. Walpole reformou uma construção dando larga liberdade para aquilo que ele e um grupo seleto de amigos via como símbolos de uma estética própria, que falava diretamente para com seu gosto. Neste caso, um resgate medievalista no qual os papéis de parede aludiam aos povos que flagelaram o império romano, as janelas eram iluminadas com imagens de santos e a decoração incluía armaduras e outros símbolos da era da cavalaria. Uma decoração composta por uma miscelânea de objetos que provocassem a imaginação ao remontar a um passado de mistério, crenças e sombras. Mais do que um resgate de peças originais, no entanto, Strawberry Hill é uma coletânea que visa passar uma impressão determinada: que não busca *ser* medieval, mas parecer. O mesmo pode ser dito sobre *Otranto*, que busca transmitir uma ideia acerca do medievo ao mesmo tempo que sendo uma obra totalmente de seu tempo. Não por acaso o local que dá nome ao romance pode ser considerado a versão ideal, imaginada, de Strawberry Hill.

Mas também as obras que se seguiram guardavam uma forte relação para com a espacialidade. Algo que pode ser relacionado à fundamentação estética que permeava muito da literatura que se encaixa no que então era chamado de gótico, a categoria estética do sublime burkeano. Em sua *Investigação Filosófica*, Burke dedica capítulos específicos para detalhes as manifestações daquilo que vê como a origem do sublime em aspectos arquitetônicos (BURKE, 2015, p. 62 & 66). Mesmo elementos de sua categorização do sublime que não estão diretamente ligadas a construções, no entanto, podem ser associadas a espaços específicos, e até mesmo confluir neles, o que pode ser visto como uma forma de reforçar ou mesmo multiplicar o seu impacto estético.

Algumas das fontes do sublime para Burke são particularmente importantes para o conceito de *locus horribilis*, como a obscuridade, que faz com que nenhum perigo possa ser assimilado por completo (BURKE, 2015, p. 48), a privação, em todos os sentidos, em especial “o vazio, a escuridão, a solidão e o silêncio”⁷⁷ (BURKE, 2015, p. 58, tradução nossa), a vastidão e a infinitude, assim como situações que deem a impressão artificial destes fatores.

Os bosques da Europa meridional dos romances de Ann Radcliffe, por exemplo, especialmente quando representados como espaços noturnos, podem ser compreendidos como ambientes nos quais a fronteira entre a natureza e a civilização se torna confusa, onde o mistério serve como véu para manter na indefinição se alguma transgressão de fato ocorreu, se algum acontecimento sobrenatural ou criminoso foi manifesto, se algum tabu foi quebrado. A incerteza pode diminuir a intensidade da experiência estética, mas sempre deixa aberta a porta através da qual se pode chegar nela, ainda mais em um contexto de imaginações exaltadas por outros fatores que podem conferir uma goticidade extra para tais cenários, como o recurso ao sublime das florestas escuras e enormes, com a repetição de árvores lhe dando a impressão de infinitude burkeana.

Este aspecto também é muito importante para entender a goticidade das construções arruinadas, nas quais o excesso do tempo se torna particularmente visível, em como a transgressão do passado se materializa no presente narrativo, algo que pode ser maximizado quando associada a uma profanação religiosa, como nas catacumbas de *O Monge* (*The Monk*, 1796), de Matthew Lewis, ou as ruínas de catedrais das pinturas de Carl Blechen. O espaço gótico *par excellence*, no entanto, é o castelo. Estas construções são elas mesmas manifestações do excesso, seja de poder ou do acúmulo material de arquiteturas muitas vezes desproporcionais. Desde *O Castelo de Otranto* até exemplos mais recentes, como Gormenghast na trilogia de romances de Mervyn Peake (2011), este tipo de construção é, possivelmente, a mais emblemática do gótico.

Podemos, portanto, ver uma forte relação do gótico, em diversas versões do termo, para com a espacialidade. No que se refere à sua relação para com o gótico enquanto efeito estético especificamente, não seria diferente. Este elemento pode ser observado como ocupando um espaço intermediário entre a personagem monstruosa

⁷⁷ No original: “Vacuity, Darkness, Solitude and Silence”.

e o passado fantasmagórico, não sendo tão essencial ao efeito estético quanto está, mas apresentando uma ligação mais forte que aquela. Esta relação se dá, particularmente, por como a espacialidade permite a representação imagética de valores que são inerentes ao gótico enquanto efeito estético: ou seja, por seu caráter decorativo. Esta ligação, no entanto, não faz com que todos os exemplos de lugares que podem ser vistos como cenários de uma narrativa gótica sejam imediatamente ligados ao conceito de *locus horribilis*. Para tal, é necessário que a própria localidade seja um campo de manifestação do mal.

Um exemplo canônico deste elemento gótico é a mansão na qual transcorre o conto “A Queda da Casa de Usher” (“The Fall of the House of Usher”, 1839), de Edgar Allan Poe. A narrativa apresenta muito daquilo que o autor consolidaria, no ano seguinte, no seu “Filosofia do Mobiliário”, um ensaio no qual o autor estabelece certas regras estéticas para a decoração, tendo como base primordial o recurso a um gosto que ele identifica com as tradições (góticas) do Reino Unido em oposição aos Estados Unidos. A raiz desta distinção estaria em como os britânicos remontariam a preferências esculpidas historicamente através de uma aristocracia de sangue, ao contrário da preferência dos estadunidenses pela ostentação, com juízos estéticos calcados em fundamentações pecuniárias: “nos EUA, os dólares sendo a insígnia suprema da aristocracia, sua ostentação pode ser dita, em termos gerais, como a única forma de distinção aristocrática”⁷⁸ (POE, 1840, p. 243, tradução nossa), o que faz com que as pessoas “sejam insensivelmente levadas a confundir duas ideias totalmente distintas, as de magnificência e de beleza”⁷⁹ (POE, 1840, p. 243, tradução nossa), na que o autor diretamente desassocia a ideia de magnificência do sublime burkeano ao defini-la como “diretamente ofensiva ao olho do artista” (POE, 1840, p. 243, tradução nossa). Mesmo aí se manifesta a goticidade da decoração, por como mesmo este elemento é, no campo do bom gosto tal qual avaliado por Poe, uma manifestação do passado antigo que invade o contemporâneo. Na versão ficcional, no entanto, a percepção imagética é presente como uma forma de relacionar a corrupção e decadência de dois entes que a princípio não são necessariamente o

⁷⁸ No original: “In America, dollars being the supreme insignia of aristocracy, their display may be said, in general terms, to be the sole means of aristocratic distinction”.

⁷⁹ No original: “The populace, looking up for models, are insensibly led to confound the two entirely separate ideas of magnificence and beauty”.

mesmo, mas que estão intimamente ligados, “a família e a mansão da família” (POE, 1984, p. 319).

A trama do conto centra na visita do narrador a um amigo de infância, Roderick Usher, em sua residência, onde mora com a irmã, Madeline. Já em sua primeira visão da mansão, frontada por um arco gótico, o narrador é acometido uma sensação de estar ante um exemplo de corrupção representado pela “madeira trabalhada que apodreceu por longos anos em algum jazigo negligenciado” (POE, 1984, p. 320, tradução nossa) e intui a fatalidade que está por se desenrolar para com a construção e a família que é também a Casa de Usher. Nas páginas que se seguem, o narrador passa a exercer o papel de companheiro do amigo convalescente, cujos aposentos poderiam ser retirados diretamente de “Filosofia do Mobiliário”, com seu piso de ébano e decorados com “troféus armoriais” e “tapeçarias escuras” (POE, 1984, p. 320).

Mais do que qualquer elemento individual, no entanto, é o conjunto que geraria um ente por si só. Como apontado pela crença na consciência da mansão por parte de Roderick:

A condição da senciência havia sido aqui, ele imaginava, cumprida pelo método de justaposição destas pedras — na ordem de seu arranjo, bem como na dos muitos fungos que as recobriam, e das árvores apodrecidas que se erguiam ao redor — acima de tudo, na longa e ininterrupta permanência desse arranjo, e em sua duplicação nas águas paradas do lago. Sua evidência — a evidência da senciência — podia ser vista, ele dizia (e eu me sobressaltei quando ele falou), na condensação gradual, mas certa, de uma atmosfera própria em torno das águas e das paredes.⁸⁰ (POE, 1984, p. 327-328, tradução nossa)

O que deixa entrever uma relação entre a vida que teria a construção e sua decrepitude. De modo mais direto, no entanto, a relação entre a mansão e a família pode ser observada na doença que Roderick diz atingir seus parentes, sendo responsável pela morte de seus antepassados e, também, longe dos olhos do

⁸⁰ No original: “The condition of the sentience had been here, he imagined, fulfilled in the method of collocation of these stones — in the order of their arrangement, as well as in that of the many fungi which overspread them, and of the decayed trees which stood around — above all, in the long undisturbed endurance of this arrangement, and in its reduplication in the still waters of the tarn. Its evidence — the evidence of the sentience — was to be seen, he said, (and I here started as he spoke,) in *the gradual yet certain condensation of an atmosphere of their own about the waters and the walls.* “

narrador, mesmo que durante sua estadia, de sua irmã. Os dois escondem o corpo de Madeline pelo medo que Roderick teria de enterrá-la viva, o que, no entanto, é o que vem a ocorrer, segundo o último Usher, embora muito dos reais acontecimentos sejam deixados à margem da percepção do narrador. Madeline, no entanto, retorna de sua tumba, uma visão que faz com que seu irmão, já fragilizado, caia morto.

O próprio narrador foge apenas a tempo de observar a mansão desmoronar em meio a uma tempestade, presumivelmente matando definitivamente Madeline, se é que ela ainda estava de fato viva, e pondo fim assim duplamente à “Casa de Usher”.

Fenômeno semelhante pode ser observado em Hill House (JACKSON, 2013), talvez a mais arquetípica casa assombrada na literatura do século passado: o casarão no qual se passa o romance de Shirley Jackson é descrito como construído de forma tal a embaralhar e quebrar todas as regras da arquitetura, tornando-a não apenas um lugar onde as personagens se perdem com facilidade, mas também onde se sentem fisicamente desconfortáveis, indo contra as expectativas do que seria o ideal (ou factível) em aspectos como proporção ou disposição dos cômodos. Mas este, no entanto, é o mais convencional dos níveis nos quais Hill House apresenta um efeito estético gótico. Ainda mais importantes são o fato de ser a casa um espaço de transgressão em si, um lugar onde pecados foram praticados no passado, um ambiente que comporta uma história de violência e loucura. Mais do que isso, a associação idêntica àquela encontrada no conto de Poe quanto à senciência da construção aparece já na memorável abertura do romance:

Nenhum organismo vivo pode existir por muito tempo de maneira sã sob condições de realidade absoluta; até mesmo cotovias e esperanças, segundo alguns, sonham. Hill House, insana, erguia-se sozinha contra suas colinas, abrigando a escuridão em seu interior; assim permanecera por oitenta anos e poderia permanecer por mais oitenta. Lá dentro, as paredes continuavam eretas, os tijolos se encontravam de forma impecável, os pisos eram firmes e as portas estavam sensatamente fechadas; o silêncio repousava de maneira constante sobre a madeira e a pedra de Hill House, e, seja lá o que

andasse ali, andava sozinho.⁸¹ (JACKSON, 2013, p. 243, tradução nossa)

O ponto chave desta passagem sendo, por certo, a atribuição da ideia de insanidade a uma construção. A loucura, afinal, também é uma forma de corrupção, que, como estamos observando, parece colocar este motivo na mesma lógica ocupada pelo pecado e pela fatalidade no que se refere à sua relação para com o gótico enquanto efeito estético.

Mesmo os romances que serviram de base às considerações sobre a personagem monstruosa e o passado fantasmagórico também dialogam de modo muito premente com a representação do *locus horribilis*. Em *Drácula*, esta associação, por suposto, se aproxima de modo mais perceptível às descrições de corrupção e arruinamento que são presentes no conto de Poe. Em sua chegada ao castelo do conde, Jonathan Harker anota em seu diário:

De repente, tomei consciência do fato de que o cocheiro estava no ato de puxar as rédeas dos cavalos no pátio de um vasto castelo em ruínas, de cujas altas janelas negras não saía um único raio de luz, e cujos parapeitos quebrados desenhavam uma linha irregular contra o céu. [...] Eu estava parado bem próximo a uma grande porta, antiga e cravejada de grandes pregos de ferro, encaixada em uma entrada saliente de pedra maciça. Mesmo na luz tênue, eu podia ver que a pedra era maciçamente entalhada; mas que o entalhe havia sido muito desgastado pelo tempo e pelo clima.⁸² (STOKER, 2020, p. 25-26, tradução nossa)

A descrição sem uma relação direta com um julgamento moral diz muito do racionalismo no qual os personagens de *Drácula* estão calcados. A influência da

⁸¹ No original: "No live organism can continue for long to exist sanely under conditions of absolute reality; even larks and katydids are supposed, by some, to dream. Hill House, not sane, stood by itself against its hills, holding darkness within; it had stood so for eighty years and might stand for eighty more. Within, walls continued upright, bricks met neatly, floors were firm, and doors were sensibly shut; silence lay steadily against the wood and stone of Hill House, and whatever walked there, walked alone."

⁸² No original: "Suddenly, I became conscious of the fact that the driver was in the act of pulling up the horses in the courtyard of a vast ruined castle, from whose tall black windows came no ray of light, and whose broken battlements showed a jagged line against the sky. [...] I stood close to a great door, old and studded with large iron nails, and set in a projecting doorway of massive stone. I could see even in the dim light that the stone was massively carved; but that the carving had been much worn by time and weather."

“Filosofia do Mobiliário” também pode ser observada na descrição do castelo da condessa Nosferatu de Carter:

Persianas firmemente trancadas e pesadas cortinas de veludo impedem qualquer infiltração de luz natural. Há uma mesa redonda de uma única perna coberta com um tecido de pelúcia vermelha sobre o qual ela dispõe inevitavelmente seu Tarô; este cômodo nunca é mais do que tenuemente iluminado por um abajur fortemente sombreado sobre a lareira, e o papel de parede vermelho-escuro com figuras é obscurecido, angustiantemente marcado pela chuva que entra pelo telhado negligenciado e deixa para trás áreas aleatórias de manchas, marcas ominosas como aquelas deixadas nos lençóis por amantes mortos. Manchas de podridão e fungos por toda parte. O lustre apagado está tão pesado de poeira que os prismas individuais já não exibem qualquer forma, aranhas industriosas teceram dosséis nos cantos deste lugar ornamentado e em decomposição, aprisionaram os vasos de porcelana sobre a lareira em suaves teias cinzentas.⁸³ (CARTER, 1997, p. 195-196, tradução nossa)

Estas descrições apresentam alguns elementos que podemos ver como importantes para a criação de uma atmosfera gótica. Ambos são particularmente antiquados, independentemente das épocas nas quais as narrativas transcorrem ou naquela que são produzidas, é forte a presença de fatores decorativos que trazem à tona a existência de um passado, não apenas isso, mas de um passado profundo, que deixa marcas no presente e que não pode ser totalmente acessado. Os castelos dos vampiros, particularmente, trazem consigo associações de um mundo de feudalismo, da necessidade de defesas em tempos de guerra ou peste. O tarô da vampira de Carter é também um elemento que indica um passado de superstição, ao menos na mentalidade de personagens mais alinhados ao mundo moderno.

⁸³ No original: “Closely barred shutters and heavy velvet curtains keep out every leak of natural light. There is a round table on a single leg covered with a red plush cloth on which she lays out her inevitable Tarot; this room is never more than faintly illuminated by a heavily shaded lamp on the mantelpiece and the dark red figured wallpaper is obscurely, distressingly patterned by the rain that drives in through the neglected roof and leaves behind it random areas of staining, ominous marks like those left on the sheets by dead lovers. Depredations of rot and fungus everywhere. The unlit chandelier is so heavy with dust the individual prisms no longer show any shapes, industrious spiders have woven canopies in the corners of this ornate and rotting place, have trapped the porcelain vases on the mantelpiece in soft grey nets.”

Também evidentes nestes exemplos são as demonstrações de corrupção. Em Hill House esta é uma versão quase simbólica, de um lugar que vivenciou uma queda em sentido moral muito mais do que físico. Já nos castelos, assim como na Casa de Usher, a corrupção é também moral, mas manifestada a olhos vistos, em uma relação que borra as fronteiras do metafórico e do literal. Algo que podemos ver também na residência das bruxas Mayfair, pela descrição de Aaron Lightner:

Se alguma vez uma casa exalou uma atmosfera de maldade, foi esta casa. [...] A essa altura, ela estava extremamente negligenciada. A pintura violeta havia desbotado da alvenaria. Ervas daninhas e pequenas samambaias cresciam nas fendas dos parapeitos. Trepadeiras floridas cobriam as galerias laterais, de modo que o ferro ornamental mal era visível, e os loureiros silvestres escondiam o jardim da vista. Deveria ser uma visão romântica, mas, no calor pesado do verão, com o sol brilhando sonolento e empoeirado através das árvores, o lugar parecia úmido, escuro e decididamente desagradável. Durante as horas em que fiquei contemplando-a, notei que os transeuntes invariavelmente atravessavam a rua ao se aproximarem dela. E embora a calçada de pedras estivesse escorregadia de musgo e rachada pelas raízes dos carvalhos, assim também estavam outras calçadas da área, que as pessoas não evitavam. Algo maligno vivia nesta casa, vivia e respirava, por assim dizer, e esperava, e talvez lamentasse.⁸⁴ (RICE, 1990, p. 593, tradução nossa)

Uma imagem que é ainda elaborada mais adiante, com a declaração de um dos primos para Rowan de que “Não é uma mansão, de modo algum. É algum tipo de moradia para alguma coisa. É uma armadilha, pode-se dizer. É composta por todos

⁸⁴ No original: “If ever a house exuded an atmosphere of evil, it was this house. [...] By this time it was extremely neglected. The violet paint had faded from the masonry. Weeds and tiny ferns grew in crevices on the parapets. Flowering vines covered the side galleries so that the ornamental ironwork was scarcely visible, and the wild cherry laurels screened the garden from view. Nevertheless it ought to have been romantic. Yet in the heavy summer heat, with the burnished sun shining drowsily and dustily through the trees, the place looked damp and dark and decidedly unpleasant. During the idle hours that I stood contemplating it, I noted that passersby invariably crossed the street when they approached it. And though its flagstone walk was slick with moss and cracked from the roots of the oak trees, so were other sidewalks in the area which people did not seek to avoid. Something evil lived in this house, lived and breathed as it were, and waited, and perhaps mourned.

os tipos de padrões. E os padrões formam uma espécie de armadilha”⁸⁵ (RICE, 1990, p. 805, tradução nossa). O que pode ser uma referência não apenas a Lasher, mas aos pecados escondidos na casa, praticados por gerações do clã Mayfair.

Esta configuração do *locus horribilis* enquanto uma forma de armadilha, no entanto, dialoga diretamente com a presença deste elemento do gótico em *Casa de Folhas*. Embora publicado em 2000, a obra de Mark Z. Danielewski reconfigura a goticidade das casas assombradas e do *locus horribilis* como um todo, mantendo uma linha através da qual pode ser observada sua relação com manifestações anteriores, mas, ao mesmo tempo, lhe dando uma roupagem que diz muito sobre os significados que o gótico enquanto efeito estético assume no novo milênio.

Um resumo que abarque todos os elementos de *Casa de Folhas* seria por demais prolongado e fugiria ao escopo deste trabalho. Algo neste sentido até trilharia o mesmo caminho que a própria obra, de forma que pode não ser de todo redundante, mas que faria mais sentido em um trabalho dedicado a este esforço. Alguns elementos que devemos observar, no entanto, é que a estrutura do romance é extremamente complexa, com diversos níveis diegéticos que, muitas vezes, acabam por se conectar de formas metatextuais⁸⁶ que assumem diversos formatos.

Superficialmente, assim como em *A Hora das Bruxas*, existe uma narrativa-moldura, e uma narrativa dentro da narrativa. Os níveis da trama, no entanto, não se exaurem nestes dois. Materiais paratextuais⁸⁷ são, na verdade, formas de fornecer novas camadas à estrutura narrativa, apontando, por exemplo, para uma possível autoria intradiegética que compreenda mesmo o nível da narrativa-moldura e das intervenções apontadas como editoriais sobre ela. Mesmo a folha de rosto e de direitos autorais da obra entram nesta brincadeira metatextual, com a primeira apresentando o livro como de autoria de Zampanò, editado e comentado por Johnny Truant, e a segunda apontando para edições inexistentes (o que dificulta mesmo a real identificação do ano de publicação da obra).

⁸⁵ No original: “It’s not a grand house at all. It’s some sort of domicile for something. It’s a trap, you might say. It’s made up of all sorts of patterns. And the patterns form a sort of trap.”

⁸⁶ Quaisquer elementos em um texto que comentem ou reflitam sobre o próprio texto ou sobre outros textos.

⁸⁷ Paratextual refere-se a todos os elementos que acompanham um texto principal, como títulos, capas, introduções, notas de rodapé, índices, etc. Estes elementos ajudam a contextualizar, apresentar, e direcionar a interpretação do texto principal. No caso de *Casa de Folhas*, particularmente, o paratextual é também profundamente textual, podendo ser, a depender da interpretação, a parte principal da obra.

A narrativa que serve de moldura para *Casa de Folhas* é a que acompanha Johnny Truant, um homem jovem vivendo nos Estados Unidos da América da virada do milênio, que encontra, ao vasculhar o apartamento de um idoso cego e recém-falecido, encontra um calhamaço de anotações espalhados por várias mídias, de páginas datilografadas a passagens em braile e rabiscos em cartões-postais e guardanapos. Por impulso, Truant recolhe aqueles papéis e, mais tarde, começa a lê-los.

A narrativa dentro na narrativa é o que seria a versão editada por Truant dos papéis de Zampanò, o cego que morreu sozinho em um apartamento no qual havia procurado refúgio do mundo, com algum tipo de paranoia que o levava a fechar todas as frestas que pudessem existir em sua habitação. Ao longo da obra de Zampanò, no entanto, são constantes as intervenções de Truant, na forma de notas de rodapé, nas quais o jovem tende a mostrar uma tendência que se torna cada vez mais presente de entrar em tangentes sobre a própria vida, revelando um passado traumático, assim como apresentando os efeitos que a obsessão pelos escritos do morto tem em sua vida, na qual se torna cada vez mais instável psicologicamente, em uma psicose e paranoia não de todo distinta daquela do homem que originou os papéis que ele comenta. Vez por outra também uma voz editorial superior, indicando provavelmente as pessoas que finalmente publicaram o livro, comenta os comentários de Truant.

A matéria central de *Casa de Folhas*, no entanto, é “The Navidson Record”, uma obra na qual Zampanò, muitas vezes auxiliado na leitura e na escrita por jovens mulheres com as quais Truant entra em contato para buscar informações, analisa academicamente um filme que teria sido lançado alguns anos antes e teria causado um impacto na crítica, como mostram as profusas citações e mesmo comentários de pessoas famosas duplicados por Zampanò. Embora muitas das vozes críticas às quais os escritos fazem referência pareçam acreditar que o filme seja um *mockumentary* no espírito de *A Bruxa de Blair* (*The Blair Witch Project*, 1999), que apresenta uma história ficcional através de uma estética de documentário, Zampanò não parece ter dúvidas de que todo o conteúdo do filme é real. Truant, no entanto, não apenas não encontra nenhuma evidência de que aquilo mostrado no filme seja real, como sequer consegue comprovar que tal filme tenha de fato existido. Ele não encontra as referências citadas por Zampanò, assim como as pessoas que teriam comentado algo sobre o documentário ou se tornam agressivas e se recusam a responder ao serem abordadas ou dizem não saber do que se trata.

Ainda assim, os escritos de Zampanò não apenas são uma análise crítica e profundamente pesquisada e embasada do filme, mas também apresentam uma descrição detalhada de sua trama, sendo essa a verdadeira narrativa que conduz *Casa de Folhas*, e ao lado da qual todos os outros níveis diegéticos do livro se desenvolvem em paralelo.

“The Navidson Record” é aquilo que Michael, de *A Hora das Bruxas*, chamaria um “house movie” (RICE, 1990, p. 27), um filme sobre uma casa. Mais especificamente, a casa para a qual se muda a família de Will Navidson, um fotógrafo renomado, ganhador do Pulitzer pela imagem de uma menina prestes a morrer de fome sendo observada por um abutre⁸⁸. O prêmio, no entanto, não se reflete em uma vida tranquila para o artista. Sua situação conjugal está em frangalhos, com a esposa, Karen, ressentida pelas frequentes ausências do marido, que está sempre em busca de novas aventuras para fotografar e raramente com a mulher e seu casal de filhos. A mudança para a casa na qual transcorre o filme, portanto, é uma tentativa de reaproximação, uma última possibilidade, com o marido voltando seu olhar artístico não para o mundo exterior, mas para o ambiente doméstico: ou seja, cercando seu novo lar de câmeras que filmem esta tentativa de reaproximação em seus mais íntimos detalhes. Navidson também dá câmeras portáteis para que os membros da família façam diários deste processo.

A princípio, tudo parece correr bem, e a família busca deixar para trás o que distanciou seus membros no passado. As coisas começam a mudar, no entanto, quando a própria casa em que vivem passa a se revelar mais misteriosa do que pensaram a princípio. Inicialmente, uma porta surge no quarto do casal onde as câmeras indicavam claramente existir apenas uma parede anteriormente. Ao abrir a porta, os dois encontram um corredor escuro, sem nenhum indício de intervenção, como luzes ou tomadas. Ao fim do corredor, uma nova porta, que se abre para o quarto das crianças, que deveria ser o cômodo ao lado. Confusos, Will e Karen buscam a planta da casa registrada em cartório. Ao observá-la, Navidson (como Will é chamado ao longo do romance, a despeito de outros personagens com o mesmo sobrenome) percebe uma inconsistência nas medições. O que dá início a um processo de várias

⁸⁸ O personagem, assim como a fotografia que o fez famoso, foram inspiradas pelo fotógrafo Kevin Carter (DANIELEWSKI, 2000, p. 368), que ganhou o mesmo prêmio por uma imagem muito semelhante. Carter foi amplamente criticado por ter se apropriado da miséria que retratou para ganho próprio, em vez de ajudar a criança. O artista tirou a própria vida um ano após ter recebido o prêmio.

medições no qual o personagem chega sempre à mesma conclusão: que a casa é maior por dentro do que por fora. Acreditando em um erro técnico de sua parte, Navidson recruta ajudantes, primeiro seu irmão gêmeo, Tom, e, em seguida, o engenheiro Billy Reston, que teve o acidente no qual ficou paraplégico registrado por Navidson em uma de suas aventuras. Mesmo com os instrumentos mais potentes tecnicamente, a conclusão é sempre que a casa é maior por dentro do que por fora. E que ela parece estar crescendo.

Este crescimento continua com descoberta de uma nova porta na sala de estar da família, em uma parede que deveria dar para a área externa à casa. Desta vez, no entanto, não é apenas um corredor que se esconde atrás, mas todo um labirinto, um universo paralelo contido no que deveria ser largura de uma simples parede que os personagens podem arrodar com facilidade. A descoberta se dá de um modo que demonstra como a casa se interpola na vida dos seus moradores: enquanto os adultos debatem sobre a ciência do impossível que é a expansão da construção, a filha do casal entra na nova área, desconhecida, e se perde nos corredores iguais e sempre escuros. Com a ajuda dos sons, Navidson consegue entrar no interior da casa e resgatar da filha. Este, no entanto, é o momento no qual fica evidente que há uma essência muito mais ampla do que imaginava até então no mistério. Algo que atrai e se revela uma tentação para o instinto de aventura do fotógrafo.

Navidson, no entanto, se comprometeu a deixar de correr riscos desnecessários e priorizar sua família. Isso não impede que ele desenvolva uma obsessão cada vez maior pelo mistério da casa, mas leva à contratação de uma equipe de três exploradores, especializados em sobreviver em ambientes inóspitos como montanhas e florestas, para desbravarem o universo paralelo que se esconde nas paredes da casa da família. Navidson, evidentemente, equipa os expedicionários com uma gama de recursos para registrarem a exploração. Preparados para passarem dias nos corredores sem nenhum sinal de luz, no entanto, os três exploradores não podiam estar prontos para a realidade sempre mutável da casa. Pouco tempo depois de adentrarem o labirinto, a comunicação com o mundo exterior, feita por rádio, se torna impossível. Um caminho traçado em poucas horas logo depois se transforma em uma escararia infinita, com novas reentrâncias abertas. Sem o contato com outras pessoas e sem ideia de como retornarem, as tensões entre o grupo de exploradores logo aumentam, em especial com a percepção de um ruído cuja origem não pode ser discernida totalmente. Talvez um som de arrastar causado

pela expansão e movimentação das paredes da casa, ou talvez o rosar de uma criatura também perdida nos corredores infinitos, como o Minotauro no labirinto criado por Dédalo para o rei Minos na mitologia grega.

O símbolo do Minotauro é central para *Casa de Folhas*, sendo a única palavra grifada em vermelho no livro, e com uma nota de rodapé citada múltiplas vezes com a explicação do mito e do conceito. Mas, se ele pode ser visto como uma personagem monstruosa no sentido do vampiro de *Drácula*, sua ausência material, sua existência apenas sugerida, faz com que este elemento do gótico possa também assumir dimensões metafóricas. Se o Minotauro é apenas o ruído que sugere a existência de algo ameaçador para os exploradores, ou mesmo se a visão que Truant, na narrativa-moldura, tem dele pode ser efeito da instabilidade emocional daqueles que experimentam suas manifestações, a associação do sobrenatural e da imaginação excitada é algo recorrente no gótico mesmo em suas manifestações que remontam à obra de Ann Radcliffe, com suas explicações racionais para elementos aparentemente insólitos. O Minotauro pode ser apenas um reflexo da obsessão com a casa, os efeitos mentais da alienação, do isolamento, do foco no nível da mania.

Mas, ao menos para os personagens em “The Navidson Record”, a casa é um elemento definitivamente sobrenatural, assim como incontestavelmente material. Não seria de todo estranho, portanto, observar a existência de algo de mal em sua própria essência. Algo que corrompe a sanidade daqueles exploradores tão acostumados a situações no limite da sobrevivência a ponto de fazer com que seu líder entre em um frenesi que não permite que deixe de lado a continuidade do ato de explorar, de caçar a origem do rugido que pode, talvez, ser um Minotauro material, mesmo que a despeito de seus parceiros de expedição.

Dias depois do que deveria ter durado a exploração pelo grupo, a família Navidson escuta um ruído em suas paredes. Como se alguém batesse do outro lado delas o código morse para SOS. Evidentemente, no entanto, este pedido de socorro não vem do outro lado, mas sim de dentro das próprias paredes. Com uma situação de emergência em suas mãos, Navidson encontra a desculpa perfeita para quebrar a promessa feita a Karen e entrar novamente nos corredores escuros, desta vez com Tom e Reston. O grupo de resgate consegue encontrar os expedicionários, mas o líder do grupo, já em um ponto de insanidade aguda, acaba por matar um dos exploradores e fugir para as sombras, embora pouco depois um novo disparo seja ouvido.

O grupo de resgate consegue transportar o corpo e o explorador sobrevivente, este em um avançado estado de deterioração mental pelo tempo que passou no labirinto, mas também física, por ter ficado sem água e comida há tempos. No entanto, quando Navidson seria puxado por uma corda para subir uma profunda escadaria espiral próxima à saída do labirinto, o fosso passa a crescer com uma velocidade assustadoramente rápida, deixando-o a uma distância do fim da escadaria que, calculado por quão velozmente a luz do grupo acima se distancia, tal qual capturado pela câmera, seria maior que a da circunferência da terra. Quebrar sua promessa e partir rumo à aventura cria uma distância astronômica entre Navidson e sua família.

A odisseia do fotógrafo, no entanto, não é tão longa quanto parece a princípio. Ele começa por subir os degraus por simples falta de outra opção, na esperança de que a escadaria decida novamente comprimir sua extensão. No meio do caminho ele encontra os pertences – e as câmeras – deixados pelo líder da expedição após ter se embrenhado sozinho no labirinto após matar seu companheiro. Mais tarde a gravação, que continuou após a morte do homem, mostraria que se matou em meio ao medo causado pela paranoia de ser perseguido pelo Minotauro. A gravação, no entanto, mostra também que o corpo dele foi consumido pela escuridão, deixando para trás apenas seus objetos. A escadaria continua a testar a resistência de Navidson, apesar de voltar a diminuir, mas o fotógrafo consegue finalmente, exausto, voltar para a sua família, com sua esposa esperando sua chegada, como uma Penélope, à porta do labirinto.

O reencontro, no entanto, não é a panaceia para todos os problemas do casal. Com a promessa quebrada e o risco da casa evidente, Karen decide deixar a casa definitivamente. O que se revela mais complexo do que imaginado por ela. Neste ponto, as mutações que até então estavam restritas ao labirinto passam a se manifestar também no ambiente da casa ocupado pela família. A maior parte do grupo consegue deixar o lugar, mas, para salvar a filha do casal, o irmão de Navidson acaba por ser engolido pela abertura de um fosso aparentemente sem fim. Neste momento, Navidson perde seu gêmeo, seu duplo, e, mesmo após a família conseguir escapar e se mudar, a ausência fará com que ele não possa evitar voltar para a casa.

Se segue, então, uma nova exploração, desta vez com Navidson descobrindo locais totalmente novos do labirinto sozinho. Quando Karen volta à casa em busca do marido, no entanto, ela voltou a ser como era antes, sem portas misteriosas ou portais para dimensões escuras. “The Navidson Report” entra então em seu *dénouement*

assim como *Casa de Folhas*. De fato, os capítulos finais são apontados como não existentes em uma fictícia versão inicial do romance, o que poderia indicar ser uma alteração por parte dos editores na busca de um final feliz ou ao menos conclusivo que, quando Karen decide voltar a morar na casa, em uma espera de dias, senão meses, para que o marido reapareça, ele acabe surgindo, enfraquecido e mutilado, rodeado das gravações que fez em sua última exploração, na qual lia um livro chamado *Casa de Folhas*. Não teria feito parte desta versão inicial também a tentativa de Truant de encontrar a casa da família Navidson e como, neste processo, ele entra em contato com pessoas que teriam lido a versão que ele mesmo editou dos papéis de Zampanò⁸⁹.

Como é de se esperar para uma obra que dedica tanto de seu conteúdo à análise da própria narrativa que engloba, *Casa de Folhas* aborda diretamente muitos dos tópicos que que sua leitura incita. O próprio livro chama “The Navidson Record” de “conto gótico supremo”⁹⁰ (DANIELEWSKI, 2000, p. 147) e inclui uma discussão do *Unheimliche* freudiano, interpretado através de uma versão ficcionalizada do crítico Harold Bloom, que, ao ser questionado por Karen antes do retorno dela à casa, lhe diz: “O vazio aqui é o suposto familiar e sua casa é infinitamente familiar, infinitamente repetitiva”⁹¹ (DANIELEWSKI, 2000, p. 359), uma referência às muitas formas da compulsão à repetição no romance, como as incursões de Navidson na casa, ou a própria estrutura desta, com seus corredores sempre escuros e frios, multiplicados infinitamente.

Também o próprio romance estabelece a ligação da casa para com a psique das pessoas e o estado das relações sociais que estão nela:

Como já foi mencionado no Capítulo III, alguns críticos acreditam que as mutações da casa refletem a psicologia de qualquer um que entre nela. O Dr. Haugeland afirma que a extraordinária ausência de

⁸⁹ Dentre os materiais paratextuais, é relevante de nota que um dos apêndices consiste nas cartas que a mãe de Johnny Truant teria escrito ao filho enquanto internada em uma instituição psiquiátrica. Seu conjunto cria uma narrativa em si, assim como estabelece novos paralelos das relações entre família e insanidade abordados nas outras linhas narrativas, mas é particularmente relevante o fato de a personagem citar Zampanò. O que poderia indicá-la como narradora do nível diegético mais amplo da obra, ou a existência de uma ligação prévia com o personagem que é tido como autor do “The Navidson Report”, mas que poderia ser uma figura na vida dela e de seu filho, ou uma alucinação compartilhada pelos dois.

⁹⁰ No original: “Supreme gothic tale”.

⁹¹ No original: “Emptiness here is the purported familiar and your house is endlessly familiar, endlessly repetitive.”

informações sensoriais força o indivíduo a fabricar seus próprios dados. Ruby Dahl, em seu estupendo estudo sobre o espaço, chama a casa na Ash Tree Lane de 'um intensificador solipsista', argumentando que 'a casa, os corredores e os quartos todos se tornam autocolapsantes, expansivos, inclinados, fechados, mas sempre em perfeita relação com o estado mental do indivíduo'.⁹² (DANIELEWSKI, 2000, p. 165, tradução nossa)

E, pouco depois:

No que diz respeito à casa de Navidson, a subjetividade parece ser mais uma questão de grau. O Corredor Infinito, a Antessala, o Grande Salão e a Escadaria Espiral existem para todos, embora seu tamanho respectivo e até mesmo a disposição às vezes mudem. Outras áreas daquele lugar, no entanto, nunca parecem repetir o mesmo padrão duas vezes, ou pelo menos é o que o filme demonstra repetidamente.⁹³ (DANIELEWSKI, 2000, p. 178, tradução nossa)

Embora esta possibilidade já pudesse ser suficiente para que a casa consistisse em uma versão muito particular do *locus horribilis*, existe para além desta relação um fator de mal inerentemente ligado à construção: ela tem o poder de afetar negativamente mesmo quem teve contato com ela apenas através do filme ou de escritos (DANIELEWSKI, 2000, p. 407), causando efeitos como obsessão, insônia e incoerência.

Mais do que isso, as pessoas que adentram os corredores sombrios invariavelmente comparam sua escuridão e baixa temperatura a uma tumba (DANIELEWSKI, 2000, p. 319), e mesmo quando Karen conversa com uma corretora imobiliária, no fim do romance, para vender a casa, existe uma associação às clássicas casas assombradas:

⁹² No original: "As was already mentioned in Chapter III, some critics believe the house's mutations reflect the psychology of anyone who enters it. Dr. Haugeland asserts that the extraordinary absence of sensory information forces the individual to manufacture his or her own data 201 Ruby Dahl, in her stupendous study of space, calls the house on Ash Tree Lane "a solipsistic heightener," arguing that "the house, the halls, and the rooms all become the self-collapsing, expanding, tilting, closing, but always in perfect relation to the mental state of the individual"

⁹³ No original: "Where Navidson's house is concerned, subjectivity seems more a matter of degree. The Infinite Corridor, the Anteroom, the Great Hall, and the Spiral Staircase, exist for all, though their respective size and even layout sometimes changes. Other areas of that place, however, never seem to replicate the same pattern twice, or so the film repeatedly demonstrates"

Não se preocupe com a casa. Ela sempre vende. – Karen para de mexer o chá. – Sempre? – ela pergunta. – Depois que você veio até mim com toda aquela história do armário misterioso. – Rosenbaum continua, ignorando o telefone que começa a tocar. – Eu fiz uma pequena pesquisa. Quero dizer, sou tão nova nesta cidade quanto vocês, embora tenha nascido no sul. Para ser sincera, eu esperava encontrar algum tipo de presença fantasmagórica. [Ela ri] Tudo o que encontrei foi uma lista bem grande de proprietários. Demais, na verdade. Quatro nos últimos onze anos. Quase vinte nos últimos cinquenta. Ninguém parece ficar lá por mais de alguns anos. Alguns morreram, ataques cardíacos, esse tipo de coisa, e o resto simplesmente desapareceu. Quero dizer, perdemos o rastro deles. Um homem disse que o lugar era espaçoso demais, outro o chamou de 'instável'. Eu fui além e verifiquei se a casa havia sido construída sobre um antigo cemitério indígena. – E? – Não. Na verdade, definitivamente não.⁹⁴ (DANIELEWSKI, 2000, p. 409, tradução nossa)

Estamos, portanto, diante de um *locus horribilis* que ao mesmo tempo dialoga com versões anteriores deste elemento do gótico, como podemos observar por como muitos dos elementos que Burke considera como fontes do sublime estão presentes da casa, mas também lhes dá uma roupagem muito própria, que, no entanto, serve de base para reanimações subsequentes.

O romance *Piranesi* (2020), de Susanna Clarke, por exemplo, transcorre em uma casa que tem muitos paralelos para aquela da obra de Danielewski, com corredores infinitos e uma certa ligação à ideia de ser moldada pelas consciências humanas, assim como pelo fator de corrupção que representam aos personagens, no caso, através da perda da memória, da individualidade. O romance de Clarke, no entanto, prefere uma decoração mais alinhada com a filosofia de Poe – ainda que em

⁹⁴ No original: "Don't worry about the house. It always sells."Karen stops stirring the tea."Always?" she asks."After you came to me with that whole mysterious closet bit." Rosenbaum continues, ignoring the phone as it starts to ring. "I did a little research. I mean I'm as new to this town as you all were, though I am southern born. Truth be told, I hoped to find some kind of ghostliness. [She laughs] All I found was a pretty comprehensive list of owners. A lot of 'em. Four in the last eleven years. Almost twenty in the last fifty. No one seems to stay there for more than a few years. Some died, heart attacks that sort of thing and the rest just disappeared. I mean we lost track of 'em. One man said the place was too roomy, another one called it 'unstable. I went ahead and checked if the house was built on an old Indian burial ground.'"And?" "Nope. In fact, definitely not."

proporções gigantes – do que que os corredores perfeitamente compostos de trevas de *Casa de Folhas*.

Ambas, no entanto, estão ligadas a ideias de vastas construções, possivelmente infinitas, quase completamente obscurecidas ou em trevas completas, nas quais a medida do humano é plenamente ignorada, onde os personagens se perdem materialmente e também mentalmente, são espaços de mal e de corrupção.

4 O QUARTO DE VELUDO DE THANATOS

4.1 O despertar de Thanatos

Um adolescente adentra uma cidade que lhe é desconhecida ao badalar da meia-noite, em algum ano incerto no início do século XXI. A cidade está completamente deserta, nenhum ser humano pode ser visto, mas caixões estão espalhados pelas ruas, organizados de forma que parece aleatória. A cena corta para uma jovem, provavelmente da mesma idade, que, em seu quarto, vira uma arma para a própria cabeça, as mãos trêmulas, até ouvir algum barulho e ir ver o que se passa. O que a atrapalhou foi a chegada do forasteiro ao dormitório estudantil no qual a jovem mora. Ele, no entanto, sequer tem tempo de se espantar ao ver a arma nas mãos da moça, quando o casal é atacado por sombrias figuras que parecem ser feitas do mesmo material da noite, sombras com fisicalidade. Reagindo instintivamente, o rapaz toma a arma da moça e faz o que ela parecia ensaiar anteriormente, atirando contra si mesmo. Em um contrassenso, no entanto, o forasteiro não se mata, antes invoca um novo monstro, a personalização de Thanatos, para defendê-los das criaturas que os ameaçaram inicialmente.

Estas são as primeiras cenas do videogame *Persona 3* (2006, Playstation 2)⁹⁵, assim como da reanimação de seu cadáver, *Persona 3 Reload* (2024). A narrativa do jogo se desenrola em um sistema de calendário, que acompanha um ano letivo na vida de um grupo de jovens que busca equilibrar uma rotina normal de estudantes de colegial e uma missão de caçar monstros em um local chamado *Tartarus*, em mais uma referência à mitologia grega e à região do Hades no qual podem ser encontradas características particularmente infernais – se o submundo da mitologia grega é o reino para onde vão todos os mortos, o Tártaro é sua parcela dedicada especialmente às punições, como a experimentada pelos titãs após serem subjugados pelos deuses –, durante um período da madrugada no qual as regras que pautam a realidade diurna são suspensas. A trama dialoga com diversas correntes da filosofia e da psicologia, especialmente com os pensamentos de Descartes e Jung, tomando seu próprio nome

⁹⁵ Uma reprodução desta cena está disponível virtualmente em: <https://www.youtube.com/watch?v=m6SgC9-Ez3I> (visualizado em 18 de dezembro de 2024).

de um dos conceitos fundamentais para a corrente junguiana. O tema central do jogo, no entanto, é a morte. Dentre os *dramatis personae* de *Persona 3* estão jovens com doenças terminais, com tendências suicidas, idosos lidando com a perda de um filho, toda sorte de pessoas encarando a própria mortalidade.

A estrutura que dá fundamento ao fluxo da narrativa, dependente de um sistema de calendário, é um *memento mori*, um lembrete do quão fugaz é a vida humana, de como seu tempo é inerentemente escasso. Não surpreende, portanto, a presença de Thanatos em seu início. Afinal, a personificação da morte na Grécia antiga, filho de Nyx, a noite, e irmão de Hypnos, o sono, é também o nome pelo qual os teóricos pós-freudianos conceitualizaram os impulsos (ou pulsões) de morte desenvolvidos como oposição e complemento ao Eros que representa os impulsos de vida (FREUD, 2010, p. 235). Estes buscam tanto “manter juntas as partes da substância viva” (FREUD, 2010, p. 235) quanto, ao serem direcionadas para um objeto, constituem a sexualidade, ao qual se opõe o Thanatos, um impulso igualmente libidinal, mas que visa dissipar as tensões inerentes à vida em um retorno à matéria inorgânica, uma função que faz com que “o princípio do prazer [pareça] mesmo estar a serviço dos instintos de morte”⁹⁶ (FREUD, 2010, p. 238).

Longe de ser, portanto, um impulso suicida, a pulsão de morte está em relação direta com a ideia de prazer (por essa razão o orgasmo é chamado de *la petite mort* em francês, pela perda da consciência de si, pela anulação momentânea do Ego). De busca do alívio das excitações e, principalmente, de retorno a uma espécie de *Nirvana* inorgânico, um estado de não-vida no qual não existem estímulos e, portanto, não estão presentes riscos ou sofrimentos. Aqui se destaca a importância que este retorno tem para o Thanatos. Os impulsos de morte foram conceitualizados por Freud a partir da “compulsão à repetição” (FREUD, 2010, p. 183), o retorno do que foi reprimido no inconsciente, onde os processos psíquicos são atemporais e “a ideia de tempo não lhes pode ser aplicada” (FREUD, 2010, p. 190). Ou, como resumido por Mark Fisher:

⁹⁶ O princípio do prazer, por sua vez, é o mecanismo psíquico que busca reduzir a excitação desprazerosa, a redução da tensão, que “por influência dos instintos de autoconservação do Eu é substituído pelo *princípio de realidade*, que, sem abandonar a intenção de obter afinal o prazer, exige e consegue o adiamento da satisfação [...] num longo rodeio para chegar ao prazer” (FREUD, 1920, p. 165, grifo do original). Podemos considerar, portanto, que o princípio de realidade é apenas uma elaboração do princípio do prazer, que não altera sua essência.

Por um contraste notável com a nova ideia materialista de “matéria vibrante”, que sugere que toda matéria é, em alguma medida, viva, a conjectura implicada pelo Thanatos proposto por Freud é que nada é vivo: a vida é uma região da morte. A invocação freudiana tardia de um conflito dual entre Thanatos e Eros pode ser lido como um recuo do monismo de “Além do Princípio do Prazer”, que argumenta que toda vida é meramente um caminho para a morte. O que é chamado de vida orgânica é, na realidade, um desdobramento do inorgânico. Mas o inorgânico não é a contraparte inerte e passiva de uma vida que alegadamente se autocompele; pelo contrário, ele possui sua própria agência. Existe uma pulsão de morte que, em sua formulação mais radical, não é um impulso para a morte, mas um instinto da própria morte. O inorgânico é o piloto impessoal de tudo, inclusive daquilo que parece ser pessoal e orgânico.⁹⁷ (FISHER, 2016, p. 84-85, tradução nossa)

O Thanatos é, portanto, algo de fantasmagórico, senão a própria fantasmagoria. Não apenas no sentido relacionado à fantasia tal qual compreendida na psicanálise, dos desejos inconscientes, mas também mais diretamente naquele dos espectros das narrativas góticas (que podem, evidentemente, ser também uma representação de desejos inconscientes, como no caso da influência de Hill House sobre Eleanor Vance, ou, em algumas linhas interpretativas, a do fantasma de *Hamlet*, mas que não se restringem a tal tipo de manifestação). O retorno ao trauma dos sonhos dos neuróticos é o exemplo mais evidente dentre os apresentados por Freud de seu poder de assombrar o Eu (Ego).

Paralelamente, a relação do gótico com a pulsão de morte fica evidenciada nas distintas formas de reanimação que manifesta; por exemplo, com a busca de *Otranto* de retornar à matéria morta das narrativas medievais (ou, como citado por Walpole em sua introdução à segunda edição, a Shakespeare), mas a uma morte que ainda

⁹⁷ No original: “By striking contrast with the new materialist idea of “vibrant matter”, which suggests that all matter is to some extent alive, the conjecture implied by Freud’s positing of Thanatos is that nothing is alive: life is a region of death. Freud’s later invocation of a dualistic struggle between Thanatos and Eros can be read as a retreat from the forbidding monism of “Beyond The Pleasure Principle”, which argues that all life is merely a route to death. What is called organic life is actually a kind of folding of the inorganic. But the inorganic is not the passive, inert counterpart to an allegedly self-propelling life; on the contrary, it possesses its own agency. There is a death drive, which in its most radical formulation is not a drive towards death, but a drive of death. The inorganic is the impersonal pilot of everything, including that which seems to be personal and organic.”

se move, que ainda tem corpo, tais quais os vampiros de *Drácula*. Seria de surpreender que o Thanatos não esteja presente no estudo de Freud sobre o *Unheimliche*, portanto, se o pai da psicanálise não tivesse elaborado a ideia de impulsos de morte apenas no ano seguinte à publicação de “*Das Unheimliche*”, mas mesmo neste ensaio já indica que virá a desenvolver o tema das pulsões em uma obra que, então, já estava em produção (FREUD, 2010, p. 356). Pois a ideia se encaixa perfeitamente na análise que ele faz de “O Homem-Areia”, um conto no qual o retorno do reprimido tem um papel central, com uma estrutura que se baseia na reaparição de uma figura que traz à tona no protagonista a repetição do trauma, a reafirmação do risco de castração, cuja excitação pode ser aliviada apenas através do retorno final ao estado inorgânico, à morte.

Mas esta estrutura circular (como a roda de fogo imaginada pelo protagonista Nathanael) encontra seu próprio duplo em “O Homem-Areia” na forma que os impulsos libidinais do protagonista são direcionados para Olímpia (algo ainda mais evidente na adaptação do conto ao balé *Coppélia*, de Léo Delibes). Um autômato, Olímpia é uma intrincada boneca com olhos humanos. Ainda assim, os sentimentos de Nathanael são puros e verdadeiros – uma criatura artificial motiva, portanto, uma paixão digna de qualquer herói do *Sturm und Drang* alemão; a força de Thanatos é tal que o não-vivo se torna o objeto de desejo e do amor.

4.2 Pulsão de morte em Burke

Se consideramos que o instinto de morte é uma pedra fundamental no *Unheimliche* e no gótico, também podemos encontrar aí a sua relação com o sublime. Afinal, o princípio do prazer age pelo alívio da excitação, um paralelo direto com a ideia de deleite de Burke. Mas, se a dor cujo distanciamento gera o deleite é uma tensão nesse sentido, também o é o prazer tal qual compreendido pelo filósofo britânico. Devemos também compreender, portanto, a relação do gótico com o pesar e com o belo. Pois, para usar o termo apresentado por Botting (2014; p. 6) e França (2022; p. 21), é neste sentido que o gótico pode ser considerado uma *estética negativa*: o de uma experiência estética que surge no retrocesso, na dissipação do prazer ou da dor, “da agitação, do abalo, da perda, próprios da fruição” (BARTHES, 2013, p.27) e não no sentido de negação que impõe uma limitação ou oposição ao

conceito e, por meio deste processo, reforça a sua identidade (cf. DELEUZE, 2018; p. 376-377), algo que reduziria o gótico à sombra gerada pela luz de uma estética *positiva*. Fazer isso, no entanto, significa imaginar o papel que existe no gótico não apenas para o sublime, mas também para o belo, através do pesar, que “consiste em sempre tentar ontologizar os restos, em fazê-los presentes”⁹⁸ (DERRIDA, 2006, p. 9, tradução nossa), sejam eles mortais ou estéticos. Para tal, uma leitura dos ensaios de Edgar Allan Poe pode indicar alguns campos de relação.

O escritor estadunidense chega até mesmo a usar a palavra beleza para abarcar o próprio efeito do sublime (POE, 1850, p. 1), pois, mesmo que sua argumentação deixe evidente que estava a par dos conceitos estabelecidos por Burke, é, para ele, o belo o responsável por “aquela intensa e pura elevação da alma”⁹⁹ (POE, 1846, p. 164, tradução nossa), uma afirmação que se aproximaria mais daquilo que o filósofo britânico associa ao sublime.

Algo que a visão de apogeu estético de Poe compartilha com a de Burke, no entanto, é seu caráter negativo. Para Poe, o “tom da sua mais alta manifestação [...] é o tom da tristeza”¹⁰⁰ (POE, 1846, p. 164, tradução nossa). O que se torna mais evidente quando o autor responde sua própria pergunta de qual seria a mais intensa manifestação deste tom ao associar beleza e perda: a morte de uma bela mulher. Podemos ver que o suprassumo do belo para Poe corresponde diretamente ao pesar tal qual apresentado no esquema de estéticas negativas de Burke.

Utilizamos “pesar” para traduzir o *grief* que Burke usa como o efeito da perda de um prazer da mesma forma que o deleite, no pensamento do filósofo britânico, se faz pela supressão da dor. A ideia de melancolia para Freud abarca o mesmo sentimento de perda, com o importante acréscimo de um aspecto de esvaziamento do Ego (FREUD, 2013, pará. 7), onde a pulsão de morte é, portanto, mais facilmente identificável. Ambos os casos, no entanto, são marcados pela perda, da passagem do princípio do prazer para o princípio da realidade (FREUD, 2010, p. 165), e, conseqüentemente, manifestações de Thanatos.

O conceito que se faz importante aqui, portanto, não é diretamente o pesar, mas simplesmente a ideia de que esta é uma das facetas que assume a experiência estética caracterizada pelo esvaziamento do prazer, um paralelo ao esvaziamento da

⁹⁸ Na versão em inglês: “It consists Always in attempting to ontologize remains, to make them present”.

⁹⁹ No original: “that intense and pure elevation of soul”.

¹⁰⁰ No original: “the tone of its highest manifestation [...] is one of sadness”.

dor que Burke considera ser a origem do sublime, já que dor e prazer, como apontado no capítulo anterior, não são antípodas, mas sim valores positivos por si mesmos. Esta perda do prazer não é o que Burke (ou demais teorias estéticas clássicas) chamam de belo, uma categoria estética que seria marcada pela *presença* do prazer, não por seu esvanecimento. Ao considerar o belo como abarcando o sublime, no entanto, Poe cria uma visão mais ampla das estéticas negativas do que a presente no estudo acerca do sublime e do belo feito por Burke, justamente por sua arguição ser inclusiva também desta versão negativa do prazer, já que o exemplo de beleza que apresenta é aquela marcada pela ideiação, pela memória, sempre no viés da tristeza (*sadness*) e melancolia (*melancholy*) que via como “o mais legítimo de todos os tons poéticos”¹⁰¹ (POE, 1846, p. 164, tradução nossa).

O conceito de beleza de Poe convida o Thanatos para a dança macabra dos efeitos estéticos. Embora sua visão acerca do ápice do belo através desta negatividade – isto é: a morte de uma jovem formosa, “o tema mais poético do mundo”¹⁰² (POE, 1846, p. 165, tradução nossa) – seja apenas um símbolo deste Thanatos, esta é uma metáfora que apresenta a relevância também do prazer e da beleza para o gótico, de como a sua estética negativa é um sistema que, embora inclua o sublime, também não ignora outras manifestações e categorias estéticas.

O que estes paralelos nos revelam é, principalmente, a importância da aritmética, para não dizer da economia, dos conceitos burkeanos quando considerados dentro de um panorama que os coloque em relação com o gótico enquanto efeito estético. A própria existência do deleite e do pesar, duas facetas daquilo que Freud poderia chamar de melancolia, é o que fundamenta a manifestação de estéticas negativas. Em sua negação, respectivamente, da dor e do prazer, elas representam uma aproximação em relação à pulsão de morte, e assim fornecem os fundamentos para o gótico enquanto efeito estético. O Mal, entendido tal qual indicado no primeiro capítulo deste trabalho, é uma visão de mundo que se manifesta através de representações estéticas de categorias como o sublime burkeano ou o grotesco, como um espírito ou demônio – como Lasher – que possui os rôis imagético por elas construídos. Através destas manifestações, o gótico pode ser observado e mobilizar toda uma série de outros conceitos.

¹⁰¹ No original: “Melancholy is thus the most legitimate of all the poetical tones”.

¹⁰² No original: “the most poetical topic in the world”.

No capítulo anterior, apresentamos três obras de ficção literária e os contextos nos quais elas se incluíram nesta relação com o gótico enquanto efeito estético. Cada uma destas aproximações permitiu vislumbres de conceitos que podem de forma mais direta apresentar o gótico enquanto efeito estético, como o pecado, a fatalidade e a corrupção.

4.3 Pecado

A princípio, a ideia de pecado parece remeter à necessidade da existência de uma divindade à qual a prática do pecado seria uma espécie de traição. No entanto, no contexto do gótico enquanto efeito estético, o pecado pode ser visto como uma forma de ceder à pulsão de morte que é Thanatos, o que, necessariamente, implica uma transgressão e, frequentemente, vai no sentido contrário de normas sociais estabelecidas historicamente e culturalmente tendo em vista a contenção de Thanatos.

Como observado ao apresentarmos *Drácula*, de Bram Stoker, uma das ameaças centrais do vampiro é a tentação que ele representa. Algo intimamente relacionado a sua sensualidade, mas que apresenta um campo de possibilidade que a inclui sem a ela se restringir. O vampiro, graças a sua representação nesta obra, se tornou uma figura que frequentemente está atrelada à representação de uma tentação. Como visto, esta não é uma novidade de *Drácula*. Lord Ruthven, do conto de Polidori, já era um sedutor, que levava mulheres e homens a um caminho de perdição, um paralelo direto com as alegadas libertinagens de Byron. Carmilla, da novela de Le Fanu, representa uma tentação ainda mais questionável à sociedade vitoriana na qual a obra foi publicada, com seus indícios de lesbianismo.

O vampiro, no entanto, é um sedutor. Suas vítimas não são de todo passivas em sua situação, elas são cortejadas, em um processo que apresenta a possibilidade de ir além dos limites do mundo dos vivos, que indica a existência de uma vida mais sombria, mas também mais primordial. O processo de vampirização é longo, e inclui a entrega da vítima, que deve abraçar o pecado. Pois é o pecado que é marcado na testa de Mina ao ser abençoada por Van Helsing, não a tentação. E o pecado, como vimos, é uma forma de transgressão.

Tal transgressão é um aspecto do sublime tal qual manifestado pelo erotismo. Bataille chama o sublime de sensibilidade religiosa ao dizer que “é a sensibilidade religiosa que liga sempre estreitamente o desejo e o pavor, o prazer intenso e a angústia” (BATAILLE, 2014, p. 62), mas o sentido é o mesmo, como podemos ver pela proximidade para com o conceito de deleite de Burke. E é também em um paralelo religioso que podemos relacionar a transgressão a um sentimento essencial ao efeito estético do gótico: “experimentamos, no momento da transgressão, a angústia sem a qual o interdito não existiria: é a experiência do pecado” (BATAILLE, 2014, p. 62). A essência do sublime no gótico está nesta carga erótica do pecado, da transgressão.

Para que exista transgressão, portanto, é necessária a existência de uma norma, uma interdição, um tabu. A lei é, por exemplo, um dos fatores centrais através dos quais David Punter conceitualiza o gótico em *Gothic Pathologies* (1998), no qual os dois conceitos estabelecem uma dança de inversões, com a lei sendo “a massa, específica a uma sociedade em particular, do material textual supostamente não assombrado por ela conhecida”¹⁰³ (PUNTER, 1998, p. 2, tradução nossa).

No âmbito de *Drácula*, a lei é, portanto, muito bem estabelecida: ela corresponde aos valores do mundo representado pelos caçadores de vampiros, por sua racionalidade e suas tecnologias, pelo pudor que permite a Lucy apenas um marido e ao matrimônio de Mina e Jonathan. Mais do que isso, a lei corresponde à palavra e às expectativas de Van Helsing. Todos os perigos por ele apontados acerca do vampiro se tornam reais ao serem por ele articulados, e são os arroubos dele acerca da perdição de seu rebanho que representam os parâmetros morais do romance. Ele é um dos homens que doa sangue a Lucy em uma tentativa de mantê-la viva. Mas não é apenas com o marido que as mulheres, na visão desta sociedade, estabelecem uma relação de sangue: é também com o pai. Afinal, na narrativa freudiana de *Totem e Tabu*, é o patriarca original aquele que tem posse de todas as mulheres, mesmo as filhas. A lei de Van Helsing, no entanto, não é apenas material, é também espiritual – como também o eram os totens – pois é ele que exerce o papel de sacerdote. Ao advogar a eliminação da vampira Lucy Westenra, por exemplo:

¹⁰³ No original: “the most blessed of all, when this now Un-Dead be made to rest as true dead, then the soul of the poor lady whom we love shall again be free. Instead of working wickedness by night and growing more debased in the assimilating of it by day, she shall take her place with the other angels.”

O mais abençoado de tudo, quando esta que agora é Morta-Viva for posta para descansar como verdadeiramente morta, então a alma da pobre dama que amamos estará novamente livre. Em vez de praticar maldades à noite e se tornar cada vez mais corrompida ao assimilá-las durante o dia, ela tomará seu lugar junto aos outros anjos.¹⁰⁴ (STOKER, 2020, p. 265, tradução nossa)

E é quando ele tenta abençoar Mina com a hóstia que a mácula do pecado se revela na pele da mulher. Van Helsing apresenta a lei, suas palavras e seus atos são a luz da razão, não são assombradas pelo vampiro. Mesmo quando fala sobre a criatura monstruosa, o doutor o faz de forma científica.

Retomando a definição de Punter, o gótico seria, naturalmente, o que assombra e é assombrado. Tanto os vampiros quanto as vampirizadas. Mas podemos assumir uma versão mais direta da legalidade, ao menos no contexto das relações entre paradigmas distintos, especialmente considerando a relação próxima que o gótico estabelece com os tabus: toda transgressão exige a existência de uma interdição. Uma relação que Foucault expõe de tal forma:

A transgressão é um gesto relativo ao limite; é aí, na tênue espessura da linha, que se manifesta o fulgor de sua passagem, mas talvez também sua trajetória na totalidade, sua própria origem. A linha que ela cruza poderia também ser todo o seu espaço. O jogo dos limites e da transgressão parece ser regido por uma obstinação simples; a transgressão transpõe e não cessa de recomeçar a transpor uma linha que, atrás dela, imediatamente se fecha de novo em um movimento de tênue memória, recuando então novamente para o horizonte do intransponível. Mas esse jogo vai além de colocar em ação tais elementos; ele os situa em uma incerteza, em certezas logo invertidas nas quais o pensamento rapidamente se embaraça por querer apreendê-las. O limite e a transgressão devem um ao outro a densidade de seu ser. (FOUCAULT, 2009, p. 32)

¹⁰⁴ No original: “the most blessed of all, when this now Un-Dead be made to rest as true dead, then the soul of the poor lady whom we love shall again be free. Instead of working wickedness by night and growing more debased in the assimilating of it by day, she shall take her place with the other angels.”

E o gótico “é a intermitência [...] que é erótica” (BARTHES, 2013, p. 16), ele ocupa este espaço do “reino ilimitado do Limite” (FOUCAULT, 2009, p. 30), joga com o dito e o interdito e viceja na “terra de ninguém”¹⁰⁵ do profano.

Esta dinâmica fica evidente em vários momentos de *Drácula*, talvez de forma mais evidente na tentação de Jonathan pelas noivas do vampiro e na intromissão do conde no quarto e na cama que Mina divide com o marido. Ambos representam, sem muitas das tentativas de ofuscar sua carga erótica que poderiam ser esperadas de um texto vitoriano, a tentação em toda sua transgressão e sensualidade. Na cena das noivas de Drácula, não apenas a tentação como também a consciência do pecado estão presentes:

Senti em meu coração um desejo perverso e ardente de que elas me beijassem com aqueles lábios vermelhos. Não é bom registrar isso, para que algum dia não chegue aos olhos de Mina e lhe cause dor, mas é a verdade. Elas sussurraram entre si, e então as três riram — uma risada tão brilhante e musical, mas tão dura, como se o som jamais pudesse ter saído da suavidade de lábios humanos. Era como a insuportável e arrebatadora doçura de copos de cristal tocados por uma mão habilidosa. A jovem de aparência delicada balançou a cabeça como uma coquete, e as outras duas a incentivaram.¹⁰⁶ (STOKER, 2020, p. 265, tradução nossa)

Como dito por Carter, “os grandes temas [da tradição gótica] são incesto e canibalismo”¹⁰⁷ (CARTER, 1997, p. 459, tradução nossa), em uma lista que é redutora se lida literalmente, mas que apresenta uma metáfora da natureza transgressora do gótico ao ressaltar imediatamente dois dos grandes tabus sociais e psicanalíticos, não por acaso aqueles que fundamentam a civilização para Freud. A esta lista, a obra de Stoker parece tentar adicionar a poligamia (na passagem que acabamos de citar), a

¹⁰⁵ A expressão assume, aqui o significado que tinha durante a Primeira Guerra Mundial. A terra de ninguém era a faixa entre as trincheiras de exércitos opostos.

¹⁰⁶ No original: “I felt in my heart a wicked, burning desire that they would kiss me with those red lips. It is not good to note this down, lest some day it should meet Mina's eyes and cause her pain, but it is the truth. They whispered together, and then they all three laughed—such a silvery, musical laugh, but as hard as though the sound never could have come through the softness of human lips. It was like the intolerable, tingling sweetness of waterglasses when played on by a cunning hand. The fair girl shook her head coquettishly, and the other two urged her on.”

¹⁰⁷ No original: “Its great themes are incest and cannibalism”

poliandria (no desejo de Lucy para que uma “moça possa casar com três homens, ou com tantos quanto a queiram”¹⁰⁸ [STOKER, 2020, p. 78, tradução nossa]) e o adultério, com a cena na qual Drácula invade a cama do casal Harker:

A luz do luar era tão intensa que, através da espessa cortina amarela, o quarto estava claro o suficiente para se enxergar. Na cama, ao lado da janela, jazia Jonathan Harker, o rosto ruborizado e respirando pesadamente, como se estivesse em um estado de torpor. Ajoelhada na beira da cama, voltada para fora, estava a figura de sua esposa, vestida de branco. Ao seu lado, erguia-se um homem alto e magro, trajando preto. Seu rosto estava encoberto, mas no instante em que o vimos, todos reconhecemos o Conde — em todos os detalhes, até mesmo pela cicatriz na testa. Com a mão esquerda, ele segurava ambas as mãos da Sra. Harker, mantendo-as afastadas com os braços totalmente estendidos; sua mão direita a agarrava pela nuca, forçando seu rosto contra seu peito.¹⁰⁹ (STOKER, 2020, p. 347, tradução nossa)

Esta atitude para com o interdito tem, inegavelmente, um valor de choque, mas a transgressão não pode ser resumida a uma superficialidade. Ela estabelece uma relação complexa entre a lei e a possibilidade de existência fora dela. Neste sentido, o gótico se aproxima do erótico tal qual compreendido por Georges Bataille, pois representa uma transgressão que “suspende o interdito sem suprimi-lo” (BATAILLE, 2014, p. 59). Ao mesmo tempo, as características da personagem monstruosa do romance de Stoker que mais evidenciam as complexidades desta relação são aquelas não necessariamente ligadas às suas cenas eróticas, mas à validação da ideia da existência daquilo que está para além do domínio da racionalidade e da lei. Podemos observar tais indícios no trecho, que citamos no capítulo anterior, no qual Van Helsing aponta as características sobrenaturais do vampiro.

¹⁰⁸ No original: “let a girl marry three men, or as many as want her.”

¹⁰⁹ No original: “The moonlight was so bright that through the thick yellow blind the room was light enough to see. On the bed beside the window lay Jonathan Harker, his face flushed, and breathing heavily as though in a stupor. Kneeling on the near edge of the bed facing outwards was the white-clad figure of his wife. By her side stood a tall, thin man, clad in black. His face was turned from us, but the instant we saw it we all recognized the Count—in every way, even to the scar on his forehead. With his left hand he held both Mrs Harker’s hands, keeping them away with her arms at full tension; his right hand gripped her by the back of the neck, forcing her face down on his bosom.”

Os poderes das criaturas da noite, tais quais revelados pelo médico, são, sem dúvida, grandiosos, mas suas limitações indicam a real natureza da transgressão e do pecado: a existência fora de um círculo de lógica, razão e da lei (palavra) do pai. Muitas das coisas que um vampiro, no romance de Stoker, pode ou não fazer estão ligadas a limites. A impossibilidade de entrar em uma casa sem um convite sendo a maior destas indicações. Ela é uma metáfora até mesmo rudimentar para o pecado: o pecador precisa cair na tentação uma vez, depois do que sua alma está perpetuamente em perigo; do mesmo modo, após ser convidado a entrar em um lar uma vez, o vampiro “pode ir e vir como bem desejar” (STOKER, 2020, p. 296, tradução nossa), indiferente a portas fechadas. Esta limitação específica também tem muitas ramificações acerca dos limites da lei do pai. A casa é, afinal, o domínio da legislação familiar; os patriarcas são, às vezes mesmo nos tempos atuais, chamados de “o homem da casa”, onde sua palavra é a lei. A possibilidade que sua dominação seja minada por um mero convite, um único pecado, expõe ao mesmo tempo sua fragilidade e seu totalitarismo. E revela que não é o todo da existência: existe uma alternativa à lei, e ela pode adentrar mesmo os aposentos particulares do legislador.

O fato de que as mudanças de forma e atravessar água corrente sejam capacidades limitadas a certos horários também reforça esta relação dos poderes do vampiro para com a transgressão. Especialmente se considerarmos quais os momentos nos quais seus poderes podem ser manifestados: a alvorada e o crepúsculo, que marcam o limite entre dia e noite, e a meia-noite, que divide uma data de outra. Drácula pode exercer seus poderes com total liberdade, portanto, apenas na intermitência, do mesmo modo que Bataille, Foucault e Barthes apresentaram a transgressão.

O tema do pecado também está presente em *A Hora das Bruxas* e *Casa de Folhas*. No romance de Rice, sua apresentação é, talvez, ainda mais direta do que aquela presente em *Drácula*. Aqui, Lasher ocupa o lugar de uma figura tentadora nos moldes do conde, mas, até mesmo considerando as mudanças sociais entre a publicação dos dois romances, não faria mais sentido usar um pano de fundo totalmente inspirado em uma moralidade vitoriana, por isso mesmo, o tabu a ser quebrado, ainda que em diálogo com ansiedades e polêmicas extradiegéticas, é construído de forma consistente na própria narrativa. Em *A Hora das Bruxas*, o tabu é o aborto. Ao longo da trama, as oposições dos personagens principais são não apenas reiteradas, como substanciadas em seus arcos narrativos: Michael já passara por um

término de relacionamento traumático motivado pelo aborto realizado por uma parceira, “a pior decepção pela qual Michael já passara” (RICE, 1990, p. 66, tradução nossa), e Rowan matou um de seus colegas médicos por acidente ao perder o controle de seus poderes por ser colocada em contato com experimentos realizados por ele em fetos abortados. Ambas as experiências são retomadas múltiplas vezes pelos personagens, de modo a dar o peso do pecado ao clímax que vê a sedução de Rowan por Lasher e como ela acaba por sacrificar a criança que gerava para que seu corpo material seja ocupado pelo espírito.

Já em *Casa de Folhas* o pecado não é tão explícito e tão condizente com normas sociais externas, mas é igualmente construído ao longo da narrativa. Aqui a própria casa é um elemento de tentação para Navidson. Uma grande aventura que não pode ser ignorada, que está literalmente dentro de seu próprio ambiente íntimo. O conflito é justamente para com a quebra de uma promessa feita à esposa, é o abandono do posto de patriarca. Se tal pecado pode parecer pequeno em relação à ideia de transgressão de um tabu, ela ao mesmo tempo é também muito simbólica da quebra de uma ordem que tem suas raízes na construção da civilização tal qual compreendida por Freud. Navidson, mais do que os demais exemplos, passa literalmente da visão de mundo da ordem, do mundo racional, para uma de ilógica e escuridão. Sua barganha beira o incompreensível se não for observada através de uma ótica que permita a existência de uma visão de mundo alternativa àquela vista como padrão. Afinal, o fotógrafo deixa o ambiente seguro onde é a figura de autoridade e o objeto de amor por sua mulher e filhos, em prol de um universo paralelo cujos pontos de atração poderiam muito bem ser vistos como repelentes: a inconstância, a solidão, o frio e escuro da tumba, com a única qualidade sendo as possibilidades infinitas da imaginação.

4.4 Fatalidade

Talvez ainda mais típico de uma visão de mundo sombria e pessimista do que o pecado seja a ideia de fatalidade. O dicionário Michaelis define o termo de três formas (FATALIDADE, 2025): “a qualidade do que é fatal; acontecimento inevitável, como que marcado pelo destino; e acontecimento funesto, calamidade, desgraça”. O conjunto destas definições permite compreender que sua lógica é a de mundo no qual

se fecham as possibilidades de redenção e livre-arbítrio pois suas cartas já estão marcadas. O próprio símbolo das cartas é intimamente ligado à fatalidade, como demonstra o baralho da condessa Nosferatu de “The Lady of the House of Love”, um “Tarô [que] sempre revela a mesma configuração: ela sempre tira A Papisa, A Morte, A Torre Destruída — sabedoria, morte, dissolução”¹¹⁰ (CARTER, 1997, p. 197, tradução nossa).

Se o conceito de pecado exige a existência de algum nível de agência dos personagens, o mundo da fatalidade é muito mais sombrio. Aqui o mal não é uma força de tentação ao qual seria possível ceder, mas também, a princípio, não existe a capacidade de resistir. Pelo contrário, o mal seria a própria força organizadora da realidade, um destino escrito por um demônio e, necessariamente, irrevogável.

A fatalidade está diretamente ligada a elementos que são fontes do sublime burkeano por funcionar de modo análogo a estas fontes. Assim como a vastidão, o infinito e a escuridão reforçam a pequenez do humano frente ao universo, a fatalidade reforça este sentimento de insignificância. A obra de Lovecraft, por exemplo, é povoada por criaturas que encarnam estes valores, como avatares da fatalidade frente aos quais a única resposta possível é a perda da racionalidade – um reconhecimento da perda do livre-arbítrio.

Talvez por isso, *A Hora das Bruxas* seja, dentre as obras que observamos no capítulo anterior, aquela na qual existe um diálogo mais explícito para com a estética lovecraftiana. Apesar de os corredores escuros de *Casa de Folhas* poderem ser, a princípio, muito próximos das entidades mais velhas que o universo e suas manifestações na obra de Lovecraft, o romance de Rice é construído em torno de um ser que poderia muito bem ser um dos *great old ones*¹¹¹. Como observamos anteriormente, já existe na dinâmica que Lasher estabelece com a família Mayfair um paralelo para com o *Grande Deus Pã*, obra que pode ser vista como precursora do horror cósmico que é associado à ficção de Lovecraft.

Lasher é, sem dúvida, uma criatura vinda dos confins do tempo. Sua origem sendo relacionada não apenas a Mayfairs que viveram há séculos, como mais

¹¹⁰ No original: “The Tarot always shows the same configuration: always she turns up La Papesse, La Mort, La Tour Abolie, wisdom, death, dissolution.”

¹¹¹ Na obra de Lovecraft, esta denominação é dada a criaturas de grande poder, possivelmente existentes desde antes do surgimento das próprias ideias de tempo e espaço. Muitas destas criaturas teriam sido vistas, no passado da ficção lovecraftiana, como deuses em eras antediluvianas da história do planeta Terra. Cthulhu, talvez a criação mais famosa do autor, é descrito como um destes seres.

diretamente às culturas e tradições pré-históricas escocesas. Quando Petyr encontra Deborah, a menina apenas não sofreu o mesmo destino de sua mãe por ter sido gerada nos rituais pagãos que ainda então eram preservados na região. E o espírito de Lasher teria sido contatado pelas antigas Mayfair em um círculo de pedras remanescente de Stonehenge, deixado por alguma grande civilização do passado incalculável. Na descrição de Petyr:

Mais uma vez, no fundo da minha mente, vejo o círculo de pedras em Donnelaith. Eu lhes digo que há algum motivo para o espírito ter vindo daquele lugar! Este não é um demônio vulgar, um familiar, um Ariel pronto para se curvar à varinha de Próspero!¹¹² (RICE, 1990, p. 375-376, tradução nossa)

A despeito desta origem, no entanto, ao menos desde o século XVII Lasher já teria pré-determinado todas os infortúnios e reviravoltas do destino que desembocariam na sua tomada do corpo de filho de Michael e Rowan no final do século XX, pois o espírito declara para o mesmo Petyr: “Sou paciente, Petyr von Abel. Vejo muito longe. Beberei o vinho, comerei a carne e conhecerei o calor da mulher quando você já não for sequer ossos”¹¹³ (RICE, 1990, p. 375, tradução nossa).

Todos os passos que levaram à concretização desta profecia, desde o incesto endêmico na família, até acontecimentos que, a princípio, parecem não ter seu envolvimento direto, como a morte e ressurreição de Michael, já eram inevitáveis quando Lasher profetizou sua tomada de materialidade inicialmente. A consciência desta fatalidade inescapável é assustadora e mesmo inaceitável para os personagens, em particular Michael, que acredita firmemente no seu livre-arbítrio mesmo quando, ao morrer pela segunda vez, tem a realidade da fatalidade revelada a ele pelos antepassados mortos da família Mayfair. Esta reação, no entanto, não chega a ser surpreendente; Michael é, ao lado de Aaron Lightner, o maior representante do mundo da razão no romance de Rice. O que o personagem nega, finalmente, é a própria existência de um mundo que não esteja subjugado à sua

¹¹² No original: “Once more in my mind’s eye I see the circle of stones at Donnelaith. I tell you there is some reason that the spirit came from that spot! This is no mean daimon, no familiar, no Ariel ready to bow to Prospero’s wand!”

¹¹³ No original: “I am patient, Petyr von Abel. I see very far. I shall drink the wine and eat the meat and know the warmth of the woman when you are no longer even bones.”

potência. Não por acaso a caracterização do personagem é calcada em símbolos de masculinidade, desde sua profissão de construtor, até sua aparência física, viril e poderosa.

Se Rowan, através do pecado, abraça o mundo do 'outro', Michael, com sua fé inabalável no livre-arbítrio, é a força imóvel da lei patriarcal que continua a existir apesar das transgressões alheias. Por mais que ele tente negar a realidade da fatalidade, no entanto, toda sua potência, relacionada a símbolos da vida em oposição à existência imaterial de Lasher, não é capaz de deter o avanço da fatalidade, apenas de seguir uma vida mais vazia após o contato com ela, em condição de negação da realidade de que muito – senão tudo – que é realmente importante no universo está fora de seu controle.

Em *Casa de Folhas*, novamente, a fatalidade assume um viés mais sutil. A casa é uma força que foge ao poder dos seus habitantes. Mais do que isso, ela parece brincar com eles. Dado que a ordem da relação entre os fatores nunca é confirmada, da mesma forma que a casa pode ser vista como uma manifestação das vivências interiores de quem mora nela, ela também pode ser o fator determinante para moldar tais experiências. Os corredores escuros aparecem de forma inesperada, como uma tragédia que acomete os personagens sem aviso prévio.

A própria estrutura da casa parece brincar com os personagens, com os corredores se alongando e encurtando de modo totalmente fora do controle dos exploradores. Quando o fosso assume inesperadamente uma profundidade astronômica, a única função desta mudança parece ser a de isolar Navidson dos demais personagens. De modo semelhante, a morte de Tom e o eventual desaparecimento dos corredores escuros parecem ser todos fatos completamente desprovidos de razão exterior, completamente ordenados pela lógica da própria casa, seja ela uma forma de amplificar as relações humanas externas ou um ente por si mesmo.

Esta segunda interpretação é a que Navidson parece abraçar. Em sua carta de despedida para Karen, o fotógrafo admite acreditar que “Deus é uma casa. O que não quer dizer que nossa casa seja a casa de Deus ou sequer uma casa de Deus. O que quero dizer é que nossa casa é Deus”¹¹⁴ (DANIELEWSKI, 2000, p. 390, tradução nossa, grifo do original). Mas se a casa dos Navidson é de alguma forma divina, este

¹¹⁴ No original: “God's a house. Which is not to say that our house is God's house or even a house of God. What I mean to say is that our house is God.”

fator não é apenas retratado através das formas que a casa quebra as leis da física e de sua mutabilidade, mas por como a sua dominação sobre a família e, especialmente, sobre Navidson, é absoluta e inescapável, uma fatalidade.

4.5 Corrupção

Se o pecado é a opção voluntária pelo mal e a fatalidade é o mal em sua existência absolutamente outra e incontrolável, a corrupção é a manifestação do mal através da decadência progressiva e estrutural¹¹⁵. É a loucura se apossando da linhagem da família Usher, assim como as ruínas de sua mansão.

No conto de Poe, o narrador consegue sentir a corrupção sob as pedras da Casa de Usher, assim como consegue sentir a insanidade do amigo que o recebe. A doença que Madeline, segundo seu irmão, teria herdado da linhagem é apenas uma possível manifestação da ideia de corrupção, de um mal que foi se apurando nas veias dela e de Roderick, que, no fim das contas, é a única fonte acerca das condições da irmã e pode muito bem ser simplesmente louco a ponto de fantasiar tal moléstia como forma de exercer a própria loucura ao enterrar viva a irmã.

A tradição de associação entre diferentes formas de corrupção no gótico é mesmo anterior a Poe. Já em *Otranto* está presente uma correlação muito próxima daquela que é apresentada em “A Queda da Casa de Usher”, com o castelo de Otranto ruindo ao mesmo tempo que a linhagem do vil patriarca Manfred encontra seu fim. Mais do que isso, desde Walpole as ruínas são um dos símbolos mais presentes em obras que possam ser chamadas de góticas, com sua materialização espacial do conceito de corrupção abarcando vários dos pontos temáticos frequentes em narrativas góticas. Uma ruína como aquelas dos calabouços de *O Monge*, de Matthew Lewis, ocupa um espaço semelhante que a figura de Drácula, com a irrupção de um passado sombrio, de uma época associada a trevas e a um mundo sem razão, no presente do mundo “das luzes”. Muitas vezes estas ruínas também são diretamente de um passado de aristocracia, como os castelos, e catolicismo (ou religião e superstição de modo geral), como igrejas e monastérios, ameaças naturais a uma visão de mundo burguesa e racional.

¹¹⁵ Apresentado desta forma, o conceito de corrupção desenvolvido aqui também abarca outros correlatos, como decomposição, decaimento, dissolução, corrosão, etc.

O conde Drácula também é um símbolo de corrupção no sentido de decaimento físico, de apodrecimento. Afinal, embora não seja tão próximo da figura do zumbi quanto algumas versões anteriores do vampiro, em particular suas representações folclóricas, a versão de Stoker ainda é uma criatura morta, que descansa em caixões e de odor putrefato. O que, em uma exemplar demonstração do impulso de morte, não quer dizer que os vampiros de *Drácula* não sejam também exuberantes. Lucy, em seu caixão, é descrita como extremamente sedutora e atraente, “mais belamente radiante do que nunca” (STOKER, 2020, p. 247, tradução nossa). Como são também as noivas do vampiro. Mesmo o conde propriamente dito, apesar da ojeriza causada em Jonathan, pode passar por um cavalheiro bem-apegoado. E sua descrição ao alimentar Mina com seu próprio sangue é certamente erotizada.

Já em *A Hora das Bruxas*, também podemos observar um paralelo entre distintas formas de corrupção. Em um nível físico, a casa da família Mayfair é apresentada como um lar opulento em pleno declínio, uma decadência que está diretamente associada à relação cada vez mais próxima da linhagem com Lasher. Ao mesmo tempo, o estado no qual a mansão se encontra emula as condições físicas que, por boa parte da narrativa, acometem Deirdre Mayfair, a mãe de Rowan e a chefe da família, que, no entanto, desde que deu à luz à filha é mantida em um uma catatonia permanente, com seu corpo definhando enquanto sob o efeito de poderosas drogas que tirem sua consciência e, conseqüentemente, o acesso a seus poderes.

O sentido mais literal de corrupção e sua ligação com a decomposição podem ser ainda mais evidentes quando consideramos o sótão da casa da família Mayfair. O lugar onde, por um século, foram guardados os experimentos que a geração de bruxas do século XIX realizou, nos quais Lasher possuía corpos mortos, e no fato de o mesmo espaço abrigar o corpo de um membro da Talamasca morto há décadas. O sótão é lugar onde os segredos do passado são guardados¹¹⁶, e onde eles infestam a vida da família, ampliando seus efeitos até serem descobertos por Rowan e Michael. Enquanto estes restos mortais davam pujança ao quarto secreto da mansão, uma espécie de quarto do Barba-Azul da família Mayfair, o próprio clã era afetado por uma corrupção paralela de suas almas. Construindo uma linhagem fundamentada na quebra de tabus como o incesto e o assassinato. Aqui se mostra uma relação muito próxima entre o pecado e a corrupção. Esta última, no entanto, necessita da

¹¹⁶ Esta construção pode ser vista como uma reanimação do papel do sótão em *Jane Eyre* (1847), de Charlotte Brontë, o lugar onde Rochester esconde a esposa Bertha, tida como louca.

manutenção de um estado de pecado, em sua prática se tornando, de certo modo, endêmica, ao mesmo tempo que se preserve uma aparência de manutenção da ordem, do respeito às regras do mundo racional.

Talvez por isso seja *O Retrato de Dorian Gray* (*The Picture of Dorian Gray*), originalmente publicado por Oscar Wilde em um periódico em 1890, o maior exemplo de corrupção no âmbito do gótico enquanto efeito estético. Pois este romance alegoriza na relação entre o personagem que lhe dá título e uma pintura de sua pessoa o paradoxo da corrupção, no qual uma vida de vícios deixa inalterado o protagonista, afetando apenas o seu retrato. Os efeitos de uma vida de corrupção, no entanto, não são apenas aqueles visíveis. O preço sobre a sanidade também deve ser considerado, de fato, podendo ser uma forma de correspondência no nível individual daquilo que, em construções, a corrupção demonstra através da forma de ruínas. Afinal, em *Dorian Gray*, o personagem não é tocado fisicamente pelos seus atos, mas eles ainda assim marcam sua psique. Ao ponto de sua morte ocorrer justamente ao encarar o quadro que deixa evidentes todos os seus vícios.

Hill House também pode ser visto como um caso no qual a corrupção se revela no desequilíbrio mental da protagonista, novamente com uma relação direta com um *locus horribilis*¹¹⁷, a casa maligna na qual Eleanor se hospeda, e a crescente fragilização emocional e espiritual da protagonista. Uma leitura possível do romance de Jackson é a de que a casa corrompeu mentalmente a personagem ao ponto de tornar inescapável seu sacrifício final.

O tema da corrupção segue linhas semelhantes em *Casa de Folhas*. Ao longo do romance, são poucos os personagens que conseguem escapar ilesos da capacidade de corromper da casa dos Navidson, mesmo aqueles personagens que a encontram apenas através de descrições e narrativas recontadas. Sem dúvida, existem exemplos claros desta tendência na narrativa dentro da narrativa que é “The Navidson Record”, aqui o exemplo principal não sendo apenas a tentação que a casa exerce sobre Navidson para que abandone sua família, mas principalmente a forma que o líder da equipe de exploração, Holloway, perde completamente a sanidade com

¹¹⁷ Esta relação não é de todo inexistente em *Dorian Gray*. De fato, a materialidade da pintura é uma parte importante de sua relação com a corrupção e com o protagonista. De certo modo, a pintura de Gray é, ela mesma uma espécie *locus horribilis*, com a marcante distinção de que a arte da arquitetura dá lugar à arte do retrato.

sua paranoia persecutória, ao ponto de atirar nos próprios colegas de expedição, matando um deles e se matando em seguida.

Mais importante, no entanto, é a forma que a corrupção da casa consegue se espalhar mesmo para além da narrativa dentro da narrativa. A trama que serve de narrativa acompanha a perda de razão de Johnny Truant a passos largos. O jovem passa a ter um comportamento obsessivo acerca da narrativa que está compilando, com as imagens desta chegando a ocupar até mesmo seus sonhos, e transformando-os em pesadelos. Ele perde a noção do tempo ao ponto de ser colocado para fora do emprego, e suas frequentes interações sexuais são interrompidas por seus gritos desesperados enquanto dorme, um reflexo dos pesadelos que só podem estar relacionados à sua obsessão. Ele até mesmo tem visões da criatura que poderia habitar os corredores escuros da casa dos Navidson:

Verifiquei se minha porta estava trancada. Voltei um segundo depois para colocar a corrente. Eu preciso de mais trancas. Meu coração começou a martelar. Recuei para o canto da minha sala, mas isso não ajudou[...]. Melhor ir ao banheiro, jogar um pouco de água no rosto, tentar qualquer coisa. Só que eu não conseguia me mover. Algo estava se aproximando. Eu podia ouvir lá fora. Podia sentir as vibrações. Estava prestes a arrebentar a porta, a minha porta, o Andarilho na Escuridão, de cujo rosto terra e céu há muito haviam fugido. Então as paredes estalam. Todas as minhas janelas se estilhaçam. Um rugido terrível. Mais como um uivo, mais como um grito. Meu tímpano se rompe. A corrente se parte.¹¹⁸ (DANIELEWSKI, 2000, p. 150, tradução nossa)

Cada vez mais instável, se tranca em seu apartamento, saindo apenas para penhorar seus bens em troca de fósforos com os quais continuar a compilação de escritos que está empreendendo. Mais do que isso, no entanto, é evidente que esta sua trajetória de decadência mental é um paralelo direto daquela experimentada por

¹¹⁸ No original: "I checked to make sure my door was locked. Returned a second later to put on the chain. I need more locks. My heart started hammering. I retreated to the corner of my room but that didn't help. [...] Better go to the bathroom, try some water on the face, try anything. Only I couldn't budge. Something was approaching. I could hear it outside. I could feel the vibrations. It was about to splinter its way through the Hall door, my door, Walker in Darkness, from whose face earth and heaven long ago fled. Then the walls crack. All my windows shatter. A terrible roar. More like a howl more like a shriek. My eardrums strain and split. The chain snaps."

Zampanò, cujos escritos Truant compila, assim como muitas outras pessoas que tiveram contato com “The Navidson Record”.

A corrupção, portanto, é um tema do gótico enquanto efeito estético que reúne uma gama compreensiva de elementos, que vão desde as ruínas físicas e a decomposição dos cadáveres até a perda da razão. Ela é o símbolo dos processos lentos de transição entre o mundo da racionalidade e a visão de mundo pessimista que está na raiz do gótico.

4.6 Outras temáticas

Os temas abordados acima são aqueles que surgiram de forma mais evidente ao analisarmos as três obras específicas que estão no cerne da observação deste trabalho. Uma lista que se pretendesse abrangente das temáticas que encontram manifestações no gótico enquanto efeito estético, no entanto, seria muito maior. Ao menos duas temáticas, no entanto, são dignas de nota, mesmo que este trabalho não vise expandir sua análise individual: a artificialidade e o excesso.

4.6.1 Artificialidade

O tema do artifício no gótico enquanto efeito estético é provido de diversas camadas. A princípio, podemos assinalar que esta característica está em diálogo direto com a mobilização do aspecto ornamental do grotesco. Como observado por Angela Carter, o “estilo [do gótico] tende a ser ornamentado, antinatural – e assim opera contra o perene desejo humano de acreditar na palavra como fato”¹¹⁹ (1975, p. 134). Por esta descrição, já podemos ver uma repetição da condição que observamos em temas anteriores: a existência de uma dualidade que apresenta as manifestações artísticas que se aproximariam deste efeito estético como diametricamente opostas a uma contraparte que, por exemplo, representaria um estilo “natural”, que operasse a favor do “perene desejo humano de acreditar na palavra como fato”.

¹¹⁹ No original: “Its [sic] style tends to be ornamental, unnatural – and thus operates against the perennial human desire to believe the word as fact”

Teóricos do gótico como Anne Williams utilizam este ponto de aproximação para indicar como a tradição crítica por vezes marginalizou narrativas góticas justamente por enquadrá-las no gênero dos romances, uma forma literária de origens pré-modernas, e não como exemplos do que seria a *novel*, um gênero cujo nascimento é particularmente associado à “era das luzes”, com seu foco em “modos, morais, sociedade e consciência” (WILLIAMS, 1995, p. 3, tradução nossa), ou seja, em uma representação da realidade que pareça ser objetiva, em oposição à imaginação e emoção do gótico, que, por sua vez, “parece muito com o inconsciente freudiano” (WILLIAMS, 1995, p. 33, tradução nossa). De fato, a autora vê as narrativas góticas como funcionando em uma lógica muito distinta da realidade, aquela do sonho, já que “as convenções góticas expressam violações da ‘realidade’, tal como ela é constituída e organizada pelo Simbólico¹²⁰, de maneira muito semelhante à dos sonhos.”¹²¹ (WILLIAMS, 1995, p. 71, tradução nossa).

Parece, então, paradoxal à primeira vista que muitas das narrativas góticas, como as que observamos acima, apresentem recursos associados à ideia de um efeito do real barthesiano (BARTHES, 2012), como a primeira edição de *Otranto* se apresentando como a tradução de um manuscrito medieval encontrado na biblioteca de uma família católica, ou a forma que documentos pretensamente objetivos como recortes de jornal e gravações fonográficas estão presentes em *Drácula*, ou os registros reunidos pela Talamasca em *A Hora das Bruxas*, e, mais próximo da lógica atual, as gravações em vídeo e ensaios críticos de *Casa de Folhas*.

Acreditar que tais recursos foram considerados totalmente verídicos, no entanto, desconsidera que estas formas de apresentar narrativas já eram então convenções literárias. A ideia de manuscritos medievais traduzidos, por exemplo, já constava mesmo em narrativas verdadeiramente medievais com pouca pretensão a se apresentarem como reais – ou, ao menos, parcamente consideradas como tais no quando da publicação de *Otranto* – e qualquer dúvida é já desfeita no prefácio à segunda edição, o mesmo que atrela a obra de Walpole à alcunha de “uma história gótica”. De modo semelhante, *Casa de Folhas* já foi publicado em um mundo que

¹²⁰ A autora utiliza aqui o conceito de Simbólico lacaniano. Embora uma exposição mais completa do termo pudesse revelar uma série de significados psicanalíticos e críticos para o termo, no âmbito do presente trabalho, o Simbólico pode ser compreendido como o socialmente construído, a lógica preponderante da lei patriarcal à qual o gótico indica existir uma alternativa.

¹²¹ No original: “Gothic conventions express violations of ‘reality,’ as it is constituted and organized by the Symbolic, in much the same ways that dreams do.”

conhecia *A Bruxa de Blair*, então, embora o vídeo seja apenas descrito, mesmo a incorporação do audiovisual como um meio artificial já era então parte de uma tradição, de uma linha de reanimações góticas.

Mesmo no caso de *Drácula*, que, de fato, se apropria de mídias então tidas como de ponta, o faz mais como forma de reforçar o vínculo dos caçadores de vampiros a um mundo de tecnologia e ciência do que como forma de reforçar um argumento por sua veracidade. O próprio Jonathan Harker, em sua nota que serve de epílogo ao romance, ressalta que praticamente nenhum dos documentos reunidos nas páginas que compõem o corpo da narrativa são verdadeiros: “em todo o volume de material que compõe o registro, dificilmente há um documento autêntico! Nada além de uma pilha de datilografia”¹²² (STOKER, 2020, p. 463, tradução nossa); ou seja, a maioria deles seria apresentada em alguma das versões copiadas por Mina.

Pelo contrário, o uso destes recursos, em conjunção aos elementos indicados por Carter, reforça um efeito diametralmente oposto àquele definido por Barthes, que não respeita “as leis do gênero’ nem sequer a sua máscara, mas procede da intenção de alterar a natureza tripartida do signo para fazer da notação o simples encontro de um objeto e de sua expressão” (BARTHES, 2012, p. 190). Na linguagem de Barthes, o gótico enquanto efeito estético faria exatamente o oposto, incluindo significantes entre o objeto e a sua expressão.

Essa quebra do conceito do real através da sua falsificação é frequentemente encontrada em obras góticas, ao ponto de alguns teóricos considerarem que “o fantasma da falsificação é integral ao gótico”¹²³ (SPOONER, 2006, p. 32, tradução nossa) e está diretamente ligado com uma forma de obscurecer o que pode ou não ser real, de indicar a existência de algo por trás da aparência de veracidade. É uma forma de obscurantismo proposital, que, como apontado por Carter, questiona a fé na palavra escrita. Como um objeto de decoração para Poe, muito mais importante do que saber se aquele objeto é verdadeiro é a sua aparência.

4.6.2 Excesso

¹²² No original: “in all the mass of material of which the record is composed, there is hardly one authentic document! nothing but a mass of typewriting.”

¹²³ No original: “The ‘counterfeit’, or indeed, ‘the ghost of the counterfeit’, is integral to the Gothic” (aspas e amiúscula da autora).

O excesso de sensações, imagens e ideias do gótico estabelece paralelos para com o sentimento do sublime. Dentre as fontes desta categoria estética, Burke enumera o excesso de luz, que causaria o mesmo efeito da escuridão, de barulho, as construções de grande magnitude e, talvez de forma mais importante, a própria noção de infinitude, mesmo que vislumbrada apenas pelo grande volume de elementos finitos¹²⁴. Uma característica que, assim como a artificialidade, é encontrada também na linguagem das obras góticas, no estilo “ornamentado e antinatural” da citação de Carter acima. E exemplificado pela própria obra da autora, em sua prosa purpúrea, uma tradição que remonta não apenas às descrições elaboradas de Radcliffe, mas mesmo à carnificina que é o *Titus Andronicus* de Shakespeare, uma obra do autor visto como referência para o gótico ao menos desde Walpole que diretamente coloca uma rainha gótica entre seus personagens principais.

Ainda que bastante distinto do estilo carteriano, dentre as obras que observamos no capítulo anterior, *A Hora das Bruxas* é um romance que, de forma evidente, abraça o conceito de uma escrita de excessos. A prosa de Rice é cheia de descrições que multiplicam os elementos descritos, lhes dando uma multiplicidade ofuscante e exuberante. Sua obra é repleta dos detalhes sensuais de personagens, dos atos que eles praticam e, no caso deste romance em especial, da casa da família Mayfair, de seus jardins tomados por plantas que saíram dos confins aos quais foram delegadas por jardineiros há décadas, pelos odores das flores e das ruas de Nova Orleães, pelos atos sexuais explícitos entre os personagens, que muitas vezes vão muito além do que poderia ser imaginado por um gosto comedido, como a cena na qual Michael tem a visão de Lasher, possuindo um corpo putrefato, travan relações com uma das bruxas da família Mayfair:

O vidro caiu silenciosamente na camada acinzentada de vozes sussurrantes, e ele segurou a cabeça, já sem se importar com o fedor ou com a textura esponjosa e apodrecida da coisa que segurava. De novo o quarto, Marguerite à penteadeira, cintura finíssima, saias volumosas, virando-se para sorrir para ele, desdentada, olhos escuros e ágeis, o cabelo como uma enorme e feia cascata de musgo espanhol, e Julien magro como um junco, de cabelos brancos e jovem,

¹²⁴ Na introdução à edição citada neste trabalho, Adam Phillips considera até mesmo que “para Kant e Burke, o sublime era uma forma de pensar sobre o excesso como uma chave para uma nova forma de subjetividade”.

com os braços cruzados — seu diabo. *Deixe-me ver você, Lasher*. E então o corpo na cama, acenando para que ela viesse, e então ela deitando-se ao lado dele e os dedos podres e mortos rasgando seu espartilho, tocando seu seio vivo. O pau morto ereto entre as pernas.¹²⁵ (RICE, 1990, p.778, tradução nossa, itálico do original)

Neste sentido, o conceito de gosto é muito importante para o excesso do gótico enquanto efeito estético. Não por representar um exagero que vá além do que poderia ser visto como bom gosto, embora esta também seja uma possibilidade, ainda que tal exigisse uma conceitualização mais estabelecida de algo que é, ultimamente, subjetivo. Não, o excesso age sobre o gosto no sentido que o termo assume de acordo com o discutido anteriormente neste trabalho, o de uma faculdade receptora que funciona, no campo estético, da mesma forma que a razão funciona no pensamento lógico. O excesso do gótico enquanto efeito estético, portanto, sobrecarrega tal gosto, de forma muito semelhante àquela que Burke associou ao funcionamento do excesso de luz na visão, e através desta sobrecarga dialoga com o sublime. Exemplos como o de *A Hora das Bruxas*, no entanto, demonstram que também há algo da categoria estética do grotesco na forma que esta aproximação do excesso se dá.

Tal sobrecarga da faculdade do gosto, no entanto, não é exclusiva do estilo das narrativas que podem ser consideradas exemplos de um efeito estético gótico. O próprio romance de Rice também empilha uma enorme massa estrutural. Ao longo de gerações de família a trama apresenta centenas de indivíduos, todos com o mesmo sobrenome, muitos com interconexões familiares e características compartilhadas ao ponto de se tornar uma espécie de labirinto narrativo. Esta multiplicidade de fios na tecitura textual, porém, não chegar sequer perto de se aproximar do verdadeiro labirinto que é *Casa de Folhas*, um livro cuja própria posição de palavras nas páginas é fundamentada no excesso de possibilidades de leitura, com suas notas de rodapé que se multiplicam, seus trechos espelhados ou escritos de trás para frente, seu uso de cores e imagens, é uma verdadeira overdose sensorial que está alinhada

¹²⁵ No original: “The glass fell away soundlessly into the ashy layer of whispering voices, and he held this head, no longer even caring about the stench, or the spongy, moldering texture of the thing he held. Again the bedroom, Marguerite at the dressing table, tinywaisted, big skirts, turning to smile at him, toothless, eyes dark and quick, hair like a great ugly cascade of Spanish moss, and Julien reed thin and white-haired and young with his arms folded, you devil. *Let me see you, Lasher*. And then the body on the bed, beckoning for her to come, and then her lying down beside him and the dead rotting fingers tearing open her bodice, and touching her living breast. The dead cock erect between his legs.”

diretamente com a criação de um efeito cognitivo de infinitude, mesmo dentro de uma obra que não poderia ser algo outro que não finita.

4.7 Motivos

As seções anteriores abordam uma série de temáticas recorrentes no gótico enquanto efeito estético. Talvez fizesse mais sentido, no entanto, que estas categorias fossem apresentadas como motivos constantemente reanimados nestas manifestações, como frases musicais que ressurgem em distintos momentos de uma melodia.

Sua mera enumeração, no entanto, não pode ser senão a fundamentação da observação de características que se revelem mais consistentes na ideia que este trabalho busca desenvolver do gótico. Como observado por Anne Williams:

Os problemas do *gótico* sugerem uma conclusão provisória. Enquanto pensarmos o gênero em termos de *traçar uma linha*, de distinguir coisas inerentemente góticas daquelas que não são, estaremos presos. Nem todo castelo é gótico, e nem todo gótico tem um castelo. Nem toda representação do sobrenatural é gótica (considere *Paraíso Perdido*), nem todos os textos góticos estão preocupados com fantasmas *reais* (considere Ann Radcliffe). Seja o que for que constitui o gótico, portanto, parece tratar-se de algum tipo de princípio *interno* (ou talvez *latente* ou *inconsciente*) que pode nem sempre estar explicitamente relacionado ao *conteúdo* do gênero.¹²⁶ (WILLIAMS, 1995, p. 15, tradução nossa, marcas do original)

Ainda que abordar o gótico enquanto efeito estético seja um exercício bastante distinto daquele de considerá-lo um gênero literário, a observação continua válida. Considerar o gótico como um efeito estético, tal qual definido no início deste trabalho,

¹²⁶ No original: "The problems of 'Gothic' suggest a tentative conclusion. As long as we think of genre in terms of 'drawing the line,' of distinguishing things inherently Gothic from things that are not, we will be trapped. Not every castle is Gothic, and not every Gothic has a castle. Nor is every portrayal of the supernatural Gothic (consider *Paradise Lost*), nor are all Gothics concerned with 'real' ghosts (consider Ann Radcliffe). Whatever it is that constitutes Gothic, therefore, seems to be a matter of some kind of 'internal' (or perhaps 'latent' or 'unconscious') principle that may not always be explicitly related to the 'content' of the genre."

não é um esforço para transformá-lo em uma lista de elementos a ser comparada com eventuais manifestações do gótico para verificar se estas se adequam ou não a um pressuposto. A abordagem de elementos revela seu valor apenas naquilo que permite ver de matéria conectiva para além deste nível. Neste caso, uma visão de mundo que se desenha através do recurso de indicar a possibilidade de uma alternativa à visão de mundo preponderante.

Como observado por Hogle:

O gótico claramente existe para, em parte, levantar a possibilidade de que todas as *anormalidades* das quais tentaríamos nos dissociar são, na verdade, parte de nós mesmos — de forma profunda e disseminada (e, por isso, assustadora) —, mesmo enquanto oferece métodos quase antiquados para nos ajudar a colocar tais *desvios* a uma distância definida, embora assombrosa, de nós.¹²⁷ (HOGLE, 2002, p. 12, tradução nossa, marcas do original)

Esta visão, no entanto, busca apresentar uma forma de aproximação do gótico que sempre parte da visão do gótico como uma peça do passado. O mesmo autor também nota que o “gótico tem sido, há muito tempo, um termo usado para projetar preocupações modernas em um passado deliberadamente vago, até mesmo ficcionalizado”¹²⁸ (HOGLE, 2002, p. 17). Observar o gótico como efeito estético, no entanto, se interessa por ver, por exemplo, as preocupações que *Drácula* projeta para o passado insurgente da figura do conde apenas quanto àquilo que faz com que a obra de Stoker seja ainda hoje considerada gótica, não por ela já ter sido categorizada como tal no momento de sua publicação.

Como observado por Carter, “vivemos em tempos góticos”¹²⁹ (CARTER, 1997, p. 460, tradução nossa). Não por ter o tempo atual ou aquele no qual a autora escreveu alguma característica particular que o diferencie dos demais, mas por serem todos os tempos inerentemente góticos, por o moderno ser uma sucessão de

¹²⁷ No original: “The Gothic clearly exists, in part, to raise the possibility that all ‘abnormalities’ we would divorce from ourselves are a part of ourselves, deeply and pervasively (hence frighteningly), even while it provides quasi-antiquated methods to help us place such ‘deviations’ at a definite, though haunting, distance from us.”

¹²⁸ No original: “Gothic has long been a term used to project modern concerns into a deliberately vague, even fictionalized past.”

¹²⁹ No original: “We live in Gothic times.”

repetições imaginadas, por ser impossível entender o passado por aquilo que pode ter sido realmente, mas apenas interpretá-lo a partir das experiências presentes de suas manifestações.

A abordagem temática, portanto, busca não tanto validar que tal visão de mundo que chamamos de efeito estético já estivesse presente então, mas que ela é uma característica moderna hoje, agindo, portanto, de forma gótica com o próprio gótico. Por isso a centralidade da reanimação no âmbito do gótico enquanto efeito estético: a visão de mundo, o mal que pode existir nas manifestações passadas, só pode ser considerado existente por voltar a se fazer presente, pois “um espectro é sempre um *revenant*. Não se pode controlar suas idas e vindas, pois ele *começa pelo ato de retornar*”¹³⁰ (DERRIDA, 2006, p. 11, tradução nossa).

E o que observamos nas reanimações dos motivos do gótico enquanto efeito estético? Que “o Vândalo conhecido como Mito sempre abate a Razão se ela vacilar”¹³¹ (DANIELEWSKI, 2000, p. 335, tradução nossa, maiúsculas do original). Os vândalos, como se sabe, foram um povo bárbaro aparentado dos godos, que originaram o adjetivo gótico (GROOM, 2012). Como observado por Williams, “na *Poética* de Aristóteles, a palavra mito significa trama, [isto é,] uma série de eventos que constitui uma narrativa”¹³² (WILLIAMS, 1995, p. 23, tradução nossa). Ao contrário dela, no entanto, a narrativa que observamos no gótico enquanto efeito estético não é aquela da família patriarcal, da lei do pai, pelo contrário, é a repetição do argumento da existência de uma alternativa a este mundo, é uma negação da totalidade do que é o princípio da realidade freudiano, o que se dá através do recurso à reafirmação do princípio do prazer através da pulsão de morte.

Pois é a pulsão de morte o substrato presente em todos os motivos que observamos do gótico enquanto efeito estético. Assim como o deleite burkeano – e, como vimos, com a mesma lógica econômica do pesar – o princípio do prazer consiste “na extinção [...] de uma elevada excitação” (FREUD, 2010, p. 237), naquilo que Botting classificaria como uma estética negativa. E a pulsão de morte é o “instinto reprimido [que] jamais desiste de lutar por sua completa satisfação, que consistiria na repetição” (FREUD, 2010, p. 210), isto é, na sua reanimação.

¹³⁰ No original: “A specter is always a revenant. One cannot control its comings and goings because it begins by coming back” (itálicos do original).

¹³¹ No original: “the Vandal known as Myth always slaughters Reason if she falters.”

¹³² No original: “In Aristotle’s *Poetics*, *mythos* means ‘plot.’ This word not only denotes ‘a series of events that constitute a narrative.’”

A natureza da pulsão de morte é facilmente observável, por exemplo, na tentação ao pecado representada por Drácula. A vampirização é, afinal, o literal retorno para a condição de matéria morta, a negação da vida. Mas uma negação que, no entanto, não indica a total parada da própria pulsão. O vampiro, mesmo morto, continua a repetir a própria morte – e a alheia – eternamente. Mesmo os caçadores de vampiros, símbolos do Eros oposto ao Thanatos de Drácula, tacitamente aceitam a impossibilidade de obliterar o chamado da pulsão de morte totalmente: apesar de o romance concluir com a destruição do conde, nada é feito sobre suas noivas. Algo que pode ser visto mesmo como uma certa tendência em reanimações do personagem monstruoso do vampiro. *Salem's Lot*, escrito por Stephen King e publicado originalmente em 1975, e *Anno Dracula* (1992), de Kim Newman, por exemplo, concluem suas narrativas com a destruição de suas versões do líder das criaturas da noite, mas com a manutenção de verdadeiras sociedades baseadas no vampirismo.

O vampiro é, talvez, o maior símbolo do gótico enquanto efeito estético justamente por apresentar esta pulsão de morte com todo o potencial erótico e sedutor que ela de fato representa. Em suas reanimações, o gótico enquanto efeito estético, de fato, corteja a própria natureza do texto, buscando seduzi-lo – ou corrompê-lo – para a adoção de uma nova lógica de organização. A lógica de um mundo de excessos e artifício, grandiosamente decorado, no qual a aniquilação é o atingir do nirvana.

A vampira de Carter, em “The Lady of the House of Love”, é, talvez, a versão mais consciente daquilo que representa. Uma frase se repete ao longo das poucas páginas do conto é o mantra com o qual a condessa Nosferatu recepciona suas vítimas, um eco daquela inscrição nos portões do inferno tal qual descrito por Dante: “Agora você está no lugar da aniquilação”¹³³ (CARTER, 1997, p. 165, p. 206, tradução nossa), uma forma que poderia parecer inesperada de se chamar o *locus horribilis* e também a situação de eternidade da vampira que no título da narrativa são aludidos como a “casa do amor”. Mas esta obliteração é justamente aquela da pulsão de morte, a negatividade que apaga o Eu, assim como os próprios fundamentos da civilização, na repetição infinita do princípio do prazer.

¹³³ No original: “Now you are at the place of annihilation.”

5: CONCLUSÃO

Este trabalho apresentou uma possibilidade interpretativa do gótico enquanto efeito estético. Deste modo, uma de suas principais contribuições é a própria definição do que seria um efeito estético neste âmbito. Um conceito desenvolvido com uma base em usos anteriores e em ideias próximas, mas que traz também características próprias. Em muitos sentidos, a forma que o conceito de efeito estético assume neste trabalho não é definitiva, e o presente estudo é antes apresentado como um ponto de partida que possa ser desenvolvido futuramente em uma versão mais condizente com aquilo que indica acerca do gótico nesta configuração em particular.

Em muitos momentos ao longo da pesquisa e escrita deste trabalho outros conceitos se apresentaram como possibilidades para o refinamento da esquemática provisória que é a versão do efeito estético apresentada nestas páginas. Alternativas como “arquitetura” gótica ou “estrutura”, por exemplo, poderiam abarcar muitos sentidos semelhantes àqueles que o conceito de efeito estético aqui presente. Em avaliação final, no entanto, ao menos até o momento, a adoção destes termos não revelou vantagens consideráveis em relação à ideia de efeito estético, pelo contrário, as associações que estes termos já guardam devido a cargas históricas anteriores fariam com que sua distinção em relação a outros usos mais tradicionais dos termos arquitetura e estrutura se revelasse ainda mais complexa do que aquela empreendida para afastar as possíveis confusões acerca do conceito de “efeito estético”, como empreendido no primeiro capítulo deste trabalho.

Apesar de fundamentado em um conceito tentativo, no entanto, a abordagem que esta forma de ler o gótico (enquanto efeito estético) proporcionou se mostrou consistente em observar elementos goticizantes que representem uma visão de mundo coesa em uma gama ampla de objetos textuais, não só permitindo sua aproximação a partir desta base teórica, como também delineando uma série de motivos que se mostram relevantes a partir desta abordagem, como o pecado, a fatalidade e a corrupção. Motivos que permanecerão coesos em uma visão do gótico que aperfeiçoe sua visão enquanto efeito estético, mesmo que este conceito dê lugar a uma versão mais desenvolvida dele mesmo.

REFERÊNCIAS

ADDAMS FAMILY, The (série de TV). Direção: Sidney Lanfeld. Distribuição: MGM. Filmways Television, 1964-1966. Disponível em: <https://www.looke.com.br/filmes/a-familia-addams-1a-temporada>. Acessado em: 28/12/2023

ADDAMS FAMILY, The (filme). Direção: Barry Sonnenfeld. Paramount, 1991. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/a-familia-addams-1991/t/pcW5F8JfYK/>. Acesso em: 28/12/2023

ADDAMS FAMILY VALUES. Direção: Barry Sonnenfeld. Paramount, 1993. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/a-familia-addams-2/t/RtXxrG9kqc/>. Acesso em: 23/12/2023

ARAÚJO, Ana Paula; FRANÇA, Júlio. “As Artes e os Atributos do Mal”. In: FRANÇA, Júlio; NESTAREZ, Oscar; ZANINI, Claudio (orgs.). **As Artes do Mal**. Rio de Janeiro: Acaso Cultural, 2024. Páginas 9-18.

ARGEL, Martha; MOURA NETO, Humberto. “A evolução do vampiro antes de Drácula”. In: ARGEL, Martha; MOURA NETO, Humberto. **O vampiro antes de Drácula** [recurso eletrônico] / organização, comentários e tradução de Martha Argel, Humberto Moura Neto; ilustrado por Mateus Acioli. – 2. ed. - São Paulo: Editora Aleph, 2024. 384 p. ; ePUB ; 2,3 MB.

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu Duplo**. Trad. Teixeira Coelho. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

AUSTEN, Jane. **Northanger Abbey**. London: Macmillan Collector’s Library, 2016.

BARTHES, Roland. **O Rumor da Língua**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

BARTHES, Roland. **O Prazer do texto**. Trad. J. Guinsburg. 6ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BATAILLE, Georges. **O Erotismo**. Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2014.

BELLAS, João Pedro. **Anatomia de uma crise**: em defesa do sublime na contemporaneidade. Orientador: André Cabral de Almeida Cardoso. 2022. Tese (Doutorado em Estudos de Literatura) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2022a.

BELLAS, João Pedro. “Sublime e romantismo”. In: FRANÇA, Júlio; SILVA, Daniel Augusto P. (orgs.) **Poéticas do Mal**: a literatura de medo no Brasil (1830-1920). Rio de Janeiro: Acaso, 2022b. p. 141-170.

BOTTING, Fred. **Gothic**: 2nd edition. Nova York: Routledge, 2014.

BOTTING, Fred. **Gótico**. Trad. Marina Sena. São Paulo: Sebo Clepsidra, 2024.

BRADBURY, Ray. **Something Wicked This Way Comes**. Londres: The Folio Society, 2021.

BRUXA DE BLAIR, A. Produção de Gregg Hale e Robin Cowie. Estados Unidos: Haxan Films, 1999. Filme (81 min), son., color.

BURKE, Edmund. **A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful** [1757]. Introd. Adam Phillips. Oxford: Oxford University Press, 2015.

BÜCHSE DER PANDORA, Die. Direção: Georg Wilhelm Pabst. Weimar: Seymour Nebenzal, 1929. Disponível em: <https://www.belasartosalacarte.com.br/videos/caixa-de-pandora-1929> (último acesso 28/12/2023)

CABRAL, Luciano. "Medo e Monstruosidades". In: FRANÇA, Júlio; SILVA, Daniel Augusto P. (orgs.) *Poéticas do Mal: a literatura de medo no Brasil (1830-1920)*. Rio de Janeiro: Acaso, 2022. p. 73-99.

CARROLL, Noël. "Horror and Humor". **The Journal of Aesthetics and Art Criticism** Vol. 57, No. 2, *Aesthetics and Popular Culture* (Spring, 1999), p. 145-160. S.L.:Wiley, 1999. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/432309> Último acesso: 17 jan. 2025.

CARTER, Angela. "Notes on the Gothic Mode". **Iowa Review**. Vol 6, Issue 3. 1975. Disponível em: <https://pubs.lib.uiowa.edu/iowareview/article/20385/galley/128784/view/> Último acesso: 22/12/2023.

CARTER, Angela. **Burning Your Boats: The Collected Short Stories**. New York: Penguin, 1997.

CLARKE, Susanna. **Piranesi**. New York: Bloomsbury Publishing USA, 2020.

COHEN, Jeffrey Jerome. "Monster Culture (Seven Thesis)". In: COHEN, Jeffrey Jerome (org). **Monster Theory: reading culture**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

COHEN, Jeffrey Jerome. "Preface". In: COHEN, Jeffrey Jerome (org). **Monster Theory: reading culture**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

CROCE, Benedetto. **Estética como ciência da expressão e linguística geral**. Trad. Omayr José de Moraes Júnior. 1ª edição. São Paulo: É Realizações, 2016.

DANIELEWSKI, Mark Z. **House of Leaves**. Nova York: Pantheon Books, 2000.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2018.

DERRIDA, Jacques. **Specters of Marx: the State of the Debt, the Work of Mourning and the New International**. Trad: Peggy Kamuf. Nova York: Routledge, 2006.

DOYLE, Arthur Conan. **The Hound of the Baskervilles**. Londres: George Newnes, 1902. Disponível em: [https://en.wikisource.org/wiki/The_Hound_of_the_Baskervilles_\(Newnes,_1902\)](https://en.wikisource.org/wiki/The_Hound_of_the_Baskervilles_(Newnes,_1902)) (último acesso 28/12/2023) sem paginação

EFEITO. In: DICIO, Michaelis Online. S.l.: Editora Melhoramentos, 2024. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/efeito> >. Acesso em: 27/07/2024.

ENRÍQUEZ, Mariana. **Nossa Parte de Noite**. Trad. Eliza Menezes. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2021.

EYRIÈS, Jean-Baptiste Benoît. **Fantasmagoriana**. Trad. Sabine Ferreira da Costa. São Paulo: Editora Sebo Clepsidra/Aetia Editorial, 2021. 328 pp.

FATALIDADE. In: DICIO, Michaelis Online. S.l.: Editora Melhoramentos, 2024. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/fatalidade/>>. Acesso em: 18/06/2025

FISHER, Mark. **The Weird and the Eerie**. Londres: Repeater, 2016.

FOUCAULT, Michel. “Prefácio à Transgressão”. In: **Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Org. Manoel Barros da Motta. 2ª edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FRANÇA, Júlio. “Introdução”. In: FRANÇA, Júlio; SILVA, Daniel Augusto P. (orgs.) **Poéticas do Mal: a literatura de medo no Brasil (1830-1920)**. Rio de Janeiro: Acaso, 2022. p. 13-50.

FREUD, Sigmund. “Totem e Tabu” [1913]. In: **Obras completas: volume 11**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. v. 11.

FREUD, Sigmund. **Luto e Melancolia** [1917]. Trad. Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

FREUD, Sigmund. **O Infamiliar: seguido de O Homem da Areia** de E. T. A. Hoffmann. Trad. Ernani Chaves, Pedro Heiodoro Tavares e Romero Freitas. Belo Horizonte: Autêntica, 2024.

FREUD, Sigmund. “O inquietante” [1919]. In: **Obras completas: volume 14**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 329-376.

FREUD, Sigmund. “Além do Princípio do Prazer” [1920]. In: **Obras completas: volume 14**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 161-239.

FREUD, Sigmund. “The Ego and the Id” [1923]. In: **The Major Works of Sigmund Freud**. Trad. Joan Riviere. Chicago: Encyclopaedia Britannica, 1952. p. 697-717.

FREUD, Sigmund. “Civilization and its discontents” [1929]. In: **The Major Works of Sigmund Freud**. Trad. Joan Riviere. Chicago: Encyclopaedia Britannica, 1952. p. 767-802.

FRYE, Northrop. **Anatomia da Crítica: quatro ensaios**. Trad. Marcus de Martini. São Paulo: É Realizações, 2014.

GIBSON, S. T. **A Dowry of Blood**. Sheffield: Nyx Publishing, 2021.

GROOM, Nick. **The Gothic: a very short introduction**. Oxford: Oxford University Press, 2012.

HARPER, Adam. **Hauntology: The Past Inside The Present**. [S. l.], 27 out. 2009. Disponível em: <https://rougesfoam.blogspot.com/2009/10/hauntology-past-inside-present.html?m=1>. Acesso em: 18 jan. 2024.

HARPHAM, Geoffrey. "The Grotesque: first principles". **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**. Vol. 34, N° 4, 1976, p. 461-468. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/430580> Último acesso: 11 fev. 2025.

HAWTHORNE, Nathaniel. "Young Goodman Brown", in: HAWTHORNE, Nathaniel. **The Hawthorne treasury : complete novels and selected tales of Nathaniel Hawthorne**. New York: Modern Library, 1999. Pp. 297-308.

HILL, Joe. **NOS4A2**. New York: William Morrow Paperbacks, 2013.

HOGLE, Jerrod E. "Introduction: the Gothic in western culture" in: HOGLE, Jerrod E. (org.) **The Cambridge companion to Gothic fiction**. New York: Cambridge University Press, 2002.

HOFFMANN, E. T. A. "O Homem-Areia". In: **O Reflexo perdido** e outros contos insensatos. Trad. Maria Aparecida Barbosa. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

HUGHES, William. "Fictional Vampires in the Nineteenth and Twentieth Centuries" in: PUNTER, David. **A New Companion to the Gothic**. Chichester: Wiley-Blackwell, 2012.

HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**: tradução do prefácio de Cromwell. Trad. Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2014.

HUGO, Victor. **Notre-Dame de Paris**. Trad. Ana de Alencar e Marcelo Diniz. São Paulo: Estação Liberdade, 2011

JACKSON, Shirley. *The Haunting of Hill House*. In: **Novels and Stories**. Nova York: The Library of America, 201. P. 241-417.

KANT, Immanuel. **Critique of judgement**. Trad. James Creed Meredith. Nova York: Oxford University Press, 2007.

KAYSER, Wolfgang. **O Grotesco**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2013.

KING, Stephen **'Salem's Lot**. [s.l.] Anchor, 2008. Edição ebook.

KING, Stephen. **The dead zone: a novel**. New York: Gallery Books, 2018. Edição ebook.

LE FANU, Joseph Sheridan. "Carmilla". In: LE FANU, Joseph Sheridan. **In a Glass Darkly**. Oxford; New York: Oxford University Press, 2008.

LEWIS, Matthew. **The Monk** [1796]. Toronto: Random House, 2002.

LONGINUS. **On the Sublime**. Trad. Herbert Lord Havell. Londres: MacMillan, 1890. Disponível em: https://en.wikisource.org/wiki/On_the_Sublime último acesso: 04/03/2025

LOVECRAFT, H. P. "The Unnamable". 1925. Disponível em: <https://www.hplovecraft.com/writings/texts/fiction/u.aspx> último acesso: 01/04/2024

LOVECRAFT, H. P. **Supernatural Horror in Literature**. 1927. Disponível em: <https://www.hplovecraft.com/writings/texts/essays/shil.aspx> último acesso: 01/04/2024

LOVECRAFT, H. P. **Tales**. New York: Library Of America, 2005.

MACHEN, Arthur. **The great god Pan and other horror stories**. Oxford: Oxford University Press, 2018.

MATURIN, Charles. **Melmoth the Wanderer** [1820]. Londres: Penguin, 2000.

NEWMAN, Kim. **Anno Dracula**. Londres: Titan Books, 2011.

NGAI, Sianne. **Our Aesthetic Categories: zany, cute, interesting**. Cambridge: Harvard University Press, 2015.

NOSFERATU. Direção: Friedrich Wilhelm Murnau. Produção: Albin Grau. Roteiro: Henrik Galeen. Alemanha: [s. n.], 1922. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=-l2uo7h3c1U&&ab_channel=CineAntiqua. Acesso em: 22 dez. 2023.

PAREYSON, Luigi. **Os Problemas da Estética**. Trad. Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PEAKE, Mervyn. **The Illustrated Ghormengast Trilogy**. Nova York: Overlook, 2011.

PERSONA 3. Japão: Atlus, 2006. 1 jogo eletrônico.

POE, Edgar Allan. "The Facts in the case of M. Valdemar". In: POE, Edgar Allan. **Poetry and tales**. New York: Literary Classics Of The U.S, 1984. P. 833-842.

POE, Edgar Allan. "The Fall of the House of Usher". In: POE, Edgar Allan. **Poetry and tales**. New York: Literary Classics Of The U.S, 1984. P. 317-336.

POE, Edgar Allan. "The Philosophy of Furniture", **Burton's Gentleman's Magazine**, vol. VI, n. 5, Maio de 1840, p. 243-245. Disponível em: <https://www.eapoe.org/works/essays/philfurn.htm>. Acesso em: 1 abr. 2024.

POE, Edgar Allan. "The Philosophy of Composition", **Graham's Magazine**, vol. XXVIII, no. 4, April 1846, 28:163-167. Disponível em: <https://www.eapoe.org/works/essays/philcomp.htm>. Acesso em: 1 fev. 2024.

POE, Edgar Allan. "The Poetic Principle" (reimpressão), **Home Journal**, series for 1850, no. 36 (whole number 238), August 31, 1850, p. 1, cols. 1-6. Disponível em: <https://www.eapoe.org/works/essays/poetprnb.htm>. Acesso em: 1 fev. 2024.

POLIDORI, John. "The Vampyre". In: JOHN WILLIAM POLIDORI; MORRISON, R.; BALDICK, C. **The vampyre**: and other tales of the macabre. Oxford; New York: Oxford University Press, 2008.

PUNTER, David. **Gothic Pathologies: the Text, the Body and the Law**. Londres: McMillan, 1998.

RADCLIFFE, Ann. [1794] **The Mysteries of Udolpho**. New York: Penguin, 2001.

RADCLIFFE, Ann. [1826] **On the Supernatural in Poetry**. New Monthly Magazine volume 16, no. 1, pp. 145-152. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/208925/On%20Supernatural%20in%20Poetry%20%28Ann%20Radcliffe%29.pdf?sequence=1&isAllowed=y> Último acesso em 17/12/2020.

RICE, Anne. **The Witching Hour**. New York: Ballantine Books, 1993.

ROMAN À CLEF. In: *Merriam-Webster.com Dictionary*, Merriam-Webster, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/roman%20%C3%A0%20clef>. Acesso em 18 Jun. 2025.

SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. In: SHAKESPEARE, William. **The complete works of William Shakespeare**. Introd. Michael A. Cramer. San Diego: Canterbury Classics, 2014. P. 942-1015.

SHAKESPEARE, William. *Titus Andronicus*. In: SHAKESPEARE, William. **The complete works of William Shakespeare**. Introd. Michael A. Cramer. San Diego: Canterbury Classics, 2014. P. 151-180.

SCHWARTZ, Erin. "In Defense of Calling Everything an Aesthetic". 2024. Disponível em: <https://www.thecut.com/article/in-defense-of-calling-everything-an-aesthetic.html> Acesso em: 10 de julho de 2024.

SHELLEY, Mary. **Frankenstein** [1818]. New York: Dover, 1994.

SMITH, Andrew. **Gothic radicalism: literature, philosophy, and psychoanalysis in the nineteenth century**. New York: Macmillan, 2000.

SNODGRASS, Mary Ellen. **Encyclopedia of Gothic Literature**. Nova York: Facts on File, Inc, 2005.

SPOONER, Catherine. **Contemporary Gothic**. Londres: Reaktion Books, 2006.

STEVENSON, Robert Louis. "Strage Case of Dr Jekyll and Mr Hyde" [1886]. In: STEVENSON, Robert Louis. **Dr Jekyll and Mr Hyde with the merry men & other stories**. Londres: Wordsworth Editions, 1999. p. 1-54.

STOKER, Bram. **Dracula** [1897]. Croxley Green: Chiltern Publishing, 2020.

STOKER, Bram. "Dracula's Guest". In: DAVIES, David Stuart (org.). **The Wordsworth Book of Horror Stories**. Londres: Wordsworth editions limited, 2004.

STOKER, Bram. **Poderes das Trevas**. Trad. Luciano Dutra. São Paulo: Sebo Clepsidra, 2023.

TANIZAKI, Junichiro. **Em louvor da sombra**. Trad. Leiko Gotoda. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.

VAMPIRES, Les. Direção: Louis Feuillade. Paris: Gaumont, 1915-1916. Disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLdEvwf8Nyj4ypUUpqjyDnAkwXu-cnZ6a> (último acesso 28/12/2023)

WALPOLE, Horace. **The Castle of Otranto** [1764]. Oxford: Oxford University Press, 1998.

WEDNESDAY. Direção e produção: Tim Burton. Netflix, 2022. Disponível em: <https://www.netflix.com/br/title/81231974> Acesso em: 28/12/2023

WILLIAMS, Anne. **Art of Darkness: a Poetics of Gothic**. Chicago: University of Chicago Press, 1995.