

13

**A LITERATURA DE HORROR
EM FOCO E PERSPECTIVA¹**

OSCAR NESTAREZ

OSCAR NESTAREZ

Cursando pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie. Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela FFLCH-USP, concluído em 2022. Professor na pós-graduação lato sensu em Letras da UPM. Bolsista PNPd – Capes em “Grupo de Estudos do Gótico”, “Grupo de Pesquisa ‘O insólito ficcional na literatura contemporânea’”. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0347652694971883>. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-2723-1231>. E-mail: oscar.nestarez@alumni.usp.br.

RESUMO: O presente artigo constitui-se como um estudo dos fundamentos da ficção literária de horror, tendo, entre seus propósitos, a investigação de sua genealogia e de suas singularidades. Para tanto, verificam-se as origens e a consolidação da expressão do horror como um gênero, aqui contemplado à luz dos estudos de Noël Carroll e Xavier Aldana Reyes, entre outros, que elegem o efeito estético como determinante para tal conceituação. Avultam, neste trabalho, acepções que objetivam diferenciar a manifestação do horror em relação ao gótico e ao fantástico, suas matrizes literárias, bem como a concepção de um imaginário – de acordo com pressupostos de Michel

1 Título em língua estrangeira: “Horror Fiction in Focus and Perspective”.

Maffesoli — do horror, a preceder a própria conformação do gênero, com vistas a enfrentar anacronismos que comumente caracterizam a recepção de narrativas assustadoras. Também se destaca o papel da estética da recepção, conforme estabelecida por Jaus e Iser, nos estudos relacionados à escrituração do horror. Por fim, procede-se a um inventário — não exaustivo, importante frisar — de *topos* e procedimentos do gênero, a fim de se salientar, na prática, seus principais estruturantes.

PALAVRAS-CHAVE: Horror. Gótico. Literatura Fantástica. Historiografia Literária. Literatura Comparada.

ABSTRACT: This article is constituted by a study of the foundations of horror fiction, with the aim of investigating its genealogy and singularities. To this end, the origins and consolidation of the expression of horror as a genre — considered in the perspective of the studies of Noël Carroll and Xavier Aldana Reyes, among others, who elect the aesthetic effect as a determining factor — are examined. Thus, this work seeks to differentiate the manifestation of horror in relation to the Gothic and the fantastic, its literary matrices, as well as the conception of an “imaginary” — according to Michel Maffesoli’s assumptions — of horror, preceding the very formation of the genre, with a view to confronting anachronisms that commonly characterize the reception of frightening narratives. The role of the aesthetics of reception, as established by Jaus and Iser, in studies related to the writing of horror is also highlighted. Finally, an inventory is made — not exhaustive, it is important to emphasize — of *topos* and procedures of the genre, in order to highlight its main structures.

KEYWORDS: Horror. Gothic. Fantastic Literature. Literary Historiography. Comparative Literature.

Arrepios, tremores, coração acelerado: quando sentimos medo, o corpo não nos deixa mentir. Por mais que tentemos dissimular, algum comando primitivo é disparado dentro de nós, e toda a racionalidade

acumulada ao longo de séculos é subitamente aniquilada pela certeza de que nossa vida está em perigo. Trata-se do alerta pretérito, item fundamental de nosso mecanismo de sobrevivência. Devido a isso, a humanidade assusta a si mesma desde o momento em que estabeleceu formas rudimentares de comunicação. Abandonados à própria sorte em um mundo hostil, nossos descendentes primatas já eram inquietos e curiosos. Queriam compreender e explicar todos os fenômenos que os cercavam, ainda que isso lhes custasse a vida. As tempestades, o fogo, as nevascas, os vulcões em erupção, os ataques de animais: um território imenso, então intocado pela ciência, inspirou as criações mais delirantes. Lendas e mitos, ao redor da fogueira, eram transmitidos pelos mais idosos das tribos aos ouvidos dos mais jovens. A esse respeito, é conhecida a frase de um dos principais nomes da ficção literária de horror, o estadunidense Howard Phillips Lovecraft: “A mais forte e mais antiga emoção da humanidade é o medo, e a mais forte e mais antiga forma de medo é o medo do desconhecido” (2020, p. 7). A afirmação está no início de *O horror sobrenatural na literatura*, longo ensaio publicado pela primeira vez em 1927 e até hoje bastante referenciado em estudos dedicados ao gênero.

Os séculos se passaram, a humanidade foi conhecendo seus arredores, mas o fascínio exercido por narrativas sobrenaturais ou assustadoras, ainda que em suas formas mais rudimentares, não diminuiu. Pelo contrário: esses relatos passaram a ocupar as paredes de cavernas, os manuscritos, os pergaminhos e, enfim, as páginas de epopeias e documentos religiosos da antiguidade. Prova disso é o Antigo Testamento (meados do século I) da Bíblia.

Trata-se de uma leitura que, retirada do contexto religioso, apresenta inúmeros monstros (na forma de quimeras como Beemote e Leviatã) e eventos tão violentos quanto sangrentos. Outros documentos religiosos da Antiguidade, como o Avesta (a compilação de textos sagrados do zoroastrismo, anos 3 a 7 d. C.), e épicos de cavalaria (séculos X a XV, como as sagas arturianas e de Beowulf), também constituem exemplos da incorporação de excertos que despertam alguma reação negativa diante de perigos reais ou imaginários.

A despeito dessa incorporação, durante centenas de anos se observou o que Jean Delumeau denominou “O silêncio sobre o medo” (2009, p. 11). Na introdução de *História do medo no ocidente*, o historiador francês lembra que, entre os séculos XIII e XVIII, os referenciais heroicos ganham vulto na sociedade ocidental, expressando valores prosaicos; com isso, as formas literárias de então reforçam “a exaltação sem nuança da audácia” (2009, p. 14), característica decerto saliente em obras como *Sir Gawain e o Cavaleiro Verde* (século XIV), de autoria desconhecida, e *A morte de Arthur*, de Thomas Malory (século XV). Segundo Delumeau:

Da antiguidade até data recente, mas com ênfase no tempo da Renascença, o discurso literário apoiado pela iconografia (retratos em pé, estátuas equestres, gestos e drapeados gloriosos) exaltou a valentia — individual — dos heróis que governaram a sociedade. Era necessário que fossem assim, ou ao menos apresentados sob essa perspectiva, a fim de justificar aos seus próprios olhos e aos do povo o poder de que estavam revestidos. Inversamente, o medo era o quinhão vergonhoso — e comum — e a razão da sujeição dos plebeus. (2009, p. 17)

Com o passar do tempo, e o reforço de acontecimentos históricos como a Revolução Francesa, “a preocupação com a verdade psicológica prevaleceu” (Delumeau, 2009, p. 18). De acordo com Delumeau, a literatura, concomitantemente à historiografia, foi restituindo ao medo o seu verdadeiro lugar. Em seu estudo, o historiador menciona, como exemplos dessa remissão, os contos de Guy de Maupassant, *La Débâcle*, de Émile Zola, e *Diálogos das Carmelitas*, do também francês Georges Bernanos (Delumeau, 2009, p. 18). Como bem sintetiza Delumeau, o medo é “um componente maior da experiência humana, a despeito de todos os esforços para superá-lo” (2009, p. 23). Assim sendo, é também um componente das expressões artísticas nascidas dessa experiência. Ainda que abafado — ou *silenciado* — por determinadas conjunturas históricas e sociais, o medo jamais deixou de comparecer às narrativas concebidas pela mente humana.

Por outro lado, cabe salientar que, durante séculos, as passagens aterradoras inseridas na ficção tinham alguma finalidade específica: catequizar, propagar a fé, alçar figuras históricas à categoria de mitos etc. É imprescindível recordar, da mesma forma, que, a partir da Idade Média, a humanidade ocidental encontrava-se enredada pela hesitação entre a realidade e o sobrenatural; em outras palavras, parecia avançar no território do fantástico, conforme o delineado por Tzvetan Todorov. Contudo, de acordo com Samuel Sadaune, a noção de “fantástico”, na Idade Média, é bastante diferente da concepção atual. “O termo não existe na época: o homem medieval vive em um universo no qual há ‘maravilhamentos’: e isto vai do fenômeno

inexplicável ao milagre”² (Sadaune, 2012, p. 7). Este funcionamento é governado por uma cosmovisão segundo a qual

[...] o universo é a criação de Deus, o qual colocou um fim ao caos em detrimento de um mundo organizado. Mas mesmo que Deus tenha estabelecido a ordem, as forças das trevas tentavam (e, às vezes, conseguiam) instalar a desordem; e o próprio Deus se manifesta para perturbar, de maneira mais ou menos espetacular, mais ou menos longa, a ordem que ele criou. (Sadaune, 2012, p. 7)³

Ocorre que, com o surgimento das teorias iluministas, tal visão de mundo se transforma profundamente, desencadeando novas escolas de pensamento sobre o tema.

DO SUBLIME AO GÓTICO

A partir do século XVII, à medida que o Iluminismo se estabelece como corrente racionalista e filosófica na Europa Ocidental, as práticas e as instituições do continente passam por uma profunda reformulação. A razão torna-se o principal instrumento de reflexão, relegando ao segundo plano as verdades absolutas que alicerçavam as crenças do homem medieval. Pressionada também pela Revolução Industrial, a cultura humana orienta-se na direção dos princípios de racionalidade, de controle e de planejamento. Nas palavras de Alcebíades Diniz, “tal pressão, exercida de forma progressiva, levou

-
- 2 Todas as traduções de citações em francês, inglês e espanhol são de nossa autoria: *Le mot n'existe d'ailleurs pas à cette époque: l'homme médiéval vit dans un univers où apparaissent des 'merveilles': cela va du phénomène inexplicable au miracle.*
 - 3 [...] *l'univers est la création de Dieu, lequel a mis fin au Chaos pour un monde organisé. Mais même si Dieu a mis en place l'ordre, les forces des ténèbres tentent (et y réussissent parfois) d'y installer du désordre; et Dieu lui-même se manifeste en bouleversant, de façon plus ou moins spectaculaire, plus ou moins longue, l'ordre qu'il a créé.*

a arte a uma busca por *alívio*, a uma reação diante desse recém-constituído império da factualidade, da causalidade” (2018, p. 214).

É nesse contexto reativo que ganha relevo o conceito de *sublime*, conforme estabelecido pelos filósofos Edmund Burke e Immanuel Kant. O segundo, na *Crítica da faculdade do juízo*, assim se refere aos fenômenos mencionados no início deste artigo: “a visão de tais eventos [raios e trovões, vulcões, tornados, as corredeiras de um poderoso rio] torna-se mais atrativa quanto mais assustadora for, uma vez que estejamos em segurança” (Kant, 2012, p. 147). Em certa medida, Kant e Burke teorizam sobre a apreciação abrigada, protegida do horror — uma conceituação que, como se verificará, será fundamental para o estabelecimento desta vertente a partir da concepção de efeitos estéticos.

No campo literário, tal conjuntura vai fomentar o que Alcebiades Diniz chama de “uma ficção baseada no espanto, notadamente aquele despertado por uma outra era, mais brutal e primitiva, na qual a racionalidade cedia frequentemente espaço ao *terror sagrado*” (2018, p. 214, grifo nosso). Trata-se da ficção gótica, que surge em 1764 com a publicação de *O castelo de Otranto*, relato supostamente medieval cuja autoria foi assumida pelo inglês Horace Walpole na ocasião da segunda edição do livro, que recebeu o subtítulo “*Uma história gótica*”. O termo “gótico” advém das antigas tribos germânicas dos godos, sendo utilizado como sinônimo de “bárbaro” e relacionado ao período medieval. Já a expressão “estilo gótico”, cunhada pelo pintor e arquiteto italiano Giorgio Vasari no século XVI, carrega forte sentido pejorativo, já que era utilizada

para diferenciar a arquitetura alemã da arte clássica, assentada na proporção e na harmonia, espelhamentos da verdade e da razão.

Mas verdade e razão encontram pouco espaço na narrativa de Walpole. A “história gótica” é marcada pela ambiência medieval e por castelos assombrados, calabouços gotejantes, esqueletos que voltam à vida, aparições espectrais, entre outros elementos narrativos. Assim, *O castelo de Otranto* figura como um inventário da cenografia que, ainda hoje, é fartamente utilizada na construção de uma história de horror. A partir de então, nada foi como antes: mais e mais romancistas buscaram refúgio no castelo medieval do gótico, como os também britânicos Charles Maturin, William Beckford, Matthew Gregory Lewis e Ann Radcliffe, entre inúmeros outros. As reverberações desta “tentativa de fundir dois tipos de romance, o antigo e o moderno” (Walpole, 2019, p. 19) espalharam-se rapidamente pela Europa continental e causaram impacto específico na Alemanha, onde o gótico britânico deu origem a inúmeros subgêneros, como o *schauerroman* (romance de calafrios), com intensa produção de autores locais.

No *The Cambridge Companion to Gothic Fiction* (2012), o pesquisador estadunidense Jerrold Hogle assim apresenta esse período inicial das narrativas góticas:

Trata-se de um fenômeno totalmente pós-medieval, e mesmo pós-renascentista. Apesar de muitas formas literárias já existentes combinarem suas representações iniciais — da prosa e da poesia românticas até as tragédias e comédias de Shakespeare —, a primeira publicação a intitular-se “Umahistóriagótica” foi um falso relato medieval lançado muito tempo depois da Idade Média: *O castelo de*

Otranto, de Horace Walpole, impresso sob pseudônimo na Inglaterra em 1764 e reimpresso em 1765, em uma segunda edição com um novo prefácio que defendia abertamente uma “mistura de dois tipos de romance, o antigo e o moderno”, o primeiro “todo imaginação e improbabilidade”, e o segundo presidido pelas “regras da probabilidade” conectadas com “a vida comum”. (Hogle, 2002, p. 1)

Já o britânico Fred Botting delinea o Gótico em termos mais amplos e estruturais:

Gótico significa uma escrita do excesso. Ele aparece na terrível obscuridade que assombrou a racionalidade e a moralidade do século XVIII. Ele lança sombras nos êxtases desesperados do idealismo e do individualismo românticos, bem como nas inquietantes dualidades do realismo e da decadência vitorianos. As atmosferas góticas — sombrias e misteriosas — assinalaram repetidamente o perturbador retorno de passados sobre presentes e evocaram emoções de terror e riso. [...] As figurações góticas continuam a lançar sombras no progresso da modernidade com contra-narrativas que revelam o outro lado de valores iluministas e humanistas. Gótico condensa as muitas ameaças percebidas a esses valores, ameaças associadas a forças sobrenaturais e naturais, a excessos imaginativos e delírios, à maldade religiosa e humana, à transgressão social, à desintegração mental e à corrupção espiritual. (1996, p. 1)⁴

4 *Gothic signifies a writing of excess. It appears in the awful obscurity that haunted eighteenth-century rationality and morality. It shadows the despairing ecstasies of Romantic idealism and individualism and the uncanny dualities of Victorian realism and decadence. Gothic atmospheres — gloomy and mysterious — have repeatedly signalled the disturbing return of pasts upon presents and evoked emotions of terror and laughter. [...] Gothic figures have continued to shadow the progress of modernity with counter-narratives displaying the underside of enlightenment and humanist values. Gothic condenses the many perceived threats to these values, threats associated with supernatural and natural forces, imaginative excesses and delusions, religious and human evil, social transgression, mental disintegration and spiritual corruption.*

A conceituação de Botting mostra-se abrangente. Ele chega a propor uma *poética* gótica, que, de acordo com Júlio França, configura “um modo ficcional de concepção e expressão dos medos e ansiedades da experiência moderna cujas contínuas reelaborações estendem-se, de maneira pujante, até nossos dias” (2017, p. 2493). Para França, tal modo se alicerça em três elementos principais, comumente chamados de “goticizantes”:

(i) o *locus horribilis*: a literatura gótica caracteriza-se por ser ambientada em espaços narrativos opressivos, que afetam, quando não determinam, o caráter e as ações das personagens que lá vivem. [...]

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

(iii) a personagem monstruosa: na narrativa gótica, vilões e anti-heróis são costumeiramente caracterizados como monstruosidades. As causas atribuídas à existência do monstro são variáveis – psicopatologias, diferenças culturais, determinantes sociais, a *hybris* do homem de ciência, entre outras. (França, 2017, p. 117-118)

Note-se que a concepção acima transcende o fenômeno cultural e social circunscrito a determinados contextos. A partir desses índices, pode-se determinar a manifestação do gótico em obras já

muito distantes — tanto no tempo quanto no espaço — daquelas que inauguraram e consolidaram a vertente, ao passo que certos estudos se restringem apenas a esses períodos. Trata-se de duas formas de percepção das narrativas góticas, as quais, convém assinalar (para efeitos de estudos do horror), a presente pesquisa pretende abarcar, ainda que priorize a segunda.

Assim sendo, aqui se adota o entendimento de que o termo gótico designa uma expressão estética vinculada a um período e a localidades específicos, com aspectos e elementos bastante definidos. Por outro lado, os chamados elementos narrativos goticizantes servirão de índices para o reconhecimento dessa expressão em textos escritos séculos depois de seu surgimento; é intenção deste trabalho, contudo, demonstrar que esses três elementos, quando conjugados a procedimentos de outra ordem e a serviço de *topos* distintos daqueles presentes nos romances góticos do século XVIII e começo do XIX, não apenas ajudaram a consolidar a ficção literária de horror como uma categoria autônoma, com vocabulário e regimento próprios, mas também figuram com destaque nesse imaginário.

Por ora, cabe destacar o ponto de concordância entre Hogle e Botting: o fato de que as narrativas góticas despontam no período “pós-medieval, e mesmo pós-renascentista”; “na terrível obscuridade que assombrou a racionalidade e a moralidade do século XVIII”. Para o crítico italiano Mario Praz, trata-se de um período no qual a “beleza do horrendo tornou-se fonte não mais de conceitos, como no século XVII, mas de sensações” (1954, p. 26); tempos em que a beleza da Medusa tocou e moldou um novo tipo de sensibilidade, para a qual o

horror se tornou fonte de prazer e, mais adiante no romantismo e no decadentismo, se associou à própria beleza.

Assiste-se a um fenômeno de contornos bastante específicos que extrai sua força do entrelaço com a racionalidade iluminista. A propósito, Alcebíades Diniz salienta que, por meio de uma ficção que se servia do sublime para oferecer satisfação aos leitores, os romancistas mencionados anteriormente propunham o resgate de um “efeito do passado medieval, de seus terrores e fúria” (Diniz, 2018, p. 2015, destaque nosso). Pampa Arán (2022), em consonância com Diniz e mais orientada para os elementos narrativos da ficção gótica, assim conceitua:

Enigma e suspense são as engrenagens que sustentam os universos narrativos do gótico e que governam todos os recursos que costuram as incontáveis peripécias da história, os motivos, o espaço-tempo representado e os personagens, por meio de um narrador onisciente que sabe dosar a informação para criar o mistério e o efeito psicológico de medo ou terror. A armadilha e a aparência governam a representação: nada é o que parece, tudo oculta um segredo, o mal fica mais perto a cada passo, o invisível se torna visível e o inanimado reivindica a vida. (Arán, 2022)⁵

Arán menciona as “engrenagens”, as “peripécias” e a “representação”, ou seja, destaca a *artificialidade* das narrativas góticas — o que Diniz chama de “teatralidade que sobrevivia ao sabor

5 *Enigma y suspenso son los engranajes que sostienen los universos narrativos del gótico y gobiernan todos los recursos que enhebran las incontables peripecias de la historia, los motivos, el espacio-tiempo representado y los personajes, por medio de un narrador omnisciente, que sabe dosificar la información para crear el misterio y el efecto psicológico de miedo o terror. La trampa y la apariencia gobiernan la representación: nada es lo que parece, todo oculta un secreto, el mal acecha a cada paso, lo invisible se vuelve visible y lo inanimado cobra vida.*

de convenções” (2018, p. 215). De fato, na ficção gótica predominam truques cênicos, como alçapões, passagens secretas e fantasmagorias diversas; grassam, também, personagens de natureza comumente estanque, sempre heroicas ou sempre cruéis. Nessa conjugação, a ameaça de uma outra possibilidade, de caráter sobrenatural e de fato assustadora, ocupava o panejamento de fundo. Formulaicas em essência, as narrativas góticas enfrentaram um primeiro desgaste no final do século XVIII; começaram a ceder lugar para relatos que, sob a égide do romantismo, contemplam o sobrenatural de forma mais ambígua, ou mesmo inquietante.

A PREVALÊNCIA DA HESITAÇÃO E DO *UNHEIMLICH*

Aqui, decididamente, adentra-se o território do fantástico, conforme delimitado pelo estruturalista Todorov. É o espaço da indeterminação e da incerteza, no qual o alemão Ernst Theodor Amadeus Hoffmann ocupa posição de destaque, sobretudo graças ao relato “O homem da areia”, publicado pela primeira vez em 1816. Espécie de paradigma da narrativa fantástica, o conto traz a história de Nathanael, jovem que, na infância, conheceu o ser sobrenatural (ou real?) que confia o título ao trecho — sendo por ele atormentado ao longo de toda a vida. Lembre-se de que Nathanael se apaixona por uma criatura artificial, a boneca Olímpia. O que relatam as cartas redigidas pelo protagonista seria verdade ou delírio? Estaria louco ou realmente apossado pela figura demoníaca do homem de areia? Ao pôr em evidência o “duplo”, explorando possíveis alucinações e delírios de sua personagem, Hoffmann estabelecia novas diretrizes para se pensar as narrativas sinistras.

A obra do alemão é analisada não somente no trabalho seminal de Todorov, mas também em um ensaio essencial para esta pesquisa: “*Das unheimliche*”, de Sigmund Freud. Publicado pela primeira vez em 1919, o texto apresenta uma reflexão estética do fundador da psicanálise a partir da literatura. Nele, Freud se detém em obras ficcionais “que dizem respeito ao aterrorizante, ao que suscita angústia e *horror*” (2019, p. 29, grifo nosso), para investigar as origens do efeito por ele nomeado como *unheimlich*. O termo alemão tem etimologia complexa: “*heimlich*” significa “doméstico, familiar, pertencente à casa”, mas o prefixo “*un*” inverte esses conceitos, tornando desconhecido aquilo que era absolutamente o contrário.

Na edição utilizada neste trabalho, o termo é traduzido como “infamiliar”⁶. Os tradutores Gilson Iannini e Pedro Heliodoro Tavares assim justificam a escolha, contribuindo também para a acepção do conceito cunhado por Freud:

O unheimlich é uma negação que se sobrepõe ao *heimlich* apreendido tanto positiva quanto negativamente: é, portanto, uma reduplicação dessa negação, que acentua seu caráter angustiante e assustador. A palavra em português que melhor desempenha esse aspecto parece ser “infamiliar”: do mesmo modo, ela acrescenta uma negação a uma palavra que abriga tanto o sentido positivo de algo que conhecemos e reconhecemos quanto o sentido negativo de algo que desconhecemos. (Freud *apud* Iannini; Tavares, 2019, p. 10-11)

6 Em edição publicada no segundo semestre de 2021, o editor, psicanalista e tradutor Paulo Sérgio de Souza Jr., optou por verter o ensaio de Freud como *O incômodo* (ed. Blucher). Utilizou-se, assim, de uma palavra corriqueira para extrair dela o estranhamento provocado pelo conceito: o cômodo como remetente ao ambiente doméstico, conhecido, familiar, é tornado o seu oposto pelo prefixo. Esta pesquisa, contudo, utilizará o termo “infamiliar” devido ao entendimento de que o termo acomoda com mais precisão os postulados aqui apresentados.

Com efeito, logo no início do ensaio, Freud estabelece o *unheimlich*/infamiliar como “não conhecido” (2019, p. 33). Mais à frente, postula que o “Infamiliar seria tudo o que deveria permanecer em segredo, oculto, mas que veio à tona” (Freud, 2019, p. 45); “nada tem realmente de novo ou de estranho, mas é algo íntimo à vida anímica desde muito tempo e que foi afastado pelo processo de recalçamento” (Freud, 2019, p. 85).

Assim se destaca, no ensaio, o retorno daquilo que há muito era perfeitamente conhecido pelo sujeito, mas que por algum motivo se torna alheio, estranho, *infamiliar*. Para Freud, é justamente esse movimento pendular a causa das sensações de estranheza e de horror vinculadas a narrativas como “O homem da areia”, que constitui o principal *corpus* de “*Das Unheimliche*”.

Nesse ponto, cabe notar um significativo afastamento do território ocupado pela ficção gótica, originada mais de cinco décadas antes da publicação do conto de Hoffmann. Além do autor alemão, contribuíram para esse distanciamento prosadores da narrativa romântica, como o francês Charles Nodier, o britânico Walter Scott e o também germânico Ludwig Tieck, entre inúmeros outros; são autores que priorizam a ambiguidade em narrativas já reconhecidas como fantásticas, em detrimento do maquinário e da encenação góticos. A partir daí, predomina a impossibilidade categórica de se definir em qual plano se desenvolvem as histórias: se naquele do sobrenatural, ou se no plano do cotidiano, do prosaico, em que as intervenções inexplicáveis são frutos de fraude. Todorov propõe que o fantástico resida neste “ou”, que implica uma indecisão momentânea; como se

sabe, o caráter transitório dessa hesitação e as possíveis saídas para ela geram discordância e debate até hoje.

Ainda que não seja o objetivo, aqui, fomentar essa argumentação, considera-se relevante mencionar pesquisas que versam sobre o fantástico por outras vias que não a estruturalista. Uma delas, bastante reconhecida, é empreendida pelo italiano Remo Ceserani em *O fantástico*, estudo que dialoga com as formulações de Todorov, mais problematizando-as do que as corroborando. Ceserani desenvolve um discurso capaz de cruzar correntes contemporâneas de pensamentos sobre o fantástico, e expande as definições acerca do gênero a ponto de assumi-lo como um *modo* ou operação cognitiva-imaginativa — o que implica uma série de procedimentos estéticos que podem ocorrer no interior dos gêneros mais diversos.

Já para a estadunidense Rosemary Jackson, o fantástico é composto por uma forma de linguagem do inconsciente — e aqui o pensamento se aproxima daquele de Freud quanto por uma oposição social subversiva. Segundo Jackson, a narração fantástica “se contrapõe à ideologia dominante no período histórico em que se manifesta” (*apud* Ceserani, 2006, p. 62). Não estabelecendo raízes apenas no sobrenatural, uma vez que nossa cultura é sobretudo secular, o relato fantástico daria origem, assim, a mundos alternativos, destrutivos e niilistas.

O espanhol David Roas, por sua vez, oferece uma leitura que repousa na figura do leitor e da leitora, e abrange um *adensamento* dos marcadores do fantástico nas narrativas, bem como seus subsequentes *efeitos* — palavra-chave que permitirá uma

aproximação maior entre tais narrativas e aquelas de horror. De acordo com Roas,

[...] o fantástico se caracteriza por propor um conflito entre (a nossa ideia de) real e o impossível. E o essencial para que tal conflito gere um efeito fantástico não é a hesitação ou a incerteza nas quais muitos teóricos (desde o ensaio de Todorov) seguem insistindo, mas sim a inexplicabilidade do fenômeno. E essa inexplicabilidade não se determina exclusivamente no âmbito intratextual, mas envolve o próprio leitor. (2011, p. 30-31)

Outro ponto central da teoria de David Roas também diz respeito ao estatuto da leitura: o entendimento de que o mundo apresentado nos relatos fantásticos é sempre um reflexo da realidade vivenciada por leitores. “A irrupção do impossível neste marco familiar supõe uma transgressão do paradigma do real vigente no mundo extratextual⁷” (Roas, 2011, p. 31); uma fratura que, em sua opinião, deflagra a inquietude e outras sensações que podem ser relacionadas ao horror. Com efeito, Roas aponta o medo como indissociável das narrativas fantásticas, posto que elas suscitam a perplexidade tanto nas personagens quanto nos leitores, obrigando-os a buscarem uma explicação ou um sentido para aquela fratura — uma “operação sempre condenada ao fracasso, o que provoca medo no receptor⁸” (Roas, 2011, p. 86). Para ele, o medo é uma condição necessária à composição do fantástico, porque é seu efeito fundamental, produto da transgressão de nossa ideia a respeito do real (2011, p. 88).

7 *La irrupción de lo imposible en ese marco familiar supone una transgresión del paradigma de lo real vigente en el mundo extratextual.*

8 *Operación condenada siempre al fracaso, lo que provoca el miedo del receptor.*

Cabe mencionar que Roas não é o único a vincular medo e fantástico; outros estudiosos defenderam essa relação, como Peter Penzoldt, Roger Caillois, Irène Bessière e a já mencionada Rosemary Jackson. Diante de tal acepção, torna-se tentadora a possibilidade de se utilizar a nomenclatura do horror como sinônimo do fantástico. Contudo, tanto David Roas quanto os teóricos que o precederam enxergam o medo como resultante do confronto entre o real percebido e o inexplicável; conforme veremos adiante, tal conjugação dirá, sim, respeito ao horror sobrenatural, mas não será suficiente para a apreciação do efeito estético em sua totalidade.

POE E A ARQUITETURA DO EFEITO ESTÉTICO

A propósito de efeitos artísticos e seguindo pelo percurso estabelecido, encontra-se, na primeira metade do século XIX, o autor que, por consenso entre estudiosos, críticos, leitores e escritores, tornou-se a principal referência da ficção literária de horror: Edgar Allan Poe. É reconhecido seu pioneirismo em vários aspectos das histórias imaginativas — aí incluídas as narrativas de maior ascendência gótica, de teor macabro e sinistro, bem como aquelas de orientação mais marcadamente fantástica, em que se evidenciam elementos sobrenaturais. Mas urge destacar um papel que, embora menos difundido, é considerado fundamental para o que hoje se entende por narrativas que se proponham a causar o efeito estético do horror: o papel de “arquiteto”. É essa a figura a emergir do ensaio “A filosofia da composição”, publicado em 1846, e que, por seu caráter fundador e altamente minucioso, demanda uma análise mais detida.

No texto, Poe explica como criou *O corvo*, sua obra mais conhecida (o próprio autor tinha consciência de tal sucesso; publicado em 1845, o poema narrativo causou considerável impacto imediatamente após o lançamento, recebendo inúmeras leituras públicas). Essa explicação envolve desmontar e remontar a obra ficcional. Decisão após decisão, peça por peça, o poema ressurgiu como um projeto cuja função é, acima de tudo, causar um *efeito*, uma *emoção* específica.

A partir desse objetivo, o autor expõe como tal decisão orientou todas as escolhas seguintes. Da definição do refrão “*Nevermore*”⁹ — condizente com o teor melancólico do relato — à opção pela “criatura irracional” que reproduz esse refrão e batiza o poema (Poe revela, no ensaio, que chegou a considerar um papagaio), constitui-se a cena tão conhecida: o rapaz “caindo de sono e exausto de fadiga”¹⁰ que, durante uma noite tempestuosa, recebe a visita da ave em seu quarto.

Assim o próprio Poe afirma no começo do ensaio: “Prefiro começar com a consideração de um efeito” (2011, p. 18). No caso de *O corvo*, a escolha foi pela melancolia, “o mais legítimo de todos os tons poéticos” (Poe, 2011, p. 25), e pela morte de uma bela mulher, por ele considerado “o tema mais poético do mundo” (Poe, 2011, p. 25).

Entretanto, o jovem do poema começa a indagar o pássaro a respeito de assuntos mundanos. No entanto, percebendo que a resposta é sempre a mesma, passa a fazer perguntas que, aos poucos, revelam um estado de espírito atormentado. Afinal, o rapaz ainda

9 “Nunca mais.”

10 Os trechos traduzidos de *The raven* aqui utilizados foram retirados da versão de Machado de Assis.

sofre com a ausência de sua amada Lenora, falecida havia tempos. As indagações vão se tornando mais intensas até que, na antepenúltima estrofe, o jovem pergunta se, “no Éden celeste”, “nestes retiros sepulcrais”, encontrará aquela que procura, ouvindo a resposta que mais teme: “Nunca mais”. No ensaio, Poe afirma que esses versos foram os primeiros a serem escritos, constituindo “o desfecho pelo qual todas as obras de arte deveriam começar” (Poe, 2011, p. 26).

Cerca de um século depois de “A filosofia da composição”, um século e meio após “O homem da areia” e dois séculos depois de *O castelo de Otranto*, o horror enfim se consolida como vertente literária. Na origem desse gênero, estão as estratégias de confronto e encenação da literatura gótica, bem como vários de seus elementos narrativos. Também se encontram, em sua constituição, procedimentos do fantástico, seja por meio da hesitação proposta por Todorov, seja pela inexplicabilidade do fenômeno e pela extensão dos efeitos no leitor, conforme postulou Roas. No entanto, a variedade de temas e o intenso diálogo com outras linguagens (sobretudo narrativas audiovisuais, como o cinema) fizeram com que a ficção literária de horror resistisse a classificações já estabelecidas. Assim, ela passa a se definir por aquilo a que seu próprio nome se refere: pelo *efeito*, ou pela intenção de causá-lo. Em consequência disso, a ficção de horror também se define pela *construção retórica*, de modo que tal efeito seja obtido.

Por ora, vale mencionar que esta conjuntura remete às instruções de “A filosofia da composição”. Ainda que o efeito pretendido de *O corvo* seja o sentimento da melancolia, Poe aplicou o mesmo

método de construção — tão rigoroso quanto meticuloso — na escrita de diversas outras obras, sobretudo em contos que hoje são considerados como fundadores do horror. Linha por linha, peça por peça, ele projetou e ergueu sinistras edificações por onde leitores não se cansam de circular. Também espalhou, pelos espaços, os gatilhos do medo, contribuindo dessa forma para aplainar um novo território literário.

O HORROR COMO VERTENTE AUTÔNOMA: ESTRUTURAÇÃO E IMAGINÁRIO

A conceituação do horror como categoria estética é relativamente recente — as primeiras teorias datam de meados dos anos 1970. Os estudos dessa época (em sua maioria anglófonos) concentram-se sobretudo no cinema de horror, que viveu uma espécie de era de ouro após o tremendo sucesso comercial do filme *O exorcista*, em 1973. Produções do gênero passam a atrair enormes quantias de dinheiro, estabelecendo-se uma indústria de dimensões cada vez maiores, em um processo que chamou a atenção de pesquisadores dessa linguagem.

No campo da literatura, os estudos são mais rarefeitos. Ou pelo menos o foram até o final do século XX, a partir de quando se observa um número crescente de reflexões acerca do objeto, como *A filosofia do horror — Ou os paradoxos do coração* (1990), e, mais adiante, no século XXI, *Horror - A literary history* (2016). É certo que “O horror sobrenatural na literatura”, ensaio de H.P. Lovecraft publicado em 1927, anteceda em muito os trabalhos de Carroll e Reyes; contudo, embora se atenha aos efeitos estéticos proporcionados pelas obras que analisa em seu estudo, o autor de “O chamado de Cthulhu” não chega a sistematizar uma teoria acerca da ficção literária de horror,

contemplando-a à luz de seu próprio projeto artístico e atribuindo a ela características que se provarão excludentes.

Essa questão será retomada à frente; agora, interessa a introdução de Xavier Aldana Reyes para *Horror - A literary history*, pois ela contém uma definição para as narrativas literárias de horror que abrange os principais postulados mencionados até aqui. O pesquisador catalão lembra que o próprio termo “horror” advém de um efeito; afinal, sua origem está no verbo latino “*orrere*”, que significa “erizar” ou “arrepiar”. Cabe destacar que é Noël Carroll quem inaugura essa etimologia, agregando a ela a palavra do francês antigo “*orror*”, que pode significar “reagir raivosamente” ou “tremar” (1990, p. 24). Dessa forma, as narrativas de horror constituem-se como tal pelo *efeito* causado, ou pela *intenção* de fazê-lo. Eis a definição de Xavier Aldana Reyes:

Amplamente lida e publicada — e diferente de outros gêneros que se amparam mais fortemente em coordenadas históricas e geográficas específicas, como o *Western* e a ficção-científica —, a ficção de horror é extensivamente definida por suas pretensões afetivas. Em outras palavras, o horror obtém este nome dos efeitos que procura provocar nos leitores. (2016, p. 7)¹¹

Trata-se de uma concepção que remete à *Poética* de Aristóteles; com efeito, para outro estudioso do tema, o estadunidense Mark A. Fabrizi, “o horror oferece a catarse” (2018, p. 3) — uma afirmação, aliás, feita reiteradas vezes por Stephen King.

11 *Widely read and published — and not like other genres that rely more heavily on specific historical e locational coordinates, such as the Western and the science fiction — horror is largely defined by its affective pretences. Horror takes its name, in other words, from the effects that it seeks to elicit in its readers.*

Reyes também salienta que o horror é eminentemente transmidiático, sendo “mais imediatamente associado com a indústria do cinema do que com a literatura”¹² (Reyes, 2016, p. 9). No entanto, ao contrapor a ficção literária de horror às narrativas audiovisuais, o pesquisador catalão postula que, “diferentemente do cinema, que só é capaz de nos mostrar imagens, a ficção literária nos força a processar informação [...] podendo mais prontamente perturbar a mente de leitores ao engajar-se com suas imaginações¹³” (Reyes, 2016, p. 9-10). A consequência dessa perturbação seriam justamente os efeitos de ordem física que aqui se propõe vincular à conceituação do horror.

Cumpre apontar que os estudos de Reyes e Fabrizi se desenvolvem a partir do ensaio fundamental de Noël Carroll. Na introdução, o pesquisador assim define o ambicioso projeto:

Baseando-me em Aristóteles para propor um paradigma daquilo que pode constituir um gênero artístico, vou oferecer uma explicação do horror em virtude dos efeitos emocionais que se pretende causar na audiência. [...]. Ou seja, ao modo de Aristóteles, vou assumir que o gênero é constituído para produzir um efeito emocional; tentarei isolar esse efeito; e tentarei mostrar como as estruturas, as imagens e as figuras características do gênero arranjam-se para causar a emoção que chamarei de horror artístico. (1990, p. 8)¹⁴

12 [...] *more readily associated with the film industry than with the literary one.*

13 *Unlike cinema, which cannot help but show us images, fiction forces us to process information [...] may more readily disturb the minds of readers by engaging with their imagination.*

14 *Taking Aristotle to propose a paradigm of what the philosophy of an artistic genre might be, I will offer an account of horror in virtue of the emotional effects it is designed to cause in audiences. [...] That is, in the spirit of Aristotle, I will presume that the genre is designed to produce an emotional effect; I will attempt to isolate that effect; and I will attempt to show how the characteristic structures, imagery, and figures in the genre are arranged to cause the emotion that I will call art-horror.*

Mais adiante, ele é categórico a respeito dos cruzamentos entre linguagens: “Trans-artístico e transmidiático, o gênero do horror obtém seu título da emoção que caracteristicamente, ou idealmente, provoca; essa emoção constitui a marca identificadora do horror¹⁵” (Carroll, 1990, p. 14). Nesse contexto, os personagens nas narrativas em questão exercem papel central, pois é por meio deles que espectadores, leitores ou *gamers* experienciam o referido efeito emocional, de natureza estética. A propósito, a pesquisadora alemã Doreen Triebel oferece uma oportuna reflexão pela via da empatia no artigo “*Manipulating empathic responses in horror fiction*”¹⁶. Ela defende que “a observação do medo nos outros pode levar um indivíduo a empatizar com uma personagem que se considera estar em perigo” (Triebel, 2014, p. 6). Assim, o espectador/leitor/*gamer* sente *com e pelos* personagens das narrativas que consome, compartilhando com eles as emoções negativas deflagradas por eventos ou agentes do horror.

Tais proposições convergem com as de Noël Carroll. Embora sem mencionar o termo “empatia”, o filósofo entende que:

O horror parece ser um daqueles gêneros nos quais as reações emocionais da audiência, idealmente, correm paralelamente à emoção das personagens. De fato, em obras de horror as reações das personagens frequentemente parecem indicar as reações emocionais das audiências. (Carroll, 1990, p. 17)¹⁷

15 *The cross-art, cross-media genre of horror takes its title from the emotion it characteristically or rather ideally promotes; this emotion constitutes the identifying mark of horror.*

16 “Manipulando respostas empáticas na literatura de horror”.

17 *horror appears to be one of those genres in which the emotive responses of the audience, ideally, run parallel to the emotions of characters. Indeed, in works of horror the responses of characters often seem to cue the emotional responses of the audiences*

À frente, Carroll explica que esse pressuposto “permite-nos olhar para as obras de horror em busca de evidências da reação emocional que pretendem engendrar¹⁸” (p. 30).

A propósito dos elementos constitutivos das narrativas de horror, e a despeito da elucidativa conceituação, cabem comentários críticos ao estudo do filósofo estadunidense — em especial ao difundido entendimento de Carroll de que o agente do horror *deve* ser um monstro, e que, “para nossos propósitos, esse monstro pode ou ter uma origem sobrenatural, ou na ficção científica¹⁹” (Carroll, 1990, p. 15). Essa limitação resultou em questionamentos de outros estudiosos, como Philip J. Nickel. No ensaio “*Horror and the Idea of Everyday Life: On Skeptical Threats in Psycho and The birds*” (2010), Nickel afirma que o horror tem caráter epistemológico e constitui-se por dois elementos centrais:

(1) Uma aparição do mal sobrenatural ou do monstruoso (inclui-se aí o psicopata que mata monstruosamente); e (2) a intenção de causar pavor, aversão visceral, medo ou espanto no espectador ou no leitor. (2010, p. 14)²⁰

Ao inserir o elemento humano nesse contexto, Nickel propõe que monstros também sejam “realistas”²¹ (2010, p. 15) e que participem normalmente de nossa vida cotidiana. Sendo assim,

18 *This presupposition, in turn, enables us to look to works of horror themselves for evidence of the emotional response they want to engender.*

19 *For our purposes, the monsters can be of either a supernatural or a sci-fi origin.*

20 *(1) An appearance of the evil supernatural or the monstrous (this includes the psychopath who kills monstruously); and (2) the intentional elicitation of dread, visceral disgust, fear or startlement in the spectator or reader.*

21 *Realistic.*

ele se contrapõe diretamente a Carroll, para quem “monstros são essencialmente ficcionais, e não algo com que nos preocupemos na vida real”²² (1990, p. 14-15).

Entretanto, determinar o monstro ou a figura monstruosa (seja ela humana ou sobrenatural) como a única fonte do horror resulta em outro impasse. Assim formuladas, as conceituações tanto de Noël Carroll quanto de Philip J. Nickel não contemplariam, por exemplo, a categoria do horror cósmico, na qual os arrepios muitas vezes não têm origem material, e sim existencial. Há, sem dúvida, monstruosidades de imensa força nas narrativas de Lovecraft, Machen ou Hope Hodgson; mas elas irrompem como efeitos colaterais da revelação que sustenta toda a obra desses autores: a de nossa insignificância diante do caos primordial e da imensidão do cosmos. Constatam-se, ainda, os casos em que as monstruosidades praticamente inexistem, como em “Os salgueiros”, de Algernon Blackwood (1907).

Em tal contexto, não tem mais lugar o maniqueísmo que marca os conflitos das narrativas de horror cujo agente é o monstro. Já não há um antagonista com intenções e qualidades definidas; as entidades de Lovecraft, por exemplo, não pretendem nos aniquilar ou nos aprisionar no inferno, porque sequer têm consciência de nossa existência. Seu mero despertar já implicaria a nossa extinção. Por isso, o fenômeno do horror cósmico não apenas contesta as concepções de Carroll e de Nickel a respeito de histórias assustadoras, como também se afasta dos temas religiosos que, muitas vezes, são as fontes de assombro nessas narrativas. Processo semelhante ocorre com a categoria que

22 [...] *monsters are essentially fictional, not something to be worried about in real life.*

se convencionou chamar de horror psicológico, que não raro tem origens também imateriais — e cujo funcionamento este trabalho pretende clarificar.

Note-se que, a partir dessa concepção, a ficção de horror amplia seu território e em certa medida deixa de se vincular exclusivamente ao fantástico, uma vez que a estratégia para se obter o efeito que a define possa prescindir do elemento sobrenatural, inexplicável. Da mesma maneira, torna-se independente da matriz histórica e cultural das narrativas góticas, na medida em que a fonte de horríveis eventos já não se encontra somente no passado que ameaça retornar, mas também na atualidade. Em outras palavras, a partir do século XX a ficção literária de horror passa a impor-se como um território autônomo, quando se observa um crescente contingente de narrativas que obedecem aos parâmetros estabelecidos por estudiosos do horror, reunidos em torno da *intencionalidade* de um efeito. E o protagonismo desse movimento deve ser atribuído a Lovecraft, que, além de produzir uma obra considerada paradigmática do horror — tornando-se, inclusive, o principal nome do subgênero do horror cósmico —, também elaborou o já mencionado ensaio “O horror sobrenatural na literatura”, no qual se refere ao seu próprio projeto artístico como uma composição cujo núcleo é o efeito estético.

Publicado em 1927, o texto constitui-se como um diário de leituras de Lovecraft, com comentários acerca de obras que o autor considera fundamentais de uma expressão literária que “sempre existiu e sempre existirá” (2020, p. 11), a do medo, e no qual ele também reflete a respeito de seus próprios temas e procedimentos.

Ainda que careça de metodologia e por vezes seja exageradamente passional — e a despeito de tratar apenas dos assombros de natureza inexplicável, fantástica, sobrenatural, desconsiderando os horrores humanos —, o estudo tornou-se referência por seu caráter precursor. Um parêntese: para esta pesquisa, a principal contribuição de Lovecraft é o destaque dado à ambiência nas obras assustadoras: “A atmosfera é a coisa mais importante de tudo, pois o critério final de autenticidade não é o encaixe perfeito de um enredo, e sim a criação de uma determinada *sensação*” (2020, p. 13-14, grifo nosso). Ou seja, para o autor, é o predomínio desse efeito que permite classificar uma história como de horror²³ (neste caso, sobrenatural). Ele chega a ensaiar uma poética do assombro ao mencionar que

[...] uma história estranha [*weird*] cujo intento seja ensinar ou produzir um efeito social, ou uma na qual os horrores são explicados no final por meios naturais, não é uma autêntica história de medo cósmico; mas persiste o fato de que narrativas como essas geralmente possuem, em trechos isolados, toques

23 Em seu ensaio, Lovecraft utiliza diferentes denominações para referir-se ao objeto: “horror sobrenatural”, “horror cósmico”, “medo cósmico” e “*weird*”, um termo que, nas décadas seguintes, tornou-se uma categoria à parte no campo do horror, devido às suas relações com a ficção-científica e a fantasia. Seja como for, a prioridade dada pelo autor à provocação de uma “profunda sensação de pavor” (2020, p. 14) permite-nos reunir esses diferentes termos sob a luz originária do horror. É importante destacar, também, a conexão entre o conceito lovecraftiano de “narrativa estranha” e a concepção de literatura fantástica. Afinal, Lovecraft aponta o surgimento da primeira a partir do gótico; ora, é consenso entre pesquisadores que o mesmo ocorre com a segunda. O surgimento da vertente gótica na literatura inaugura a operação que teóricos como o já mencionado Tzvetan Todorov, a francesa Irène Bessière, o italiano Remo Ceserani ou o espanhol David Roas indicam como determinante para o fantástico: o confronto entre uma realidade “nossa”, regida por leis e ciências naturais, e uma realidade outra, comandada por regras a nós desconhecidas, e por isso assustadora. Uma definição do próprio Lovecraft para “o genuíno conto estranho” explicita essa relação. De acordo com ele, tais textos propõem a “suspensão ou eliminação maligna e específica das leis imutáveis da Natureza que são nossa única salvaguarda contra as agressões do caos e dos demônios do espaço inexplorado”.

atmosféricos que atendem a todas as condições da legítima literatura de horror sobrenatural. (Lovecraft, 2020, p. 14)

Tal entendimento permite a Lovecraft, na recapitulação historiográfica apresentada no ensaio, mencionar obras da antiguidade e dos períodos clássico e medieval que, em algum momento, são permeadas por essa possível poética (ainda que o termo não seja utilizado). Nesses casos, assim como em outras obras citadas à frente, o autor mostra-se mais interessado no trajeto do que no destino, detendo-se em fragmentos e passagens pontuais nos quais identifica, a despeito de cometer eventuais anacronismos, a pulsação do “verdadeiro horror cósmico” (Lovecraft, 2020, p. 29). São narrativas nas quais não é identificada a intencionalidade da predominância de um efeito estético, e sim momentos nos quais tal efeito é provocado, sobretudo por meio da ambiência. A leitura de qualquer obra ficcional de H.P. Lovecraft evidencia essa preocupação com a construção da atmosfera (tal procedimento será retomado mais adiante, quando se investigarão os elementos constitutivos do horror).

No momento, faz-se necessário um comentário a respeito dos anacronismos inerentes à categoria do horror. Trata-se de um impasse que permeia a apreciação do objeto e instiga essa pesquisa — o próprio Lovecraft denomina inúmeras obras muito anteriores ao estabelecimento dessa corrente literária como pertencentes a ela. Também é frequente, nos dias atuais, a acepção de textos reconhecidamente distantes do horror (tanto no tempo quanto na forma artística) como narrativas assustadoras; distorções críticas que demandam atenção. Royce Mahawatte resume a questão:

Qualquer debate acerca da literatura do século XIX, em termos de horror, só pode ser retroativo e bastante influenciado pelos usos da palavra no século XX que tentaram reunir uma vasta variedade de obras situadas tanto no imaginário real quanto naquele dos pesadelos. (2016, p. 78)

Mahawatte refere-se em específico à era Vitoriana, na qual os horrores se fizeram constantemente presentes em *penny dreadfuls* e romances de sensação; mas sua afirmação também pode ser dirigida a períodos anteriores. E ao mencionar o “imaginário”, o próprio crítico oferece uma possível solução para esse impasse. A fim de desenvolvê-la, recorreremos ao pensamento de Michel Maffesoli, para quem o imaginário é

[...] uma força social de ordem espiritual, uma construção mental que se mantém ambígua, perceptível, mas não quantificável. Na obra de arte — estátua, pintura —, há a materialidade (a cultura) e, em algumas obras, algo que as envolve, a aura. Não vemos a aura, mas podemos senti-la. O imaginário, para mim, é da ordem da aura: uma atmosfera. Algo que envolve e ultrapassa a obra. (Maffesoli, 2001, p. 75)

Note-se que o sociólogo francês atribui ao imaginário um papel social e cultural fundamental, estabelecendo uma espécie de liga entre aqueles que o compartilham — por ele chamada de “aura” ou “atmosfera”. Contrapondo-se à ideologia, cuja perspectiva é racional, o imaginário constitui-se pelo que é “onírico, fantasioso e irracional” (Maffesoli, 2001, p. 77); é a força da humanidade agindo com base no espírito, no sentimento, na sensibilidade. É “a vibração que supera o argumento e instaura a sensibilidade comum, uma alquimia um tanto misteriosa que detona, em certas situações [...], essa sensação

compartilhada” (Maffesoli, 2001, p. 77). Ora, com o estabelecimento de parâmetros que permitem conceituar a ficção literária de horror, podem ser identificados, nos períodos antecedentes a essa denominação, os elementos que foram expandindo o espaço ao qual se voltam pesquisadores, autores, editores, leitores e aficionados no geral. Trata-se de lançar o olhar na direção do passado, à maneira de um bumerangue, em busca de referências e experiências congêneres; e o olhar retorna carregado de procedimentos, tópicos e elementos estruturais que deram origem ao imaginário do horror, depois o enriqueceram e complexificaram, combinando-se em uma alquimia “um tanto misteriosa” do texto, até converter-se em uma categoria estética autônoma, com sua própria gramática.

Neste trabalho, a adoção do conceito de imaginário aplicado ao horror serve a dois propósitos principais: em primeiro lugar, contribui para situar as narrativas assustadoras com mais precisão em relação ao gótico e ao fantástico, considerando-se seus pontos de contato e seus distanciamentos. Em segundo lugar, a concepção de um imaginário do horror implica reconhecer traços e nuances precursores dessa vertente em obras pertencentes a diferentes correntes literárias.

LITERATURA DE HORROR E SUA RECEPÇÃO

A partir das reflexões acerca de uma conceituação do horror, cabe destacar a posição assumida pelo leitor e pela leitora nesse contexto crítico. Tal cenário remete à estética da recepção, corrente de pensamento concebida e proposta na década de 1960 pelo teórico alemão Hans Robert Jauss e consolidada, no final dos anos 1970, com a contribuição de seus conterrâneos Wolfgang Iser e

Hans Gumbrecht, entre outros. Embora as teorizações da chamada Escola de Constança já se distanciem no tempo e apresentem certo desgaste, faz-se, em alguma medida, necessário retomá-las, ainda que resumidamente, para ampliar a análise aqui proposta.

À época, a reflexão de Jauss confrontava teorias marxistas, formalistas e estruturalistas, refutando o que considerava o “circuito fechado” (Jauss, 1978, p. 48) de uma estética de reprodução, fundamentado na dicotomia “autor-livro” (1978, p. 48). Sua principal crítica dizia respeito à separação entre registro histórico e composição estética, entre linguagem prática e linguagem poética, ou literária, a qual pensadores como Chklovski e Tynianov estariam conduzindo ao isolamento:

Para tentar preencher o fosso que separa o conhecimento histórico do conhecimento estético, a história e a literatura, posso retomar daquele ponto no qual as duas escolas se detiveram. Seus métodos compreenderam o fato literário no circuito fechado de uma estética da produção e da representação; agindo dessa forma, despiram a literatura de uma dimensão que no entanto é necessariamente inerente à sua natureza de fenômeno estético, bem como à sua função social: a dimensão do efeito produzido (Wirkung) por uma obra e o sentido a ela atribuído por um público, de sua “recepção”. O leitor, o ouvinte, o espectador — em uma palavra: o público. (Jauss, 1978, p. 48)²⁴

24 *Pour tenter de combler le fossé qui sépare la connaissance historique et la connaissance esthétique, l'histoire et la littérature, je peux repartir de cette limite où les deux écoles se sont arrêtées. Leurs méthodes saisissent le fait littéraire dans le circuit fermé d'une esthétique de la production et de la représentation; ce faisant elles dépouillent la littérature d'une dimension pourtant nécessairement inhérente à sa nature même de phénomène esthétique ainsi qu'à sa fonction sociale : la dimension de l'effet produit (Wirkung) par une œuvre et du sens que lui attribue un public, de sa « réception ». Le lecteur, l'auditeur, le spectateur — en un mot: le public.*

Esse isolamento também diz respeito à historiografia literária; abolido o leitor do pensamento crítico, desconsidera-se sua capacidade de responder à obra de arte e, assim, de produzir novas obras, de propor caminhos possíveis para a tradição em que está inserido. Em suma, Jauss defende a retomada da fruição estética como elemento central da experiência literária, fundamentada na *aisthesis* aristotélica, ou seja, a qualidade inerente à obra de arte de “renovar a percepção das coisas, que foi cegada pelo hábito [...], devolvendo ao conhecimento intuitivo seus direitos, contra o privilégio atribuído tradicionalmente ao conhecimento conceitual²⁵” (Jauss, 1978, p. 144). E o prazer extraído da fruição estética advém de outro componente da poética de Aristóteles: a *catharsis*, que significa a possibilidade de a humanidade, ao apreciar a obra de arte, “libertar-se dos elos que a acorrentam aos interesses da vida prática [...]; ela pode, assim, reaver sua liberdade de julgamento estético²⁶” (Jauss, 1978, p. 144). Ou, conforme aponta o crítico literário suíço Jean Starobinski,

a história da literatura e da arte, insiste Jauss, foi durante tempo demais uma história dos autores e das obras. Ela oprimiu ou silenciou seu “terceiro estado”, o leitor, o ouvinte, ou o espectador contemplativo. Raramente se falou da função histórica do destinatário, tão indispensável quanto sempre foi. Porque a literatura e a arte só se tornam um *processus* histórico concreto por meio da experiência daqueles que acolhem suas obras, que obtêm prazer delas, que as julgam — que ao acaso as exaltam ou recusam,

25 *renouveler la perception des choses, émoussée par l’habitude; Y aisthesis rend donc à la connaissance intuitive (anschauende Erkenntnis) ses droits, contre le privilège accordé traditionnellement à la connaissance conceptuelle.*

26 *dégagé des liens qui l’enchaînent aux intérêts de la vie pratique [...]; il peut aussi recouvrer sa liberté de jugement esthétique.*

as escolhem ou esquecem; que assim constroem as tradições, mas que, mais particularmente, podem adotar, por sua vez, o papel ativo que consiste em responder a uma tradição, produzindo novas obras. (1978, p. 12)²⁷

Dessa forma, Jauss propõe alterar o centro de gravidade da criação literária, do eixo “autor-livro” para a configuração “autor-livro-leitor”. O leitor torna-se aquele que ocupa o papel de receptor, de crítico e, em certos casos, de produtor, imitando ou reinterpretando uma obra antecedente. A leitura impõe-se como a concretização das obras literárias. E aqui reside outro pensamento de grande importância para os estudos do horror: o entendimento de Jauss de que, ao longo dessa concretização, a figura do destinatário e a recepção da obra estão, em grande parte, inscritas na própria obra, por sua relação com as narrativas antecedentes que acabaram por se tornar exemplares e até normativas em um contexto específico. Isto é, para além dos elementos intratextuais, deve-se considerar os horizontes precedentes, seus valores e motivos literários, caso se pretenda avaliar os efeitos causados por uma certa obra. Tal proposição fortalece a hipótese de imaginário mencionada anteriormente, pois o leitor inscrito em uma obra de horror, de forma geral, é capaz de reconhecer nela grande parte dos elementos

27 *L’histoire de la littérature et de l’art plus généralement, insiste Jauss, a été trop longtemps une histoire des auteurs et des œuvres. Elle a opprimé ou passé sous silence son «tiers état», le lecteur, l’auditeur, ou le spectateur contemplatif. On a rarement, parlé de la fonction historique du destinataire, si indispensable qu’elle fût depuis toujours. Car la littérature et l’art ne devien- \ nent processus historique concret que moyennant l’expérience de ; ceux qui accueillent leurs œuvres, en jouissent, les jugent — qui 1 de la sorte les reconnaissent ou les refusent, les choisissent ou les oublient—; qui construisent ainsi des traditions, mais qui, plus -, particulièrement, peuvent adopter à leur tour le rôle actif qui \ consiste à répondre à une tradition, en produisant des œuvres \ nouvelles.*

que a precederam. Ainda de forma geral, esse leitor costuma ter nítido aquilo de que se constituem os horizontes em perspectiva, transformados pela leitura em horizontes de expectativa.

No plano da crítica deslocada ao campo do fantástico, David Roas também tece comentários esclarecedores acerca da imanência do texto em oposição à experiência estética, que se tornam úteis para nossas proposições. Referindo-se à definição estruturalista elaborada por Todorov, que remete estritamente aos conflitos no interior do texto e desconsidera a ideia de realidade fora dele, o estudioso espanhol postula:

o fantástico carrega uma projeção na direção do mundo extratextual, pois exige uma cooperação e, ao mesmo tempo, um envolvimento do receptor com o universo narrativo. Relacionando-se o mundo do texto com o mundo extratextual, torna-se possível a interpretação do efeito ameaçador que o relato supõe para as crenças a respeito da realidade empírica. (Roas, 2011, p. 33)²⁸

Recorde-se de que o efeito ameaçador em questão é de natureza estética; uma construção artística. E como afirma Edgar Allan Poe em outro texto de matiz aristotélico, efeito estético é resultado. É consequência de um laborioso processo de construção retórica, em que cada elemento deve ser cuidadosamente situado e encaixado, como a peça de uma poderosa maquinaria. No caso da ficção literária de horror, há a primazia do arrepio — e de sensações e emoções a

28 *lo fantástico conlleva siempre una proyección hacia el mundo extratextual, pues exige una cooperación y, al mismo tiempo, un envolvimento del receptor en el universo narrativo. Relacionando el mundo del texto con el mundo extratextual se hace posible la interpretación del efecto amenazador que lo narrado supone para las creencias respecto de la realidad empírica.*

ele relacionadas —, de modo que essas narrativas se singularizam em relação a outras vertentes que trabalham tais reações em menor medida, como a ficção científica, as distopias, a fantasia (ou sua ramificação sombria, a *dark fantasy*), e mesmo o drama. Depreende-se, evidentemente, que todo *efeito* resulta de trabalho cuidadoso, estratégico com a linguagem.

Por meio dessa construção, a ficção literária de horror também assume autonomia em relação a outras vertentes. A formulação deve corresponder a um objetivo estabelecido geralmente antes mesmo que a primeira palavra de uma história seja escrita, como afirmou Poe. A palavra deve causar um efeito por meio de técnicas de linguagem, de temáticas e de elementos narrativos que se acumulam e se renovam. Assim sendo, um texto de horror não se define *somente* pelo efeito causado — um critério necessariamente subjetivo —, mas também pela *intenção* de causá-lo, o que implica estrutura(s) específica(s). Noël Carroll, de forma bastante simplificada, propõe a seguinte organização:

- a) Irrupção: Momento em que se é apresentado o monstro ou ser sobrenatural; b) Descobrimto: Momento que se descobre na narrativa a origem desse ser fantasmagórico; c) Confirmação: Momento em que são apresentadas provas e convence-se da existência do mal; d) Confronto: Momento em que ocorre o desfecho da narrativa e se finda o mal. (1999, p. 63)

Ainda que esse modelo se aplique a um imenso conjunto de narrativas de horror tanto literárias como audiovisuais, é preciso pensar além, verificando quais elementos estruturais e temas se destacam nesses construtos.

HORROR, TERROR: UM PAR TAXONÔMICO

Um trabalho conceitual a respeito do horror ficaria incompleto sem uma reflexão sobre a denominação à qual costuma ser relacionado, o terror. Para tanto, retomemos a célebre consideração da britânica Ann Radcliffe a respeito dessa distinção. Relacionando os dois termos ao sublime *burkeano*, afirma que:

Terror e horror são tão opostos um ao outro, que o primeiro expande a alma, e desperta as capacidades para um nível de vida mais elevado; o outro contrai, congela, e quase as aniquila. Entendo que nem Shakespeare ou Milton, por suas obras de ficção, nem o sr. Burke, por seu pensamento, em nenhum momento compreenderam o horror positivo como fonte para o sublime, embora todos concordem que o terror é uma fonte elevada; e onde reside a grande diferença entre horror e terror, senão na incerteza e na obscuridade que acompanham o segundo, nos que diz respeito ao temido mal? (1826, p. 149-50)²⁹

Note-se que o pensamento de Radcliffe vai na direção oposta ao que aqui se propôs; neste caso, o horror não se vincula ao sublime por dispensar o princípio da obscuridade, ou da incerteza. Para a autora, assim como para outros críticos que posteriormente se debruçaram sobre o tema, o terror seria o prazeroso efeito extraído de um elemento sublime que é posicionado a uma distância apropriada do leitor ou do espectador; e o horror, ao contrário, é aquilo que

29 *Terror and horror are so far opposite, that the first expands the soul, and awakens the faculties to a higher degree of life; the other contracts, freezes, and nearly annihilates them. I apprehend that neither Shakespeare nor Milton by their fictions, nor Mr. Burke by his reasoning, anywhere looked to positive horror as a source of the sublime, though they all agree that terror is a very high one; and where lies the great difference between horror and terror, but in the uncertainty and obscurity that accompany the second, respecting the dreaded evil?*

está imediatamente à frente. Em outras palavras, uma questão de proximidade. O trecho vem do ensaio “*On supernatural in poetry*” — que na verdade consiste na introdução do romance *Gaston de Blondville*, o último de Radcliffe, publicado postumamente — e foi muito utilizado por estudiosos do gótico para determinar certos procedimentos narrativos de então.

De acordo com o pesquisador Dale Townshend, a distinção de Radcliffe “fornece uma forma conveniente e geralmente defensável de organizar o vasto número de narrativas góticas no final do século XVIII e começo do XIX³⁰” (2016, p. 37). Outra importante diferenciação apontada por Townshend (2016, p. 37) remete à crítica literária feminista anglo-americana que, na década de 1970, associou o horror ao gótico de autoria masculina, enquanto o terror estaria vinculado a aspectos femininos dessa vertente — o primeiro diria respeito ao imediatismo, ao choque e ao confronto; e o segundo se relacionaria à obscuridade, à esquivaz e ao suspense. Já Noël Carroll embaralha a questão, compreendendo o horror como uma mistura entre terror e repulsa. Julia Kristeva, por sua vez, interpreta o horror como expressão maior de nossos tumultos. No seminal ensaio “Powers of horror”, publicado em 1980, a pesquisadora franco-búlgara apresenta sua visão sobre o gênero:

Desejo apontar que, longe de ser uma atividade menor, marginal de nossa cultura, como um consenso geral parece compreendê-la, esse tipo de literatura, ou mesmo a literatura como tal, representa a última codificação de nossas crises,

30 *provides a convenient and generally defensible means of ordering the vast number of Gothic fictions that were published in the late eighteenth and early nineteenth centuries.*

de nossos mais íntimos e mais graves apocalipses. Daí vem seu poder noturno, “a grande escuridão” (Angela de Foligno). Daí vem seu comprometimento contínuo: “Literatura e mal” (Georges Bataille). (Kristeva, 1982, p. 207)³¹

Para Kristeva, o horror ficcional evoca experiências primitivas, remotas, e os aspectos demoníacos da “feminilidade não mediada”, e o terror estaria contido nas emoções abrangidas por essa percepção.

Um ano depois da publicação de “Powers of horror”, Stephen King apresentou seu ponto de vista sobre horror e terror no longo ensaio *Dança macabra*, publicado em 1981. O ficcionista estadunidense ecoa Poe (ainda que não o referencie) ao afirmar que uma narrativa de horror “é uma máquina, da mesma forma que um carro; um Rolls-Royce sem o motor pode ser considerado o mais luxuoso vaso de begônias do mundo, e um romance sem uma história torna-se nada mais do que uma curiosidade, um pequeno jogo intelectual” (King, 2006, p. 104). Uma máquina cujo propósito é produzir efeitos estéticos, pode-se acrescentar; e, de acordo com King, eles organizam-se em três níveis: “a emoção mais refinada é o terror³²” (2006, p. 35), relacionando-o ao que a mente pode imaginar e que constitui a “quintessência” do gênero; já o horror é uma emoção menos apurada, “porque não pertence por completo à mente³³”, visto que convida a uma reação física; e o terceiro efeito,

31 *I wish to point out that, far from being a minor, marginal activity in our culture, as a general consensus seems to have it, this kind of literature, or even literature as such, represents the ultimate coding of our crises, of our most intimate and most serious apocalypses. Hence its nocturnal power, “the great darkness” (Angela of Foligno). Hence its continual compromising: “Literature and Evil” (Georges Bataille).*

32 *The finest emotion is terror*

33 *because it is not entirely of the mind.*

menos refinado do que os anteriores, é a repulsa (King, 2006, p. 37), que remete a sensações produzidas pela observação de seres ou de cenas perturbadoras; ou seja, pertence inteiramente à esfera física, sensorial. Cabe lembrar, ainda, que, sobretudo em países anglófonos, a denominação “ficção de horror” vem sendo preferida à de “terror” por conta da associação desse termo com o terrorismo.

Diante de tais postulados e da tomada de tantas direções diferentes, aqui se propõe uma espécie de *tabula rasa*. É intuito desta pesquisa também contribuir para a recapitulação da fortuna crítica a respeito da taxonomia das histórias assustadoras; por isso, opta-se por seguir o caminho trilhado por Aldana Reyes: o da etimologia. Compreendendo a origem de “horror” como sendo do latim *orrere*, e significando “arrepiaar”, “estremecer”; e de “terror”, na mesma raiz latina, *terroris*, ou “alarme”, “pânico”, “medo”, adota-se a primeira como categoria mais ampla, pelo entender de que ela acolhe um número maior de emoções e sensações correlatas. O território do horror, ou seja, do arrepio e do estremecimento, alcança reações como a inquietação, a aflição, o assombro, a repulsa, o incômodo, assim como o pânico e o alarme, além de tantas outras comumente associadas às narrativas assustadoras. Expandem-se, assim, tanto o imaginário quanto o horizonte de expectativas a elas relacionados, o que afinal lhes fornece uma sustentação mais firme em termos de categorização literária.

GRAMÁTICA DO ASSOMBRO: TÓPICOS, TROPOS E ENUNCIÇÃO

Realizar um inventário do horror no século XXI não é tarefa simples. A compilação deve abranger uma historiografia de mais

de 250 anos, assumindo-se que suas origens se encontram nas narrativas góticas. O empreendimento requer atenção a uma linha do tempo pretérita, sendo o medo um “componente maior da experiência humana”, como afirma Jean Delumeau, e entendendo-se que a literatura desde sempre deu expressão e qualidade estética a ele — afinal, cabe compreender que aquilo que aterroriza a humanidade muda de acordo com os períodos históricos. Portanto, alteram-se também os horizontes de expectativa, bem como os tópicos de preferência de leitores, editores, autores e todos aqueles que compartilham dessa experiência.

Há, porém, componentes que resistem ao teste do tempo, ressignificando-se para servir a intenções e estratégias narrativas de determinados períodos. Um exemplo é o vampiro, um dos mais longevos e bem-sucedidos personagens da historiografia do horror. Autores e autoras já o utilizaram para tecer reflexões acerca de religião, sexualidade, questões de gênero, doenças venéreas, entre tantos outros aspectos que assombraram e assombram épocas diferentes. Outro exemplo é a figura do zumbi, que, desde meados de 1970, jamais deixou de comparecer às narrativas de horror — em especial nas audiovisuais —, com as mais variadas finalidades. Mas o principal componente das tramas de horror (e, em menor medida, de alguns gêneros correlatos) precede em muito as criações de Bram Stoker, George Romero e outros artistas: trata-se do medo ancestral da morte. É o que levou nossos ascendentes mais distantes a compartilhar, ao redor da fogueira, as primeiras histórias assustadoras de que se tem notícia; e é o que está no núcleo de

incontáveis narrativas de horror até hoje. A propósito, o que representam entidades sobrenaturais, fantasmas, assassinos seriais e outras ameaças senão um risco à vida daqueles que perseguem?

A seguir, será apresentado, à maneira como Remo Ceserani fizera no tocante ao estatuto do fantástico, um conjunto de temas e técnicas que se destacam na composição literária do horror. Em alguns casos, os temas também podem ser interpretados como subgêneros, com seus próprios paradigmas e características. É sabido que essa metodologia de classificação se aproxima mais das narrativas audiovisuais; contudo, o mercado editorial — tanto nacional como internacional — vem utilizando-a, e é intuito deste trabalho contribuir para clarificar esse procedimento. Observação: cabe mencionar que a *morte* será dispensada, como tópico, do catálogo na sequência estabelecido por se compreender que ela se faz implícita.

É importante salientar também que não há intenção de exaurir-se a questão. Este espaço não é ilimitado e haverá temas e recursos estilísticos que ficarão de fora. Tal gramática será dividida em duas partes: tópicos e procedimentos narrativos. E uma breve descrição contextual acompanhará cada um dos itens.

TÓPICOS: FANTASMAS E FANTASMAGORIAS

“Nós vamos morrer”. Para a maior parte da humanidade, essa afirmação sempre trouxe angústia, e muitos de nós utilizam a ficção para enfrentar a consciência de nossa finitude. Um exemplo é Stephen King (2012, p. 14): para ele, uma das funções da ficção de horror é nos ajudar a lidar com nossos medos reais. Nesse contexto

laico, os fantasmas são a mais antiga criação a servir ao propósito de vencer a morte, ou ressignificá-la por meio da composição artística. Por meio deles, pode-se especular a respeito do que há além do fim — e isso pode ser ainda mais assustador do que o trespasse.

De acordo com Alexander Meireles da Silva (2020, p. 8), há registros de fantasmas no mais antigo texto literário de que se tem notícia: o épico babilônico *Gilgamesh*, cuja data remonta ao século XVIII a.C. O pesquisador aponta também os espectros que povoam a cultura clássica, com as viagens dos heróis Ulisses e Eneias ao mundo dos mortos, onde se encontram com entes queridos; e na Idade Média os fantasmas espalham-se por incontáveis relatos de viagens, sagas, narrativas épicas e documentos religiosos. É neste período que assumem características evidentemente maléficas, já que muitas vezes representavam ardis do diabo. Silva recorre à etimologia para oferecer uma noção ampliada do fenômeno:

Em língua portuguesa, ‘fantasma’ foi herdado diretamente da palavra anglo-francesa do século XIV *fantosme*, cuja raiz se encontra no latim *phantasma* (‘fazer aparecer’, ‘revelar’), uma derivação do grego *phantázein* [...] O fantasma se coloca como um aviso sobre algo que foge à normalidade. (2020, p. 10)

Na aurora do Gótico, na primeira metade do século XVIII, os fantasmas ocupam posição de destaque na chamada *Graveyard School*, tal qual ficou conhecido o círculo de poetas britânicos como Edward Young e Robert Blair, cuja obra propunha uma meditação sobre a mortalidade humana. E, a partir de Horace Walpole, as entidades fantasmagóricas foram alçadas à qualidade

de estruturantes das narrativas góticas. Após a revolução francesa, tornam-se símbolo da decadência histórica de um estrato social; representam, conforme lembra Júlio França, eventos de um passado que não mais auxiliam na compreensão do que está por vir, convertendo-se em “estranhos e potencialmente aterrorizantes, retornando, de modo fantasmagórico, para afetar as ações do presente” (França, 2017, p. 117-118). Povoam os *loci horribilis*, assombram castelos e amaldiçoam famílias; aproximam-se, assim, da figura do “fantasma doméstico” que deu origem às *ghost stories* em língua inglesa nos períodos vitoriano (1837-1901) e eduardiano (1901-1918). Joseph Sheridan Le Fanu, M.R. James, Henry James e, do outro lado do Atlântico, os estadunidenses Ambrose Bierce e Edith Warton foram alguns dos nomes que se destacaram no período.

Ao longo do século XX e com o avanço da psicanálise, os fantasmas recebem a função retórica de apontar para a esfera psicológica de personagens; figuram como aliados da depressão ou mesmo da loucura, reinserindo a hesitação *todoroviana* na composição das narrativas. Aqui, são destaques os romances *A assombração da casa da colina* (1959), de Shirley Jackson, *A casa infernal* (1971), de Richard Matheson, e *O iluminado* (1977), de Stephen King. Mais recentemente, os fantasmas passam a figurar com maior frequência em obras de horror feminista. Um exemplo é o romance *Cupim* (2021), de Layla Martínez, no qual os espectros auxiliam as duas protagonistas a se vingarem em um contexto social violento, marcado pela violência de gênero.

MONSTRUOSIDADES

Na coletânea de artigos *Monstros e monstruosidades na literatura*, o pesquisador Julio Jeha chama a atenção para a longevidade e a qualidade multifacetada do monstro:

Nas mais antigas e diversas mitologias, o monstro aparece como símbolo da relação de estranheza entre nós e o mundo que nos cerca. Obras clássicas, dos irmãos Grimm até estudos psicológicos recentes, mostram a variedade e o poder da criatura má imaginária como uma metáfora cultura e um artifício literário. Para Agostinho, “monstro significava um afastamento pessoal de Deus, e só era aplicado a indivíduos considerados “anormais”. A literatura da Renascença descreve pecados específicos (ciúme, orgulho etc.) como monstruosos. (Jeha, 2007, p. 7)

Com efeito, criaturas monstruosas desde muito tempo dão corpo a tudo o que é perigoso e horrível na experiência humana, comparecendo dessa forma às narrativas literárias assustadoras. Para Noël Carroll, a presença de monstros — de natureza sobrenatural ou como resultado de experimentos científicos — é determinante para a expressão do “horror artístico”; serve, inclusive, ao propósito de diferenciar essa categoria de outras, como o gótico do período inicial e o que Carroll define como o terror “enraizado em relatos de psicologia anormal³⁴” (1999, p. 15). Embora aqui se discorde desse ponto de vista excludente, ecoa-se a afirmação do crítico de que monstros não-humanos são pontos cardeais do imaginário do horror e hoje, como nunca, figuram em narrativas literárias do gênero.

34 *rooted in tales of abnormal psychologies.*

Em busca de compreender essa perenidade, Jeha lê o monstro como uma metáfora do mal. Assume que filósofos e teólogos falham ao tentar representar o mal e que, sendo assim, cabe a escritores expressar o inexprimível. Compete-lhes dar forma às transgressões e aos desvios que resultam em “figuras do discurso que indicam uma semelhança entre coisas dessemelhantes, geralmente juntando elementos de diferentes domínios cognitivos” (Jeha, 2007, p. 22).

Tais transgressões dizem respeito ao contexto social e cultural em que ocorrem. Julio Jeha nos lembra (2007, p. 23) de que o século XIX, por exemplo, foi pródigo em monstros que metaforizam arrogância e degenerescência humanas: a criatura de Frankenstein de Mary Shelley, o Mr. Hyde de Stevenson, o Dorian Gray de Wilde, os experimentos do Dr. Moreau de H.G. Wells, Drácula de Bram Stoker, entre outros. São metáforas da essência humana, da qual o mal é inseparável; a afirmação remete-nos a Georges Bataille:

A literatura é o essencial, ou não é nada. O Mal — uma forma aguda do Mal — de que ela é expressão tem para nós, acredito, valor soberano [...] A literatura não é inocente e, culpada, devia, no fim, confessar-se tal. (2015, p. 9)

O espaço narrativo torna-se, assim, o *habitat* natural das monstruosidades que vazam a escuridão e a maldade dentro do ser humano; e daquelas ao redor, que corporificam os mais agudos medos de uma determinada época, de uma determinada sociedade. Nas mãos de ficcionistas de horror, o monstro expressa o que para outras áreas do saber permanece nebuloso, insondável. Uma operação que, a julgar pelo sucesso de obras como os romances *It - A coisa* (1986),

de Stephen King, e *Deixe ela entrar* (2004), de John Ajvide Lindqvist, e a novela *The hellbound heart* (1987), de Clive Barker, continua fascinando e horrorizando gerações atuais.

CONDENAÇÃO RELIGIOSA

Há quase quatro mil anos, no extremo sul do Mar Morto, havia um lugar paradisíaco chamado Vale do Sidim. Nele, espalhavam-se cidades cujos moradores eram conhecidos por hábitos um tanto singulares. Entre os outros povoados da região, ficaram famosos o sadismo e a crueldade com que os forasteiros eram recebidos naquelas comunidades. Mas o que mais despertava a atenção era o comportamento das pessoas que lá viviam. Os vizinhos as consideravam pecadoras, amorais, blasfemas. Até que algo assombroso ocorreu: do céu escurecido, gigantescos rios de lava despencaram diretamente sobre aquelas cidades, dizimando-as, assim como todos os que lá viviam, com cenas de indescritível horror.

A história acima é um breve resumo dos trechos bíblicos que relatam a destruição de Sodoma e Gomorra. A passagem está no *Gênesis*, o primeiro livro das Escrituras Hebraicas (conhecidas pelos cristãos como o Antigo Testamento). Mas a aniquilação das cidades poderia ser encontrada em qualquer obra de ficção que se propusesse a aterrorizar leitores ou espectadores. Com efeito, o evento é apenas um entre muitos exemplos que ilustram a importância da condenação religiosa para o imaginário ocidental da ficção de horror, no qual se destaca o papel da Bíblia.

Desde Horace Walpole e mesmo antes, os horrores da desobediência aos preceitos de Deus frequentam as histórias

assustadoras. Os conflitos entre vício e virtude cristã compõem o cerne de *O castelo de Otranto*, *O velho barão inglês*, *Os mistérios de Udolfo* e sobretudo de *O monge*, de Matthew Gregory Lewis, o mais emblemático romance gótico nesta perspectiva da condenação. Tal conflito remonta aos primórdios o pacto fáustico, permeando o imaginário do horror. Os temas apocalípticos, tão recorrentes em narrativas audiovisuais e literárias mais recentes, afluem ao *Novo testamento*, em que está o próprio livro do *Apocalipse*. Outro tópico de destaque é a possessão demoníaca, uma condenação de natureza mais íntima; embora ela diga respeito a textos medievais e a evangelhos apócrifos, há passagens bíblicas que a fundamentam.

Em uma dimensão maior, os textos bíblicos contêm a tônica que, por muito tempo, prevaleceu nas narrativas assustadoras, e que ainda encontra reverberações nos tempos atuais: a punição. Os livros do *Antigo testamento* tratam de um povo escolhido, o hebreu, e de sua obediência a Deus. As tensas relações entre os hebreus e Deus marcam essas narrativas; e, quando o povo é desobediente, é punido, não raro com violência. A brutalidade da punição interessou ficcionistas do gótico e, depois, do horror. Nas narrativas assustadoras mais tradicionais, de 200 ou 100 anos atrás, havia uma afinidade entre os mecanismos de punição moral com que Javé (uma das formas como Deus é chamado no *Antigo testamento*) castigava a comunidade hebraica, e os mecanismos de punição moral que escritores dos séculos XVIII e XIX estabeleciam para personagens que se desviavam. Muitas vezes, essas operações eram simbolizadas pela figura de monstros.

O DESCONHECIDO

É célebre a já mencionada frase de H.P. Lovecraft acerca do medo do desconhecido como o “mais poderoso” existente. Ela não apenas é citada na maioria dos textos críticos sobre a obra do autor, como também consta em infindáveis ensaios, artigos e resenhas que tratem de obras de teor lovecraftiano, ou ainda da própria categoria do horror cósmico. A impressionante repercussão se explica pelo fato de que a formulação sintetiza a visão estética de Lovecraft a respeito da escrita de horror — fundamentada no conceito de “horror cósmico”. No ensaio em questão, a categorização “horror” ou “medo cósmico” será utilizada com grande frequência como uma espécie de chancela para designar obras de maior potência dentro do campo do fantástico e do horror. E pode ser interpretada como sinônimo da expressão daquilo que está além de nossa compreensão/apreensão.

Cabem algumas palavras a esse respeito. Na visão do escritor nascido em Providence, a capacidade imaginativa é indispensável para a conflagração do efeito do horror. Sendo o próprio Lovecraft um “imaginador” de grande magnitude, ele atribui a tal aspecto o fracasso ou o êxito de textos literários que se proponham a causar medo. Ou seja, a força de uma obra está ligada à capacidade de ela nos impelir, com maior ou menor intensidade, na direção do *desconhecido*, termo chave para a compreensão da ficção elaborada por Lovecraft, bem como da dimensão dessa expressão na literatura de horror. Era do entendimento do autor de “O chamado de Cthulhu” que o verdadeiro arrepio advém do desconhecido — isto é, do sobrenatural, do inexplicável, daquilo capaz de provocar a hesitação que Todorov nomeou de “fantástico”.

Descartando narrativas de “medo físico ou do macabro mundano” (Lovecraft, 2020, p. 12), ou ainda a “história de fantasma convencional” (2020, p. 12), Lovecraft prioriza, em seu ensaio, obras em que haja “certa atmosfera inexplicável de pavor sufocante diante de forças externas desconhecidas” (2020, p. 13), ou a “suspensão ou eliminação maligna e específica das leis imutáveis da Natureza que são nossa única salvaguarda contra as agressões do caos e dos demônios do espaço inexplorado” (2020, p. 13). Em grande medida, assim se definem os *weird tales* (comumente traduzidos como “contos estranhos”), classe de textos que tanto Lovecraft como inúmeros de seus correspondentes ou de autores por ele influenciados contribuíram para consolidar no universo do fantástico literário.

De acordo com Roger Luckhurst (2016, p. 116), a posição crítica e estética de Lovecraft corresponde ao processo de secularização pelo qual passaram as narrativas literárias do período vitoriano, uma transformação que por sua vez resulta do esvaziamento do “autêntico pânico cristão³⁵” (Luckhurst, 2016, p. 116) característico da primeira onda do romance Gótico: “Essa tendência alcança sua conclusão lógica no ateísmo radical de H.P. Lovecraft, que concebeu uma filosofia da ‘indiferença cósmica’” (2016, p. 116). Isto é, as entidades e ocorrências assustadoras na obra lovecraftiana — e naquela de incontáveis autores e autoras relacionadas a ela a partir de então — têm lugar *fora* de uma moldura cristã ou mesmo humanista, e estão além do bem e do mal; associam-se, frequentemente, à ficção científica.

35 *authentic Christian dread.*

Para Luckhurst (2016, p. 117), o desconhecido é uma das principais marcas do horror moderno (que sucede ao período vitoriano e conforma-se a partir das primeiras décadas do século XX), e constitui-se, além do cosmicismo de Lovecraft, por “um notável *revival* da magia e do ocultismo³⁶” (Luckhurst, 2016, p. 118), o que abriu as portas a um outro tipo de sobrenatural, afastado de maniqueísmos religiosos, e frequentemente vinculado aos meandros da psicologia.

DELÍRIOS, ANOMALIAS E DISTÚRBIOS PSICOLÓGICOS

É antiga a relação entre meandros psicológicos e assombros. Como Freud aponta no ensaio “O infamiliar”, E.T.A. Hoffmann já encenava, no início do século XIX, potenciais complexos, angústias e traumas de seus personagens em narrativas como “Homem da areia” e o romance *Os elixires do diabo*. São conhecidos, também, os estudos de ordem psicanalítica acerca do duplo, destacando-se o de Otto Rank (com quem Freud dialoga no ensaio de 1919). Utilizando-se da obra de diferentes autores, entre os quais estão Hoffmann, Chamisso, Dostoiévski, Poe e Maupassant, o psicanalista alemão aponta paralelos entre formas de apresentação do duplo: sombra, reflexo, alucinação, e aponta, como denominador comum entre elas, o narcisismo. Mais especificamente, a projeção das partes rejeitadas do *ego* que se organizam e retornam na ameaçadora figura em questão. Rank (2012, p. 103) também reflete sobre o caráter letal do duplo, que pode ser protetor ou perseguidor; por meio da leitura de Poe (“William Wilson”), de Maupassant (“O Horla”) e de Wilde (*O retrato de Dorian Gray*), entre outros, o psicanalista alemão destaca o papel

36 *notable magical and occult revival.*

mortífero das manifestações especulares, que acabam por arruinar esses narradores-personagens. Em um âmbito expandido, percorresse, tanto com Rank como com Freud, o território dos delírios e das alucinações, que a partir do final do século XIX e do começo do XX passa a ser investigado com mais profundidade pela psicanálise e outras áreas da psicologia.

Como se vê, trata-se de uma leitura retrospectiva, que identifica índices esparsos de anomalias psicológicas em narrativas oitocentistas; uma abordagem que sem dúvida serve ao imaginário do horror, enriquecendo-o. Entretanto, é somente após a Primeira Guerra Mundial que o conjunto de tópicos aqui reunidos sob o termo de “distúrbios psicológicos” ganha expressão na ficção literária assustadora. Reportando-se às obras publicadas nos EUA no final dos anos 1940 e ao longo da década de 1950, Bernice M. Murphy afirma que “A literatura de horror americana nesse período tendia a focar em terrores individuais, domésticos e psicológicos, em detrimento de evidentes espetáculos de destruição em massa³⁷” (2016, p. 136). Décadas depois, esse movimento conduz à ascensão do *psycho killer*, do assassino serial, figura que ocupa o limiar entre o horror e gêneros correlatos, como os *thrillers* e as narrativas policiais: “do final da década de 1940 em diante, o gênero frequentemente apresentou protagonistas cujo comportamento perturbador era o resultado de aberrações psicológicas³⁸” (Murphy, 2016, p. 150).

37 *American horror fiction at this time tended to focus upon individual, domestic and psychological terrors rather than the overt spectacle of mass death.*

38 *from the late 1940s onwards, the genre often featured protagonists whose disturbing behavior was the result of psychological aberration.*

De acordo com a pesquisadora (Murphy, 2016, p. 150), o uso de distúrbios mentais como um aparato narrativo foi, em primeiro lugar, um indício do afastamento de elementos evidentemente sobrenaturais nos enredos de horror.

Estabelecendo um marco em *A volta do parafuso*, de James, Bernice M. Murphy afirma que com o passar do tempo vai se tornando cada vez mais difícil distinguir a realidade daquilo que se passa na cabeça de personagens. Um procedimento nada novo, pois remete à definição de fantástico de Todorov (que, por sua vez, tinha como *corpus* principal obras do século XIX) elaborada nos anos 1970. No entanto, cabe observar que o modernismo literário devolve, ao plano da escritura, recursos retóricos como monólogos interiores e fluxos de consciência; de posse deles, autores e autoras de horror complexificam a hesitação *todoroviana* e expandem seus domínios. As fraturas entre o mundo exterior e o universo interior ocorrem não mais apenas no nível do enredo, mas também naquele da linguagem.

Shirley Jackson é um representativo exemplo dessa apropriação. Chamada de *Virginia Werewolf*³⁹ pela revista Time em 1962, a autora se consagrou por um estilo que não se furta a experimentar com a linguagem, frequentemente deslocando-se da descrição objetiva para imersões na subjetividade de personagens, elaboradas por meio de fragmentos, rompantes e pensamentos aleatórios; são palavras que se sucedem desgovernadas, sentenças que se contradizem. Desse labirinto, surgem figuras complexas, proscritas, muitas vezes sufocadas, e quase sempre pouco confiáveis.

39 Trocadilho que remete à autora inglesa e a um “werewolf” (lobisomen).

“Do começo da década de 1950 em diante, os romances e os contos de Jackson retratam consistentemente jovens perturbadas cuja inabilidade crônica para se ‘encaixar’ manifesta-se em uma ampla variedade de sintomas psicológicos e emocionais⁴⁰” (2016, p. 151), aponta Bernice M. Murphy, que elege o romance *Nós sempre vivemos no castelo*, o último finalizado pela autora, como a apoteose desse projeto artístico.

Outro autor que se consagrou ao narrar a perturbação psicológica de personagens — contribuindo para cristalizar esse tópico na literatura de horror — é Robert Bloch. Sua obra mais famosa, *Psicose* (1957), ajudou a estabelecer um paradigma de assassinos em série que “daria forma aos *thrillers* psicológicos (que hoje com muita frequência se confunde com o romance de horror) pelas décadas vindouras⁴¹” (Murphy, 2016, p. 153). Bloch, entre outros ficcionistas, pavimenta em definitivo o caminho aberto por Edgar Allan Poe um século antes: aquele do horror para além da esfera fantástica. Diferentemente de Shirley Jackson, cujo trabalho é em grande parte pautado pelas dúvidas entre ocorrências inexplicáveis e a mente acossada das personagens, obras como *Psicose* e *Lucy comes to stay* (*Lucy vem para ficar*, de 1952) encenam a monstruosidade essencialmente humana — dessa forma contradizendo Noël Carroll, para quem os monstros, no horror, devem ser de origem sobrenatural ou advindos da ficção

40 *Jackson’s novels and short stories consistently depict troubled young women whose chronic inability to ‘fit in’ manifests itself in a wide range of psychological and emotional symptoms.*

41 *that would shape the psychological thriller (which now so often overlaps with the horror novel) for decades to come.*

científica (Carroll, 2004, p. 15). Entre outras narrativas fundamentais para as relações entre horror e perturbações psicológicas estão *O colecionador* (1963), de John Fowles, *O iluminado* (1977), de Stephen King, *O silêncio dos inocentes* (1988), de Thomas Harris.

PROCEDIMENTOS NARRATIVOS

A seguir, serão abordados aspectos técnicos da composição literária do horror. A lista abaixo apresenta procedimentos narrativos fundamentais para a deflagração do efeito estético do arrepio, observados em obras-primas do gênero desde seus primórdios e reiterados por ficcionistas que refletiram a respeito da escrita. Reafirma-se que não se pretende esgotar o assunto, e sim identificar elementos centrais para a expressão do gênero.

CONSTRUÇÃO DE PERSONAGENS (EMPATIA)

Em *Sobre a escrita*, Stephen King dá o seguinte conselho para aspirantes à criação literária do horror: “Prestar atenção ao comportamento das pessoas reais à sua volta e dizer a verdade sobre o que vê” (King, 2015, p. 151); mais adiante, o autor estadunidense afirma que “as melhores histórias sempre são sobre pessoas, e não sobre acontecimentos, ou seja, são guiadas pelos personagens” (2015, p. 151). Trata-se de orientações valiosas para quem almeja seguir os passos de um dos mais bem-sucedidos escritores de todos os tempos; e são comentários que também dão a dimensão da importância da construção de personagens para uma narrativa assustadora. Pois são eles as vítimas do “verdadeiro” horror da ficção. Cabe a nós, leitores, testemunharmos seus suplícios,

experimentando, de maneira especular, o medo seguro que tantos de nós buscamos em tais histórias.

De acordo com Doreen Triebel, esse testemunho, para tornar-se efetivo, depende da empatia, isto é, da capacidade de se “reconhecer a outra pessoa como o *eu (self)* enquanto se mantém uma clara distinção entre o eu e o outro. Assim, flexibilidade mental e autocontrole são importantes componentes da empatia⁴²” (Decety; Jackson, 2004, p. 71). Utilizando como exemplo o trecho de *Drácula* em que Jonathan Harker se hospeda no castelo do Conde na Transilvânia, Triebel explica que nossa

[...] absorção da narrativa e o destino do personagem caminham lado a lado com um sentimento de empatia que nos permite vivenciar a crescente perplexidade de Jonathan, bem como seu medo de Drácula e das vampiras. Por meio do personagem de Jonathan, o leitor é capaz de sentir a força maléfica do vampiro e a macabra natureza de seu ser. (Triebel, 2014, p. 9)⁴³

Esse personagem se torna o veículo do horror — e a ele juntam-se Victor Frankenstein, o Nathanael de “Homem da areia”, os narradores-personagens de Edgar Allan Poe, de Guy de Maupassant e de Théophile Gautier, a governanta de *A volta do parafuso*, e tantos outros. O motor desse veículo tem engenharia sofisticada; caso alguma peça esteja fora de lugar, corre o risco de

42 *to recognize the other person as the self while maintaining a clear separation between self and other. Hence, mental flexibility and self-regulation are important components of empathy.*

43 *absorption in the narrative and the fate of the character goes hand in hand with a feeling of empathy that enables us to feel Jonathan’s mounting bewilderment as well as his fear of Dracula and the vampire women. Through the character of Jonathan the reader is able to feel the vampire’s evil force and the gruesome nature of his being.*

funcionar mal, e seu passageiro fatalmente abandonará a viagem antes de concluí-la. Assim, personagens bem elaborados, próximos das “pessoas reais” mencionadas por King, são denominadores comuns nas bem-sucedidas obras de horror. Edgar Allan Poe estabeleceu parâmetros nesse meandro, ao compor figuras atormentadas, vítimas de si mesmas e das circunstâncias que, com frequência, criam para si. Os protagonistas de “O gato preto”, “William Wilson” e “O coração delator”, entre outros contos, enfeixam características que até hoje são utilizadas por ficcionistas do gênero: a ambivalência, a imaginação poderosa, os sentidos exaltados, a curiosidade, a perversidade etc. Antes dele, E.T.A. Hoffmann já elaborava personagens com nuances e amplitudes que escapavam da unidimensionalidade das narrativas góticas.

Desde então, o surgimento de recursos narrativos servira para enriquecer essa elaboração. Ficcionalistas como Shirley Jackson, Richard Matheson, William Peter Blatty, o próprio Stephen King e Mariana Enriquez serviram e servem-se de tais procedimentos para construir personagens *verdadeiros*, com os quais os leitores se identificam, independentemente de onde estejam. E mais importante: personagens pelos quais os leitores *sentem*.

CENOGRAFIA

No ensaio “A filosofia do mobiliário”, publicado em 1840, Edgar Allan Poe apresenta sua visão a respeito de um ambiente doméstico que considera ideal. Para tanto, reflete detidamente a respeito da decoração, da iluminação e da atmosfera de tal cômodo; e coloca, no centro de tudo, uma figura de alta erudição: um artista.

Com a ironia e a acidez características de sua *persona* crítica, Poe questiona o que “se denomina nos Estados Unidos [...] um aposento bem mobiliado” (1986, p. 1005). Mais adiante, oferece sua versão de um quarto no qual “nenhum defeito pode ser encontrado” (Poe, 1986, p. 1007), dedicando longas e minuciosas descrições a ele.

Para além do comentário crítico a respeito da cultura de seu próprio país, o ensaio demonstra a importância conferida por Poe à construção do espaço nas narrativas com vistas a um efeito estético. Ou à cenografia da “teatralidade literária” (Poe, 2011, p. 19), conforme o autor expôs em outro texto crítico, “A filosofia da composição”. A propósito, neste ensaio dedicado à criação de “O corvo”, também se encontram passagens elucidativas a respeito da elaboração cenográfica:

Eu resolvi, então, colocar o amante em seu quarto [...]. O quarto é apresentado como sendo ricamente mobiliado [...] Fiz a noite tempestuosa, primeiro para justificar o fato de o Corvo estar querendo entrar, segundo pelo efeito de contraste com a serenidade (física) dentro do quarto. Eu fiz a ave pousar no busto de Palas também pelo efeito de contraste entre o mármore e a plumagem. (Poe, 2011, p. 28-29)

Para Luciana Colucci (2008, p. 3), Poe dedica-se a construir uma “poética do espaço gótico”, ou do *locus horribilis* constitutivo dessas narrativas; ainda que os palcos de eventos horríveis *poeanos* não sejam mais exclusivamente castelos medievais, há mansões (“A queda da casa de Usher”), abadias (“Ligéia” e “A máscara da morte vermelha”), calabouços (“O poço e o pêndulo”), adegas e criptas (“O barril de amontillado”); ambientes determinantes para

a produção de um “efeito de sentido, propiciando uma atmosfera extremamente tensa e horripilante que trabalha com nossos medos mais profundos” (Colucci, 2008, p. 4).

Desde sempre paradigmática para o imaginário e posteriormente para a escrita do horror, a composição cenográfica recebe, a partir de Poe, ares de disciplina, juntando-se à escolha de temas, à caracterização de personagens e à sonoplastia (basta lembrarmos do relógio de “A máscara da morte rubra”) para encenar o espetáculo do arrepio. A descrição cenográfica minuciosa é o procedimento que desacelera o ritmo narrativo e acentua a expectativa, funcionando como um alerta sutil de que o golpe do horror está próximo. Além disso, ao atraírem a atenção de leitores para os detalhes de uma cena, ficcionistas podem ludibriá-los ou distraí-los. Remo Ceserani, em suas reflexões acerca da literatura fantástica (e que podem ser verificadas à luz do horror), refere-se à

tendência a utilizar, no âmbito narrativo, procedimentos sugeridos pela técnica e pela prática teatral; isso ocorre evidentemente por um gosto pelo espetáculo, que vai até a fantasmagoria, e por uma necessidade de criar no leitor um efeito de “ilusão”, que também é de um tipo cênico. (Ceserani, 2006, p. 75)

Os preceitos de Poe foram ecoados quase cento e cinquenta anos depois por Stephen King. Em *Sobre a escrita*, o autor estadunidense afirma que “A descrição é o que torna o leitor um participante sensorial da história” (King, 2015, p. 139). E prossegue: “Acho que o cenário e a textura são muito mais importantes para que o leitor se sinta *dentro* da história do que qualquer descrição física dos personagens” (2015, p. 140).

SUSPENSE

Tanto em âmbito crítico como mercadológico, o vocábulo “suspense” costuma ser confundido com horror. Aqui, assume-se que o primeiro é, necessariamente, componente do segundo; ou seja, não há deflagração do horror sem o preâmbulo do suspense. O termo significa o estado de *suspensão* e expectativa em que nos encontramos antes da resolução de uma situação tensa, assustadora. Por definição, o suspense é uma condição intervalar, que pode se converter em alívio ou em tensão maior ainda — motivo pelo qual se configura mais como procedimento narrativo e menos como uma vertente literária. Cabe lembrar que o termo também costuma ser misturado à ficção policial e aos *thrillers*.

Em se tratando das narrativas de horror, uma analogia possível para a expressão do suspense é a da temperatura da história, que vai aumentando à medida que a expectativa e a antecipação são trabalhadas (seja por um *ralentando* ou uma aceleração do ritmo), até a culminância, a gradação máxima. A amplitude térmica de uma determinada história pode ser elástica, mas a transição deve ser cuidadosa e premeditada: o horror literário não advém de saltos, como frequentemente ocorre nas narrativas audiovisuais, e sim da intensificação, muitas vezes sutil, dos elementos em cena. Por exemplo, objetos e traços físicos de personagens que recebem mais atenção da narração.

O tempo — tanto físico quanto psicológico — é também indispensável para a construção do suspense. Conforme lembra Benedito Nunes, o primeiro

tanto pode ser a medida do movimento como relação entre o anterior e o posterior, conforme Aristóteles escreveu em sua *Física*, quanto o próprio processo de mudança — processo objetivo, porque independente de consciência do sujeito, além de quantitativo, porque expresso mediante grandezas. (Nunes, 2013, p. 18)

Trata-se do tempo absoluto, verdadeiro e matemático, comparado por Isaac Newton a um relógio universal único, de caráter igualmente absoluto. Já o tempo psicológico, na visão de Nunes, consiste na “experiência da sucessão de nossos estados internos” (Nunes, 2013, p. 19), e seu principal traço é um descompasso com as medidas temporais objetivas:

Uma hora pode parecer-nos tão curta quanto um minuto se a vivemos intensamente; um minuto pode parecer-nos tão longo quanto uma hora se nos entediamos. Variável de indivíduo para indivíduo, o tempo psicológico, subjetivo e qualitativo, por oposição ao *tempo físico* da Natureza, e no qual a percepção do presente se faz ora em função do passado ora em função de projetos futuros, é a mais imediata e mais óbvia expressão temporal humana. (Nunes, 2013, p. 19, grifo do autor)

Encontram-se novamente em Edgar Allan Poe exemplos de como o trabalho com os tempos físico e psicológico contribuem para o efeito do suspense. No primeiro caso, destaca-se o conto “A máscara da morte vermelha”, no qual, para fugir da peste que devastava seu país, um príncipe reúne amigos em uma abadia e decide oferecer um baile de máscaras. A *mascarada* distribui-se por sete salões, cuidadosamente descritos pelo narrador (também chama a atenção o apuro da cenografia); o coração da narrativa,

entretanto, é um “gigantesco relógio de ébano” (Poe, 2012, p. 145) cujo pêndulo “oscilava de um lado para o outro com um ruído surdo, pesado, monótono; e quando o ponteiro dos minutos completava seu percurso diante do mostrador, e soava a hora, dos brônzeos pulmões do relógio brotava um som distinto, alto, profundo” (2012, p. 145). Nesses momentos, a orquestra silenciava e um “breve desconcerto tomava conta de toda a alegre comitiva” (Poe, 2012, p. 145). Assim, o ressoar do relógio fornece o ritmo da narrativa, amplificando o suspense a cada badalo; até que, à meia-noite, surge uma figura mascarada que ninguém havia notado antes, despertando “terror, horror e aversão” (Poe, 2012, p. 147) nos presentes.

Já o conto “O poço e o pêndulo” oferece um trabalho paradigmático com o tempo psicológico. A narrativa trata do suplício de um homem que se vê aprisionado e torturado pela inquisição espanhola. Diferentemente de “A máscara da morte vermelha”, aqui Poe utiliza a narração em primeira pessoa (como lhe é frequente), o que permite explorar os devaneios, as aflições e as angústias de um personagem que por pouco escapa da queda em um poço, e que depois é atado a uma espécie de maca na qual acompanha a lenta, porém certa descida de um enorme pêndulo (cujo vagaroso balanço estica também o tempo cronológico — e, em consequência, o estado de suspensão do leitor).

REVELAÇÃO E OCLUSÃO

Quando são analisadas as obras ditas “canônicas” da literatura e do imaginário do horror, surge uma dúvida: o que assusta mais é aquilo que é mostrado ou o que é ocultado? Em *Frankenstein*, por

exemplo, o arrepio advém sobretudo da monstruosidade — portanto da visualidade — da criatura, capaz de despertar repulsa imediata em seu próprio criador:

Como posso descrever o que senti ante tamanha catástrofe? Como posso definir o horror que construíra com trabalho e desvelo infinitos? [...] Sua pele amarelada mal velava o funcionamento de músculos e artérias; seus cabelos, bastos e ondulados, eram de um castanho lustroso; seus dentes, brancos como pérola; mas tanto vigor não produzia senão um pavoroso contraste com a pele seca, os lábios negros e seus olhos úmidos, que pareciam quase da mesma cor das órbitas acinzentadas em que estavam postos. (Shelley, 2013, p. 79-80)

E um pouco mais adiante:

Ele levantava a cortina do dossel; seus olhos, se assim pudessem ser chamados, me fitavam. De mandíbula aberta, ele balbuciava sons sem sentido, enquanto o arreganhar dos dentes vincava sua fronte [...] uma de suas mãos surgia, estendida, como se quisesse me deter, mas escapei e corri escada abaixo. (Shelley, 2013, p. 80)

No imaginário e na literatura de horror, esse revelar está frequentemente relacionado ao que Victor Hugo denominou “um novo tipo introduzido na poesia” (2007, p. 27): o grotesco. Contrapondo a arte moderna à antiga, que teria o compromisso de enobrecer e ratificar a natureza, Hugo aponta na injunção entre o grotesco — ou o disforme, o horrível — e o sublime — aqui relacionado ao belo — o nascimento do “gênio moderno, tão complexo, tão variado nas suas formas, tão inesgotável nas suas criações” (Hugo, 2007, p. 28). Enquanto o belo “não é senão a forma

considerada na sua mais simples relação, na sua mais absoluta simetria, na sua mais íntima harmonia com nossa organização” (Hugo, 2007, p. 28), o feio é um pormenor de um grande conjunto que nos escapa, e que se harmoniza, não com o homem, mas com toda a criação” (2007, p. 28).

Vinculando o grotesco também ao riso e à bufonaria, o autor francês o vê por toda a parte: “é ele [o grotesco] que põe ao redor da religião mil superstições originais, ao redor da poesia, mil imaginações pitorescas” (2007, p. 31). Enfim, “a mais rica fonte que a natureza pode abrir à arte” (Hugo, 2007, p. 33). Dentro dessa categoria, podemos situar outras formas de expressão do feio e do disforme fortemente vinculadas às narrativas audiovisuais de horror: o *slasher* (em que assassinos matam a esmo e com violência), o *gore* (ou a sanguinolência) e o *body horror* (horror corporal), que encontram suas derivações na literatura.

Por outro lado, pensando-se na revelação como uma abertura, cabe notar que o caminho inverso, o da oclusão, também é comumente trilhado no horror. A obra de H.P. Lovecraft oferece um esclarecedor exemplo desse procedimento. A despeito da descrição pormenorizada de entidades e eventos horripilantes que lhe é característica, sempre resta uma porção de silêncio; a escritura desvia-se daquelas manifestações e se detém na reação de personagens ante o evento, relegando assim ao leitor a tarefa de completar a cena. Ou seja, esconde-se mais do que se mostra, com efeitos igualmente poderosos. O trecho a seguir, retirado da novela *Nas montanhas da loucura*, exemplifica essa operação:

Danforth, liberado da pilotagem e tenso em um limite perigoso, não conseguiu ficar quieto. Senti-o virando e se contorcendo enquanto olhava para a terrível cidade que ia ficando para trás, para os picos cheios de cavernas e cubos nas encostas à frente, para o mar gelado de contrafortes cheios de neve e baluartes espalhados e para o céu com nuvens grotescas acima. Foi nessa hora, quando eu estava tentando passar em segurança pela passagem, que o grito louco dele nos levou tão perto do desastre. (Lovecraft, 2020, p. 145-146)

Mais adiante, Dyer, o narrador, declara que Danforth se recusou a contar o que o levou a gritar assim — “um horror que, tenho uma certeza triste, é o principal responsável por seu colapso atual” (Lovecraft, 2020, p. 146). Tal horror permanece oculto, cerrado ao leitor, em um procedimento que vai no sentido contrário ao da revelação pormenorizada do grotesco. Abre-se uma elipse na escritura, conforme postula Remo Ceserani: “no momento culminante da narração, quando a tensão está alta no leitor, e é forte a curiosidade de saber, se abre de repente sobre a página um buraco branco, a escritura povoada pelo não dito” (2006, p. 74). Irène Bessièrre também postulou a respeito desse vazio. De acordo com ela, a narrativa na qual operam as elipses se torna carregada de novidade e de possíveis explicações. Assim sendo,

ela apresenta tudo como insuficiente. Ela faz da riqueza do seu espetáculo e dos seus subentendidos *uma figura de ausência*. Multiplica as perguntas com o objetivo de unir seus contrários. Fazendo uso da tentação do novo e da recusa do anormal, ao mesmo tempo rico e muito pobre, deixa o leitor literalmente faminto. Ela sugere abundantemente

com a intenção de criar embaraço. A incerteza nasce desta combinação entre o muito e o nada. (Bessière, 1974, p. 35)⁴⁴

Ante esses comentários, pode-se inferir que tanto a revelação quanto a oclusão conduzem ao efeito estético do horror. No primeiro caso, trata-se de uma intelecção de natureza sensorial; lê-se e vê-se, com os olhos da imaginação, os pérfidos e repulsivos detalhes narrados em um texto, materializando-os com um nível de acurácia que dependerá da descrição da cena; tem-se, aqui, uma relação objetiva com o horror. No segundo caso, a observação é interdita ao leitor, mas a oclusão projeta imagens não menos poderosas em sua mente, uma vez que ele pode preencher a elipse com reminiscências ou traumas; em suma, a experiência do horror torna-se subjetiva.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O horror é fascinante; sempre foi e — pode-se dizer — sempre será. Ele está em larga medida ligado à curiosidade do ser humano, que, desde seus primórdios, quis conhecer o que existe ao redor, compreender o que está além. Isso nos levou a explorar territórios misteriosos, não apenas geográficos. O que há nos confins do universo? O que existe depois da morte? O que está atrás daquela porta fechada? Essas perguntas, atemporais, sempre colocam a imaginação em marcha. E toda narrativa de horror *efetiva* encaminha tal movimento na direção de possibilidades ameaçadoras.

44 *Chargée de nouveauté et de possibles explications, elle présente tout comme insuffisant. Elle multiplie les questions afin d'unir ces contraires. Usant la tentation du nouveau et du refus de l'anormal, à la fois trop riche et trop pauvre, elle laisse le lecteur littéralement sur sa faim. Elle sugere abondamment afin d'embarrasser. L'incertitude naît de ce mélange de trop et de rien.*

Como se procurou demonstrar neste trabalho, livros assustadores dialogam com a curiosidade primordial do ser humano e com os medos que dela advêm, em uma constante que pode até ter perdido ímpeto em certos períodos da história, mas que jamais cessou. Entre a Antiguidade e a Idade Média, há incontáveis relatos permeados por elementos arrepiantes; e a partir do século XVIII, com a fusão de dois tipos de romance — “o antigo e o moderno” — proposta por Walpole na obra que se tornou epítome do gótico, *O castelo de Otranto*, os agentes operadores do arrepio são definitivamente incorporados à construção ficcionais.

Contribui para o perene sucesso do gênero a questão do “medo seguro”. Ou seja, com histórias assustadoras — e não apenas as literárias —, o medo é vivenciado em um ambiente controlado, protegido. Por mais que uma narrativa envolva e amedronte, o leitor ou a leitora sabe, em seu íntimo, que a ameaça vai desaparecer quando o livro for fechado. O perigo pode voltar para assombrá-lo em qualquer momento, mas sua vida não estará em risco. Essa fruição de emoções negativas em um ambiente seguro também pode ser chamada de uma experiência de “medo estético”, aquele causado pela construção ficcional, sendo por isso inofensivo. Ao revelarem um mundo que o leitor ou a leitora reconhecem como seu, e ao inserirem nele ameaças, essas narrativas permitem-lhe experimentar riscos no conforto de um sofá, na segurança de um quarto de dormir.

Um último ponto a ser destacado é o impulso pelo qual passou a literatura de horror a partir do século XXI. Desde o começo dos anos 2010, o gênero veio ganhando espaço em vários âmbitos do

sistema literário brasileiro — ou seja, no mercado editorial, na esfera da crítica e na pesquisa acadêmica —, sendo concomitante a esse avanço o movimento crescente de lançamentos, de interesse por parte de leitores e, em consequência, de editoras, e também de novos projetos de pesquisa dedicados ao objeto. Por vezes, esse movimento perdeu força, mas nunca cessou de todo; sempre surge uma nova “onda” ou “tendência” para lhe devolver o ímpeto.

Por exemplo: até meados de 2019, observou-se por aqui um número desenfreado de publicações da obra de H.P. Lovecraft, com incontáveis lançamentos de editoras de todos os portes. Por ora, esse fenômeno parece se ter esgotado; ao final da década de 2010 e início de 2020, contudo, deu-se o que vem sendo chamado de “novo gótico latino-americano”, com obras expressivas de autoras como Mariana Enriquez, Samanta Schweblin, Silvia Garcia-Moreno, Agustina Bazterrica ou Giovanna Rivero. Embora a aplicação generalizante de “gótico” seja problemática, tal ocorrência coloca o horror em foco mais uma vez, atraindo novas leitoras e novos leitores para o gênero — o que reitera não apenas sua vitalidade, mas também sua capacidade de codificar nossos medos em um mundo que jamais deixou de ser assustador.

REFERÊNCIAS

ARÁN, Olga Pampa. GÓTICO - Elementos narrativos. In: REIS, Carlos; ROAS, David; FURTADO, Filipe; GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Júlio (Eds.). *Dicionário Digital do Insólito Ficcional* (e-DDIF). 2. ed. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2022. Disponível em: <https://www.insolitificcional.uerj.br/gotico-elementos-narrativos/>. Acesso em: 20 nov. 2024.

BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

BESSIÈRE, Irène. *Le récit fantastique: La poétique de l'incertain*. Paris: Larousse, 1974.

BOTTING, Fred. *Gothic*. Londres: Routledge, 1996.

BURKE, Edmund. Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do gótico. Tradução de João Pedro Bellas. In: FRANÇA, Júlio; NESTAREZ, Oscar; ZANINI, Claudio (Org.). *As artes do mal - Textos seminais*. Rio de Janeiro: Acaso Cultural, p. 102-112, 2024.

CARROLL, Noël. *The philosophy of horror - Or the paradoxes of the heart*. Nova York: Taylor & Francis e-Library, 1990.

CESERANI, Remo. *O fantástico*. Tradução de Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

COLUCCI, Luciana. A filosofia do mobiliário: por uma poética do espaço gótico. In: CONGRESSO INTERNACIONAL ABRALIC, 11, 2008. *Anais eletrônicos*. São Paulo: USP, 2008.

DINIZ, Alcebiades. As estranhezas insuspeitas e inexpugnáveis. In: TURGUÊNIEV, Ivan *et. al. Contos de assombro*. Tradução de Maria Aparecida Barbosa *et al.* São Paulo: Carambaia, 2018.

FABRIZI, Mark A (Org). *Horror literature and Dark Fantasy: Challenging Genres*. Boston: Brill, 2018.

FRANÇA, Júlio e SENA, Marina. Do Naturalismo ao Gótico: as três versões de 'Demônios', de Aluísio Azevedo. *SOLETRAS*, n. 27, jan-jun., 2014. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletras/article/view/12998/10336>. Acesso em: 23 nov. 2024.

FRANÇA, Júlio. Medo. In: REIS, Carlos; ROAS, David; FURTADO, Filipe; GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Júlio (Eds.). *Dicionário Digital do Insólito Ficcional (e-DDIF)*. Rio de Janeiro: Dialogarts. Disponível em: <http://www.insolitoficcional.uerj.br/site/m/medo/>. Acesso em: 23 nov. 2024.

FRANÇA, Júlio. O gótico e a presença fantasmagórica do passado. CONGRESSO INTERNACIONAL ABRALIC, 15, 2017. *Anais eletrônicos*. Rio de Janeiro: UERJ, p. 2492-2502, 2017.

FREUD, Sigmund. *O Infamiliar [Das Unheimliche]* - edição comemorativa bilíngue. Tradução de Romero Freitas, Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. São Paulo: Autêntica, 2019.

HOGLE, Jerrold. *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. Tradução e notas de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2007.

JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Tradução de Claude Maillard. Paris: Éditions Gallimard, 1978.

JEHA, Julio (Org.). *Monstros e monstruosidades na literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de Valério Rohden e Antônio Marques. São Paulo: Forense Universitária, 2012.

KING, Stephen. *Danse macabre*. Londres: Hodder Stoughton, 2006.

KING, Stephen. *Sobre a escrita*. Tradução de Michel Teixeira. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

KRISTEVA, Julia. *Powers of horror - An essay on abjection*. Tradução de Leon S. Roudiez. Nova York: Columbia University Press, 1982.

LUCKHURST, Roger. Transitions: From Victorian Gothic to Modern Horror. In: REYES, Xavier Aldana (Org.). *Horror - A literary history*. Londres: The British Library, 2016.

LOVECRAFT, Howard Phillips. *O horror sobrenatural na literatura*. Tradução de Carlos Primati. Barueri: Novo Século, 2020.

MAFFESOLI, Michel. O imaginário é uma realidade. [Entrevista concedida a] Juremir Machado da Silva, em Paris, em 20 de março de 2001. *Revista Famecos*, PUC-RS, v. 8, n. 15, p. 75-82, ago., 2001.

MAHAWATTE, Royce. Horror in the Nineteenth Century: Dreadful Sensations. In: REYES, Xavier Aldana (Org.). *Horror - A literary history*. Londres: The British Library, 2016.

MURPHY, Bernice M. Horror fiction to the decline of Universal Horror to the rise of the psycho killer. In: REYES, Xavier Aldana (Org.). *Horror - A literary history*. Londres: The British Library, 2016.

NICKEL, Philip J. Horror and the Idea of Everyday Life: On Skeptical Threats in Psycho and The Birds. In: FAHY, Thomas. *The Philosophy of Horror*. Lexington: The University Press of Kentucky, p. 14-32, 2010.

POE, Edgar Allan. *A filosofia da composição*. Tradução de Léa Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

POE, Edgar Allan. A filosofia do mobiliário. In: *Ficção Completa, Poesia e Ensaios*. Tradução de Milton Amado e Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

POE, Edgar Allan. A máscara da morte rubra. In: *Contos de imaginação e mistério*. Tradução de Cássio de Arantes Leite. São Paulo: Tordesilhas, 2012.

PRAZ, Mario. *The Romantic Agony*. Tradução de Angus Davidson. London: Oxford University Press, 1954.

RADCLIFFE, Ann. On supernatural in poetry. By the late Mrs. Radcliffe. *The New Monthly Magazine and Literary Journal, Part I*. Londres: Henry Colburn, 1826.

REYES, Xavier Aldana (Org.). *Horror - A literary history*. Londres: The British Library, 2016.

ROAS, David. *Tras los límites de lo real - Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma, 2011.

SADAUNE, Samuel. *Le fantastique au Moyen Age*. Rennes: Éditions Ouest France, 2012.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein*. Tradução de Bruno Gambarotto. São Paulo: Hedra, 2013.

SILVA, Alexander Meireles da (Org.). *Contos clássicos de fantasma*. (Vários tradutores). São Paulo: Editora Ex-machina/Editora Clepsidra, 2020.

STAROBINSKI, Jean. Prefácio. In: JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Tradução de Claude Maillard. Paris: Éditions Gallimard, 1978.

TOWNSHEND, Dale. Gothic and the cultural sources of horror. In: REYES, Xavier Aldana (Org.). *Horror - A literary history*. Londres: The British Library, 2016.

TRIEBEL, Doreen. Manipulating empathic responses in horror fiction. In: KATTELMAN, Beth A; HODALSKA, Magdalena (Orgs.). *Frightful witnessing: the rhetoric and (re)presentation of fear, horror and terror*. Oxford: Inter-Disciplinary Press, 2014.

WALPOLE, Horace. *O Castelo de Otranto*. Tradução de Oscar Nestarez. Barueri: Novo Século, 2019.

ZANINI, Cláudio. HORROR. In: REIS, Carlos; ROAS, David; FURTADO, Filipe; GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Júlio (Eds.). *Dicionário Digital do Insólito Ficcional (e-DDIF)*. Rio de Janeiro: Dialogarts. Disponível em: <http://www.insolitificcional.uerj.br/site/h/horror/>. Acesso em: 10 dez. 2019.