



ABUSÕES²⁸

EXPEDIENTE

O GÓTICO E AS ARTES PLÁSTICAS: DIÁLOGO ENTRE ESCRITA E IMAGEM

EDITORES CHEFES

FLAVIO GARCIA
JULIO FRANÇA

EDITORA ASSOCIADA

REGINA MICHELLI

PROJETO EDITORIAL

RAPHAEL FERNANDES

SECRETARIA EXECUTIVA

TUANE DA SILVA DE MATTOS

EDITORES DO NÚMERO

JORGE VICTOR DE ARAÚJO SOUZA
JULIANA SCHMITT
JÚLIO FRANÇA

COORDENAÇÃO DE REVISÃO E EDITORAÇÃO

TUANE DA SILVA DE MATTOS
TATIANE LUDEGARDS DOS SANTOS MAGALHAES

REVISOR(ES)

DARLAN MATHEUS TITO DA NÓBREGA
PRISCILA GASPAS FARIAS
RAFAELLA CARDOSO MOYSÉS VELASCO VIEIRA
ROBSON DE OLIVEIRA ALVES JÚNIOR

DIAGRAMADOR(ES)

RAPHAEL FERNANDES

FICHA CATALOGRÁFICA

REVISTA ABUSÕES
[RECURSO ELETRÔNICO]
N. 28 (2026)

RIO DE JANEIRO, RJ: UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO, INSTITUTO DE LETRAS.

PUBLICAÇÃO CONTÍNUA A PARTIR DO N. 1, 2015. PERIODICIDADE SEMESTRAL ATÉ O N. 7, 2018.

E-ISSN: 2525-4022.

DISPONÍVEL APENAS ONLINE.
TÍTULO ABREVIADO: ABUSOES.
TÍTULO ALTERNATIVO: ABUSÕES.

PRESERVADA DIGITALMENTE NA REDE DE SERVIÇOS DE PRESERVAÇÃO DIGITAL – CARINIANA (IBICT).

1. EDUCAÇÃO SUPERIOR – PERIÓDICOS.
I. UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO. INSTITUTO DE LETRAS.

EDITORIAL

As artes da abusão: dos erros de percepção, das coisas que se tomam por outras, das ilusões e dos enganos; da crença no fantástico e das superstições; dos feitiços, dos esconjuros e dos malefícios. Foi em torno dessa hoje exótica palavra que nasceu a Abusões, revista dedicada às ficções que transitam nas franjas do real, um projeto que é fruto da parceria entre dois Grupos de Pesquisa certificados pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) junto ao Diretório de Grupos do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), o Nós do Insólito: Vertentes da Ficção, da Teoria e da Crítica e o Estudos do Gótico.

O vigor desse campo de estudos nas universidades brasileiras é atestado pelo surgimento e consolidação, nos últimos anos, de vários grupos de pesquisa a ele dedicados, como o Vertentes do Fantástico na Literatura (UNESP), o Espacialidades Artísticas (UFU), o Língua e literatura: interdisciplinaridade e docência (UNIFESP) e o Narrativa e insólito (UFU), todos reunidos, juntamente com nossos dois grupos da UERJ, no GT da Associação Nacional de Pós-graduações e Pesquisa em Letras e Linguística Vertentes do Insólito Ficcional.

Dessas inúmeras e labirínticas intersecções e tangências entre o insólito, o gótico, o fantástico, o medo, o estranho, o maravilhoso, o horror, a fantasia, o sobrenatural, vêm os artigos que dão corpo

à publicação. Interessa veicular os resultados de pesquisas dessa vasta rede de estudos, seja como um instrumento de divulgação, seja como um ambiente crítico, capaz de integrar trabalhos individuais em projetos coletivos.

Periódico quadrimestral, que tem por finalidade a divulgação de artigos, traduções, resenhas, entrevistas, depoimentos, testemunhos, ficção e outras fontes documentais relevantes para os estudos do Gótico, Fantástico e Insólito Ficcional, conforme expresso em seu Editorial Permanente, e publica textos em português, galego, espanhol, francês, italiano, inglês e alemão.

FLAVIO GARCÍA (UERJ)

LÍDER DO GP NÓS DO INSÓLITO:
VERTENTES DA FICÇÃO, DA TEORIA E DA CRÍTICA

JÚLIO FRANÇA (UERJ)

LÍDER DO GP ESTUDOS DO GÓTICO

REGINA MICHELLI

LÍDER DO GP ENLIJ – ENCONTROS COM A LITERATURA INFANTIL/JUVENIL:
FICÇÃO, TEORIAS E PRÁTICAS

SUMÁRIO

DOSSIÊ

O GÓTICO E AS ARTES PLÁSTICAS: DIÁLOGO ENTRE ESCRITA E IMAGEM

APRESENTAÇÃO	07
DAGON E A SOMBRA SOBRE INNSMOUTH: DUAS PEÇAS DA TERRÍVEL ARQUITETURA DE LOVECRAFT	10
O RETRATO DE LADY AUDLEY: IDENTIDADE E MERCADORIA	34
UN CORPO, DE CAMILLO BOITO: O ENCONTRO DA SCAPIGLIATURA COM AS ARTES PLÁSTICAS	56
O FASCÍNIO GÓTICO: OFÉLIA DE SHAKESPEARE E DE DELACROIX	83
FANTASMAGORIA E PINTURAS POÉTICAS EM “LIGEIA”, DE EDGAR ALLAN POE	128
O GÓTICO E O SUBLIME EM STARVATION COVE E MAN PROPOSES, GOD DISPOSES	174
IMPRESSO EM SANGUE: AS RELAÇÕES ENTRE TEXTO E IMAGEM NA EDIÇÃO ILUSTRADA DE CARMILLA (2022)	205
O GÓTICO ATUALIZADO EM SANDMAN, DE NEIL GAIMAN: UM DIÁLOGO ENTRE NARRATIVA LITERÁRIA E ARTES GRÁFICAS NAS REPRESENTAÇÕES DO INFERNO	230

<i>OPERAZIONE PAURA</i> (1966), DE MARIO BAVA	263
O GÓTICO NOS TRÓPICOS: INFLUÊNCIAS DA ESTÉTICA GÓTICA NO CINEMA BRASILEIRO DA DÉCADA DE 1970	304
TENEBRASILIS: O IMAGINÁRIO SOMBRIO NO CINEMA GÓTICO BRASILEIRO	328
<i>FRANKENWEENIE</i>: ESTRATÉGIAS FÍLMICAS NA REINVENÇÃO DO MODO GÓTICO	354
DO RUGOSO AO LISO: O ESPECTRO CARNAL DE “<i>FRANKENSTEIN</i>” (1818) E OS DUPLOS VIRTUAIS DA CULTURA DIGITAL	397
PERFECT ORGANISM: FUNCIONALIDADE XENOERÓTICA E A ARTE TECNO-GÓTICA DE H. R. GIGER	436

DOSSIÊ

O GÓTICO E AS ARTES PLÁSTICAS
DIÁLOGO ENTRE ESCRITA E IMAGEM

APRESENTAÇÃO

JORGE VICTOR DE ARAÚJO SOUZA

Doutorado em História, pela Universidade Federal Fluminense, em 2011.

Professor Associado de História da América da UFRJ.

Membro dos grupos H_Moderna, Sacralidades (UFRJ) e Estudos do Gótico.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4254754350213135>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-5026-7120>.

E-mail: jvictoraraujos@gmail.com.

JULIANA SCHMITT

Doutorado em Letras, pela Universidade de São Paulo, em 2017.

Professora no Centro Universitário Armando Álvares Penteado da FAAP.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7804096851432777>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-5770-0436>.

E-mail: juschmittju@gmail.com.

JÚLIO FRANÇA

Doutor em Literatura Comparada, pela UFF, em 2006.

Professor associado de Teoria da Literatura do Instituto de Letras e do Programa de Pós-graduação em Letras da UERJ.

Bolsista de produtividade do CNPq.

Coordenador do Grupo de Pesquisa Estudos do Gótico (CNPq); membro do GT Vertentes do Insólito Ficcional (ANPOLL).

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/8257781857185110>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-6293-8235>.

E-mail: julfranca@gmail.com.

Em dois momentos significativos de sua história, o termo “gótico” associou-se a regimes de visualidade. Primeiramente, ele serviu para batizar, de forma pejorativa, certa arquitetura medieval. Já nas práticas textuais europeias, o termo ressurgiu para qualificar narrativas setecentistas repletas de aparições assustadoras, e, não à toa, como mostrou Stefan Andriopoulos, esse retorno foi concomitante ao surgimento dos dispositivos de mídia óptica capazes de criar ilusões espectrais, as denominadas lanternas mágicas. Não é de se estranhar, portanto, que contos e romances góticos evoquem em suas páginas imagens perturbadoras de *loci horribiles*, de monstros, e de fantasmas, característica muito apreciada pelos ilustradores. Um exemplo: em sua terceira edição, revisada pela própria Mary Shelley (1831), a obra *Frankenstein*, hoje reconhecida como clássico gótico, recebeu um frontispício do jovem pintor e ilustrador inglês Theodor von Holst (1810-1844). Na gravura, vê-se o cientista Victor Frankenstein, com olhar apavorado, prestes a sair do seu laboratório, enquanto, com um esqueleto entre as suas pernas, o monstro recém-criado está desajeitadamente deitado ao chão. O ambiente, escurecido, é decorado com um vitral ao estilo da arquitetura gótica, com uma estante de livros coberta por caveiras no topo, e com um quadro esquemático de horóscopo. Caso restasse ao leitor ou a leitora alguma dúvida quanto ao efeito de horror intencionado pela gravura, um trecho da página 43, colocado abaixo da imagem, a afastaria: “*by the glimmer of the half-extinguished light, I saw the dull yellow eye of the creature open; it breathed hard, and a convulsive motion agitated its limbs... I rushed*

*out of the room*¹". Enfim, a página paratextual funcionava como um convite para uma experiência de leitura de atmosfera gótica.

Assim como o referido frontispício, também fazemos um convite. Os artigos presentes neste dossiê fazem jus a toda uma tradição de vínculos entre o gótico e o mundo das imagens criado por artistas plásticos e audiovisuais. Aqui, apresentam-se: criaturas lovecraftianas, a vampira Carmilla, cenas de horror em filmes brasileiros e italianos, o cão *frankensteini*ano de Tim Burton, o mundo de *Sandman* do quadrinista Neil Gaiman, pinturas fantasmagóricas de todos os tipos, estranhos retratos pré-rafaelitas, os xenomorfos de H.R. Giger, ursos ferozes arreganhando suas presas em uma paisagem sublime pintada por Edwin Landseer, o cadáver de Ofélia, pintado por Delacroix, e o monstro Frankenstein diante de avatares digitais contemporâneos.

Desejamos uma boa leitura.

1 Disponível em: <https://wellcomecollection.org/works/p67zzz4d/images?id=ztuyhcue&resultPosition=3>.

01

**DAGON E A SOMBRA SOBRE INNSMOUTH:
DUAS PEÇAS DA TERRÍVEL ARQUITETURA
DE LOVECRAFT**

ÂNGELA MARIA DIAS

ÂNGELA MARIA DIAS

Pós-doutora pela Brown University/USA, como bolsista CAPES-FULBRIGHT, em 2007.

Doutora em Letras, Ciência da Literatura, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, em 1989.

Professora Titular aposentada da Universidade Federal Fluminense; Professora do Curso de Pós-Graduação em Estudos da Literatura, do Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense e Professora Adjunta aposentada, da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Líder do grupo de pesquisa Literatura Brasileira e Cultura Contemporânea; integrante do grupo de pesquisa Distopia e Contemporaneidade, ambos vinculados à Pós-Graduação em Estudos da Literatura, do Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8468325918177412>.

ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0002-2464-8907>.

E-mail: angelmdias@gmail.com.

RESUMO: O presente artigo tem em vista a interpretação comparativa de dois contos de H. P. Lovecraft, levando em conta algumas características basilares de sua persona literária: a obstinada negatividade existencial, o racismo radical que experimenta pelo diferente, seu

caráter visionário, forjado por uma imaginação prolífica na descrição da materialidade do mundo, inesgotável em suas dimensões e inimaginável em suas possibilidades de ser.

PALAVRAS-CHAVES: Conto. Lovecraft. Negatividade existencial. Racismo radical. Imaginação prolífica. Materialidade do mundo.

ABSTRACT: This paper aims to provide a comparative interpretation of two by H. P. Lovecraft, considering some fundamental features of his literary persona: namely, his obstinate existential negativity, the radical racism that grapples with otherness, and his visionary character, forged by a prolific imagination in describing a material world that is inexhaustible in its dimensions and unimaginable in its possibilities of being.

KEYWORDS: Short stories. Lovecraft. Existential negativity. Radical racism. Prolific imagination. Material world.

“Tout la littérature, mais surtout la littérature de l'étrange et du fantastique, est une caverne où les lecteurs et les écrivains se cachent de la vie”.

Michel Houellebecq

O inspirado ensaio que o romancista Michel Houellebecq escreve sobre Lovecraft tem em seu título a expressão “Contra o mundo, contra a vida” (Houellebecq, 2005) e não poderia ser diferente. É difícil encontrarmos um escritor tão radicalmente comprometido com o nada, a não-existência, o exílio de todo e qualquer ambiente banal e comumente partilhado. Sua literatura é solipsista, dedica-se a descrever um ambiente de forças ancestrais, anti-humanas, na qual o personagem se vê confrontado com monstros híbridos e mortíferos, que se insinuam intrusivamente no mundo e deixam o homem traumatizado e sem escapatória.

O universo é descrito, em suas forças abomináveis, com muita “precisão onírica”, em que se misturam os mais diversos elementos: as descrições científicas, numa ambiência gótica, bem como conhecimentos das mais diferentes áreas, como arqueologia, folclore, paleontologia, além de uma sutil imaginação poética, que varia da delicadeza apurada de tons sedutores ao tenebroso mais repulsivo e hediondo (Houellebecq, 2005, p. 91).

A aberração em Lovecraft tem a marca do abjeto não só porque constitui o exorbitante, como o lugar em que o sentido se colapsa (Kristeva, 2020, p. 85), mas também ao originar-se na repulsa à vida e ao homem em geral, por estabilizar-se sobre a perda originária de uma alteridade inacessível, mas concretizada no corpo excessivo do monstro.

Este corpo múltiplo e desfigurado, em sua disformidade, que pede suplemento (corpos híbridos de homens e animais, numa espúria combinatória; membros faltosos, em vista de outros multiplicados) pode ser compreendido como signo de uma castração não superada, em que o corpo e o ego não se completam, criando repetidamente, para os personagens ameaçados, uma imutável situação masoquista e um impasse insuperável.

No âmago desse circuito vicioso, os protagonistas, atraídos e repugnados, vivem o monstruoso como seu duplo ou seu semelhante, da mesma forma que todo e qualquer outro corpo, na reversibilidade inerente à intersubjetividade. Nessa dimensão, indistintamente, mergulham na irreversibilidade do tempo como um abismo sem volta. E, perdidos de si mesmos, transformam sua incurável falta na demasia que os aniquila.

Esta obsessão pelo monstruoso, segundo Klinger (2014), assenta-se numa afinidade da imaginação do escritor com o pensamento de Blaise Pascal acerca do universo, que o fazia sentir-se, em suas próprias palavras, assombrado: “Engolfado na infinita imensidão de espaços, dos quais não sei nada, e que nada sabem de mim, estou aterrorizado. O eterno silêncio desses espaços infinitos enche-me de pavor” (Pascal *apud* Klinger, 2014)”. Esse fascínio pelo desconhecido e pelo inquietante, presente em Pascal e refletido em Lovecraft, prepara o terreno para que Houellebecq destaque o alcance visionário do escritor na exploração de saberes heterogêneos: “Igualmente, a indiferença do universo, distante e inalcançável, diante do homem intimidam a fantasia de Lovecraft e o incitam com a fagulha do inquietante” (Pascal *apud* Klinger, 2014).

Nesse sentido, o caráter visionário do escritor, conforme alega Houellebecq, o faz lançar mão dos “domínios mais heterogêneos do saber, convergentes e entrecruzados, para criar um estado de transe poético que acompanha a revelação de verdades interditas” (Houellebecq, 2005).

Ainda em torno do ensaio de Houellebecq, logo no prefácio, o escritor faz uma observação bem oportuna sobre seu personagem. Depois de confessar, na primeira linha do livro, que começou a escrevê-lo no final de 1988, ele declara tê-lo escrito como “uma espécie de primeiro romance, um romance com apenas um único personagem (H. P. Lovecraft), um romance com a restrição de que todos os fatos relatados, todos os textos citados devem ser exatos; mas, ainda assim, uma espécie de romance” (Houellebecq, 2005, p. 23-24).

É interessante que, como leitora de Lovecraft, eu experimento a mesma impressão: de que a distância entre o que é narrado, com minúcias e preciosismo descritivo, esteja mesmo acontecendo ou tenha acontecido ao mesmo narrador-personagem, em cada turno, reencarnado para sofrer novas e terríveis vicissitudes, para, por fim, perecer.

É como se a distância e a misteriosa amplidão silenciosa do cosmos inspirassem os personagens pré-históricos e monstruosos que atordoam incansavelmente o mesmo protagonista de sina sisifiana.

Outra observação preciosa do escritor francês trata do racismo abominável de Lovecraft, que, segundo seu analista, aparece estudado em seu núcleo mais essencial como resultante do medo, que o gentleman de Providence experimenta em sua estada malsucedida em Nova York, onde a estranheiridade das criaturas o incomoda radicalmente.

Talvez, em decorrência desta vivência marcante, a existência do Mal passe a ganhar uma materialidade chocante em sua imaginação, destituída de impulsos espirituais e profundamente marcada pelo peso da materialidade do mundo, dissecada com riqueza de detalhes, em suas aparências apavorantes e apartadas da vida ordinária.

Assim, há uma espécie de bússola instintiva na sensibilidade do escritor fantástico que repetidamente dobra e redobra, com persistência, um outro lado, os subterrâneos da existência cotidiana, em seu abismal e incessante acelerador de pesadelos.

Daí a tendência à encenação do teatro masoquista, no qual, segundo Deleuze, dominam os fantasmas e os ritos. No interior dessa

sinistra dramaturgia, o herói masoquista subordina-se à lei maior da indiferença dos espaços siderais, que é a crueldade, diante da pequenez do homem.

Assim, o efeito que Houellebecq descreve como “vertiginoso”, à medida que “quanto mais os eventos e entidades descritas são monstruosos e inconcebíveis, mais a descrição será precisa e clínica” (Houellebecq, 2005, p. 97). Ou seja, quanto mais agudo e tenebroso é o inominável, mais minuciosa e lúcida deve ser a descrição.

Por outro lado, o universo ficcional de Lovecraft leva o leitor a suspeitar que a assiduidade de suas criações ancestrais e monstruosas tem a ver também com uma espécie de replicação ao materialismo que rege a sua visão de mundo. Como observa Cohen, ao constatar que monstros liberam nossa ansiedade por outros limites e outros mundos diferentes daqueles por nós habitados entre o nascimento e a morte. Nessa linha, o sentido do monstro nunca se desvela completamente. “A interpretação monstruosa é tanto um processo quanto uma epifania, um trabalho que deve se contentar com fragmentos” (Cohen, 2000, p. 30), e isso ocorre porque sua figura sempre escapa à compreensão, sempre muda.

Pois “o corpo monstruoso é pura cultura” (Cohen, 2000, p. 27), ou seja, vive em conexão com determinado ambiente e momento cultural, buscando encarná-lo. Justamente nesta espiral, o monstro, como alega uma das teses de Cohen, “mora nos portões da diferença”, à medida que qualifica a alteridade e apresenta alternativas de aparência e pertencimento totalmente fora de qualquer padrão usual. É híbrido, “incorpora o fora, o além” (Cohen, 2000, p. 30), é

capaz de combinar todas as classes e ordens na hierarquia do ser, apropria-se do não binário e abriga o polimorfismo, absorvendo suplementos como se fossem membros próprios. Nesse sentido, encarna “o arauto da categoria crise” (Cohen, 2000, p. 52).

A fascinação que o monstro exerce contamina o horror que inspira, com uma irresistível atração, numa difusa fronteira de diluição de identidades. Nessa ambígua margem da abjeção, o acolhimento do “isto e do aquilo” celebra o que Cohen denomina de “limiaridade ontológica” (Cohen, 2000, p. 30).

O universo ficcional de Lovecraft, em suas aberrações, demonstra à exaustão como a diferença é relativa e manipulável. Assim, um conto curto de 1917, intitulado *Dagon* merece a seguinte apresentação:

Dagon não é só um dos primeiros contos de Lovecraft, é o primeiro a conter alguns elementos do que, eventualmente, tornou-se conhecido como *Mythos Cthulhu*. De fato, o nome Dagon vai reaparecer em trabalhos futuros. Em parte confissão, em parte nota de suicídio, em parte auto-justificação, a narrativa introduz algumas das marcas da assinatura de Lovecraft: seres ancestrais, experiências e sensações que não podem ser processadas pelas mentes humanas, e um profundo senso de ruína. (Klinger, 2014, tradução nossa, grifo do autor)

Trata-se, sobretudo, de uma nota pré-suicida escrita em “apreciável tensão mental” por um ex-náufrago de um paquete, no qual era “conferente de carga” e que, no início da 1ª guerra mundial, “caiu vítima de piratas alemães” e consegue, cinco dias depois de ter sido capturado, “escapar sozinho em um pequeno barco com água e provisões que durariam um bom tempo” (Lovecraft, 2022, p. 38).

Depois de deduzir estar um pouco abaixo do Equador e vagar por algum tempo, “sob sol escaldante”, pela “vastidão de azul interminável”, em busca de “alguma terra” (Lovecraft, 2022, p. 38), ele se vê “encalhado” “[...] numa extensão viscosa de lama negra infernal”, que imagina como produto de uma reversão do fundo do oceano para cima, por conta de um suposto “levante vulcânico” (Lovecraft, 2022, p. 39).

Depois de descobrir a terra que o cerca mais rígida, o naufrago, a partir da terceira manhã, passa a caminhar guiado pela imagem de uma elevação distante. Ao alcançá-la e escalá-la, descobre, do outro lado, um “desfiladeiro imensurável” (Lovecraft, 2022) e, à noite, depois de uma descida gradual, ao fitar um rio escuro abaixo da encosta, o nomeia de Estige. Na mitologia grega, o Estige é o rio que atravessa o inferno e, aqui, sendo lembrado no contexto desta narrativa, funciona como um índice nefasto.

Já abaixo do declive, o protagonista, de súbito, é surpreendido pela descoberta de um “monólito bem formado, cuja massa maciça havia sido trabalhada e talvez adorada por criaturas vivas e pensantes”. Logo adiante, percebe inscrito na pedra “um sistema de hieróglifos desconhecido” que, além de representar desenhos da fauna aquática convencional, descortina “seres marinhos desconhecidos pelo mundo moderno” e, um pouco mais além, “uma série de baixos-relevos cujos temas teriam despertado a inveja de um Doré” (Lovecraft, 2022, p. 41).

Tais esculturas ocasionam um horror profundo ao narrador, pelo seu caráter híbrido e grotesco, “de humanos em linhas gerais,

apesar das mãos e pés palmados, lábios chocantemente largos e flácidos, olhos vítreos e esbugalhados” (Lovecraft, 2022, p. 42) e outras aberrações. Mas tais índices preparam o clímax quando, logo após, o infeliz náufrago depara-se com “a coisa”: “Vasto como Polifemo, e repugnante, ele se lançava como um estupendo monstro de pesadelos ao monólito, sobre o qual lançava seus gigantescos braços escamosos, enquanto baixava sua cabeça hedionda dando vazão a certos sons marcados. Achei que tinha ficado louco” (Lovecraft, 2022, p. 42).

As memórias da fuga diante da teratológica aparição são confusas e apagadas. Logo adiante, após o resgate de seu barco extraviado por um navio americano, o narrador desperta num hospital em São Francisco. Desencantado, vê seus delírios não receberem atenção. Posteriormente, tendo interrogado um famoso etnólogo sobre “a antiga lenda filisteia de Dagon, o Deus-Peixe” (Lovecraft, 2022, p. 42), o desolado sobrevivente consegue, em troca, apenas, uma resposta convencional.

O encerramento do conto se dá num clima indeterminado. O náufrago, “à noite, especialmente, quando a lua está minguante” vê “a coisa” (Lovecraft, 2022, p. 42). Mesmo se perguntando se tudo não poderia ter sido pura assombração, o narrador continua a encará-la e a se aterrorizar ao pensar no inominável que habita os abismos do oceano.

Pouco antes de suicidar-se, ao vislumbrar a mão palmada do monstro e ao pressentir sua presença escorregadia, arrastando-se contra a porta, o infeliz protagonista, num acesso de desgosto pela

vida, enuncia uma revoltada maldição. Invoca os pavorosos ancestrais submarinos e os incita a levantarem-se numa grandiosa ascensão contra “os restos da humanidade débil e exausta pela guerra — um dia em que a terra afundará e o fundo escuro do oceano subirá em meio ao pandemônio universal” (Lovecraft, 2022, p. 43).

Este débil manifesto pacifista, no desfecho de um conto assombrado pelos seres mais tenebrosos e inconcebíveis, suscita a menção de uma bela pintura de Doré, ao buscar descrever “uma série de baixos-relevos” (Lovecraft, 2022, p. 41) tenebrosos, no âmago do meteorito.

Figura 1 – *Enigma*



Fonte: Gustave Doré, 1871¹.

A pintura alegórica denominada *The Enigma*, integrada ao Musée D’Orsay, apresenta hoje em dia em cores escuras uma ampla

1 Disponível em: <https://magictransistor.tumblr.com/post/116663199136/gustave-dor%C3%A9-lenigme-the-enigma-1871>. Acesso em: 12 nov. 2024.

paisagem, cujo centro é ocupado pela esfinge e uma entidade alada, com braços a alcançar sua atenção, que se supõe ser de um homem.

A obra magistral pode sugerir uma espécie de pedido desesperado de aconselhamento à esfinge por uma humanidade desolada, diante dos cadáveres de vítimas da guerra franco-prussiana disseminados pelo amplo campo aberto. Caso aproximemos tal imagem do afeto manifestado pelo narrador de *Dagon* no final de sua confissão desesperada, podemos realocá-la nos primórdios do primeiro conflito mundial, para que constitua um diálogo com o clima e as cores lúgubres da narrativa passada nesta ocasião.

O aparecimento do monstro, ao constituir a imagem mais marcante, concretizada a partir do acidente que vitimou o naufrago, passa a presentificar um duplo inscrito, traumáticamente, na sua memória, gravada com horror. Repetida à exaustão, conduz dessa maneira a vítima ao seu final autodestrutivo: a única via de liberação deste espelho obsessivo acena com o mergulho no nada.

De acordo com Farah Mendlesohn, em *Rhetorics of fantasy* (2008), há basicamente quatro categorias no Fantástico: a busca, o imersivo, o intrusivo e o liminar. Tais categorias assinalam as formas de inserção do fantástico no mundo ficcional. Cada uma dessas categorias exerce uma forte influência nas estruturas retóricas da narrativa.

A comparação entre dois contos de Lovecraft, sustentada pelo presente artigo, pretende contrapor diferentes formas de apresentação do fantástico na fatura literária. Um dos contos mais homenageados do escritor, *A sombra sobre Innsmouth* (Lovecraft,

2022), de 1931, caracteriza-se pela atmosfera brumosa e misteriosa que habita a maioria de suas criações, além, evidentemente, da presença marcante da monstruosidade.

Nesta narrativa, também em 1ª pessoa, ocorre um lúgubre transformismo na natureza profunda do narrador, que impressiona ao revelar-se gradativamente ao leitor e a ele mesmo, num movimento de autodescoberta. Assim, na estrutura de ambos os contos, encontramos diferentes derivas de identificação com o monstruoso e diversas categorias do fantástico empregadas na sua respectiva construção.

No que tange a *Dagon*, sua latência inicia-se em etapas, com uma escalada de índices infaustos: desde a fuga do naufrago em seu barco, quando às desesperadoras extensões de água e luz silenciosas do alto mar, sucede-se a extensão infinda de um atoleiro de lama, à semelhança de um pesadelo, no qual o fundo mais remoto do mar teria ascendido à luz do sol, até a descoberta do monólito, com seus arrepiantes baixos-relevos.

A intrusão do monstro e sua presença disruptiva e atordoante, em torno da rocha negra, constituem o clímax dessa aterradora narrativa. Nunca mais o protagonista terá paz. O reincidente retorno da presença teratológica finalmente conduzirá o infeliz narrador, como já se viu, ao suicídio.

O modo intrusivo de manifestação do fantástico constitui, então, a estrutura desse conto inaugural na produção de Lovecraft. O mundo sinistro que nele se delineia consiste no resultado da acumulação sequencial dos índices inóspitos. A enorme pedra

negra e suas inscrições desconcertantes constituem o momento-chave para a irrupção monstruosa, justamente pela promessa que antecipa da permeabilidade do mundo do narrador a insuspeitas eras e seres estranhados.

Assim, a paisagem antes vista com curiosidade por seus atrativos científicos passa, repentinamente, a inspirar temor:

Foi a escultura pictórica, no entanto, que mais me deixou fascinado. Claramente visível através da água intermediária devido ao seu enorme tamanho, estava uma série de baixos-relevos [...]. De seus rostos e formas não ousou falar em detalhes; pois a mera lembrança me faz desmaiar. Grotesco além da imaginação de um Poe ou de um Bulwer, eles eram terrivelmente humanos em linhas gerais, [...] decidi que eles eram apenas os deuses imaginários de alguma tribo primitiva de pescadores ou marinheiros; [...] Impressionado com esse vislumbre inesperado de um passado além da concepção do antropólogo mais ousado, fiquei absorto enquanto a lua lançava reflexos estranhos no canal silencioso diante de mim. (Lovecraft, 2022, p. 41-42)

A sequência seguinte descreve a súbita manifestação do monstro, seguida da observação: “Achei que tinha ficado louco” (Lovecraft, 2022, p. 42). De súbito, o protagonista entra num mundo suspeito e extraordinário e se sente vítima dele.

O segundo conto a ser abordado, *A sombra sobre Innsmouth*, não tem esse tipo de emboscada. Trata-se, segundo Farah Mendlesohn (2008), de um conto concebido sob a categoria do portal de busca. De acordo com a ensaísta, um portal de fantasia é simplesmente um mundo aberto ao protagonista e no qual ele entra pela própria

vontade. Tais fantasias, liberadas pelo portal, o conduzem ao seu próprio destino, na esteira do qual o leitor caminha em simultâneo com o personagem, que pode ser ou não o narrador.

Nesta progressão, a inocência de ambos em relação ao destino os conduz a cumprir aventuras sequenciais, jornadas de transição, até a derradeira compreensão de sua fortuna (Mendleshon, 2008). “Tal jornada conduz ou não a uma recompensa e normalmente manifesta uma dimensão metafórica ou moral, na narração de eventos passados” (Mendleshon, 2008, p. 3-5).

Isto posto, o conto apresenta um narrador que, de início, refere-se a certa investigação misteriosa, levada a efeito por “funcionários do governo federal” [...], “durante o inverno de 1927 para 1928”, no porto marítimo desta cidade imaginária de Lovecraft. Na abertura do conto, o protagonista refere-se ainda a segredos sussurrados coletivamente e, por fim, propõe-se a desafiar proibições para dispor-se a narrar “uma história antiga”, o que o ajudaria a não se render “a uma alucinação de pavor contagiante” (Lovecraft, 2022, p. 48-49).

A atmosfera do conto envolve Insmouth sob uma aura sinistra, em que tudo é estranho. No velho hotel, ouvem-se vozes antinaturais. Além disso, o lugar é isolado, abriga mais casas vazias que habitantes e possui uma refinaria de ouro pertencente a um velho Marsh, que era neto do capitão Obed, o fundador do negócio. Algumas histórias o fantasiam negociando com o diabo e divulgam que era filho de uma insulana do Mar do Sul. A cidade margeia um “recife negro na costa, o Recife do Diabo” (Lovecraft, 2022, p. 51), como o denominam, habitado por uma multidão de diabos com quem o capitão negociava.

No entanto, segundo a observação do informante, o que de fato embasa toda esta mística assustadora consiste no “preconceito racial” (Lovecraft, 2022, p. 52), na medida em que “navios da Nova Inglaterra costumavam negociar com portos estranhos na África, Ásia, Mares do Sul [...] e [...] tipos estranhos de pessoas [...] às vezes traziam de volta com eles” (Lovecraft, 2022, p. 52).

Em decorrência desse contágio com o estranho, segundo o narrador, surgiram seres meio aberrantes:

Um tipo estranho de tendência no pessoal de Innsmouth hoje [...]. Alguns deles têm cabeças estranhas e estreitas com narizes chatos e olhos esbugalhados e fixos que parecem nunca se fechar, e a pele deles não é muito boa; áspera e cheia de crostas, e os seus os pescoços são todos enrugados ou pregueados. Ficam carecas muito jovens. Os mais velhos são os mais feios. Bem, na verdade acho que nunca vi pessoas tão velhas. Acho que eles vão morrer se olharem no espelho! (Lovecraft, 2022, p. 52)

Por outro lado, há também “um tipo estranho de joias estrangeiras que os marinheiros e homens da refinaria às vezes vendiam às escondidas, ou que era visto uma ou duas vezes em algumas mulheres Marsh” (Lovecraft, 2022, p. 53), e cuja estranheza e bizarria não sugeriam nenhuma técnica ou origem conhecida. A curiosidade do narrador o leva a visitar “uma espécie de tiara”, “na sala de exibição da Sociedade Histórica de Newburyport” (Lovecraft, 2022, p. 55). A reação tensa que a peça lhe inspira sugere “segredos remotos”, entre os quais distingue “fabulosos monstros de uma abominável malignidade — metade peixe e

metade sapo —”, sob o efeito “de uma certa sensação assombrosa e desconfortável de pseudo-memória” (Lovecraft, 2022, p. 56).

Não obstante, os habitantes de Innsmouth têm também uma fama combinada entre “degeneração moral e cultural” por conta de um “culto secreto peculiar” que cultivam, “A Ordem Esotérica de Dagon” (Lovecraft, 2022, p. 56-57), que termina por superar “todas as igrejas ortodoxas” que antes dominavam no local.

Além disso, uma aversão sem tamanho toma conta do narrador à primeira visão de Joe Sargent, o motorista do ônibus que irá levá-lo a Innsmouth em busca das “coisas antigas” que tanto preza (Lovecraft, 2022, p. 54). Depois de uma avaliação detalhada do porte do homem, o protagonista chega a pensar que seu aspecto, fora de qualquer ascendência reconhecível, inspira “degeneração biológica em vez de uma característica racial” (Lovecraft, 2022, p. 58). Ou seja, a essas alturas, mesmo que a progressão da narrativa acumule um sem número de índices nefastos sobre a cidade, é de admirar a determinação aplicada pelo excursionista em sua jornada a uma localidade tão pouco promissora, para a qual se obstina como se fosse um destino.

Na chegada, a “famosa e a sombria Innsmouth” transmite ao narrador “com clareza ofensiva a ideia de decadência corroída” (Lovecraft, 2022, p. 60) e seus habitantes igualmente causam-lhe uma impressão repulsiva:

[...] essas pessoas pareciam mais inquietantes que os prédios sombrios, pois quase todos tinham certas peculiaridades de feições e movimentos que eu instintivamente detestava sem ser capaz

de defini-los ou compreendê-los. Por um segundo, pensei que esse físico típico sugeria alguma imagem que eu tinha visto, talvez em um livro, em circunstâncias de particular horror ou melancolia; mas essa paramnésia² passou muito rapidamente. (Lovecraft, 2022, p. 61)

Essa sensação inabitual, já invocada em algumas ocasiões, será mais uma vez experimentada, ainda no ônibus, pelo viajante recém-chegado, logo uma vez mais, na seguinte passagem:

Então, de repente, todos os pensamentos sobre o tempo foram apagados por uma imagem impetuosa de intensidade aguda e horror inexplicável que me tomou antes que soubesse o que realmente era. A porta do porão da igreja estava aberta, revelando um retângulo de escuridão no interior. Enquanto eu olhava, um certo objeto cruzou, ou pareceu cruzar, aquele retângulo escuro, fazendo meu cérebro arder com a imagem instantânea de um pesadelo que era ainda mais alucinante, porque, à luz de uma análise, não lhe restaria a menor característica de pesadelo. [...] Claramente, como percebi um momento depois, era o pastor; vestido com algumas vestimentas peculiares, sem dúvida introduzidas desde que a Ordem de Dagon modificou o ritual das igrejas locais. A coisa que provavelmente captou meu primeiro olhar subconsciente e forneceu o toque de horror bizarro foi a tiara alta que ele usava; uma duplicata quase exata da que a srta. Tilton me mostrara na noite anterior. [...] Não havia, logo decidi, nenhuma razão pela qual eu devesse ter sentido aquele toque trêmulo de paramnésia maligna. Não era natural que um

-
- 2 Paramnésia, de acordo com os Dicionários Porto Editora (Infopédia) significa:
1. Medicina. Perturbação da percepção (ilusão) que consiste na impressão de reviver, em todas as suas circunstâncias uma situação anteriormente vivida, quando ela é efetivamente nova.
 2. Falso reconhecimento. Do grego παρά, «com defeito» + μνήσις, «memória; recordação» + -ia.
- Disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/paramnésia>. Acesso em: 23 out. 2023.

culto local misterioso adotasse, entre suas doutrinas, um estilo único de adereços, familiar à comunidade de alguma maneira estranha — talvez como um tesouro? (Lovecraft, 2022, p. 62)

Nas caminhadas que faz, a descoberta de “estruturas de madeira e tijolo do início do século XIX” ainda compensam a vocação de “antiquário amador” do personagem-narrador, apesar do “desgosto olfativo” e do “sentimento de ameaça e repulsa” (Lovecraft, 2022, p. 61) que o clima local inspira.

Tendo conseguido um outro informante no supermercado, o viajante, muito impressionado com as “mudanças anatômicas” sofridas pelos indivíduos “após a maturidade” (Lovecraft, 2022, p. 65), sabe da existência de um velho habitante bêbado e grisalho chamado Zadok Allen, que, mediante o conforto da bebida, poderia fornecer-lhe mais informações, apesar de suas histórias “insanas”, sobre a cidade (Lovecraft, 2022, p. 65-67).

Após desistir de deslocar-se de Innsmouth em favor da tentativa de uma entrevista com o velho Allen, o viajante passa a saber de histórias mirabolantes, como a que envolve um grupo de nativos que consegue os “peixes em abundância” e usam joias estranhas. Walakea, seu velho chefe, confessa por fim que os “Kanaks estavam sacrificando muitos de seus jovens e donzelas para algum tipo de coisa divina que vivia no fundo do mar e recebendo todo tipo de favor em troca” (Lovecraft, 2022, p. 73).

Mas as revelações de Allen não param por aí. Mais adiante, ele narra que os Kanaks aprenderam as mutações com “os peixes que parecem sapos” e, com tais metamorfoses, passaram a adquirir uma espécie de eterna vida. Assim:

Tudo o que vive já veio da água, e só precisa de uma pequena mudança para voltar. Aquelas coisas diziam aos Krenaks que se seu sangue fosse misturado, nasceriam crianças que pareceriam humanas a princípio, mas depois se pareceriam cada vez mais com eles, até que finalmente retornariam à água para se juntar aos enxames de seres que pululam delas. E esta é a parte importante, jovem rapaz — se eles se transformassem em peixes e entrassem na água nunca morreriam. Essas coisas nunca morreram, exceto se fossem mortas com violência. (Lovecraft, 2022, p. 74)

Com a progressão da narrativa, o viajante descobre que Obed, com os objetos de ouro baratos que negociava, conseguiu o suficiente para “abrir a refinaria no velho moinho decadente de Waite” (Lovecraft, 2022, p. 75), e lucrar com a venda do outro. De súbito, as pessoas da ilha somem e os rastros do ouro também, o que ocasiona a decadência dos negócios de Obed.

O fato é que, como o pároco da Congregação não resolve o impasse, segundo a narrativa de Allen, Obed passa a remar com asseclas até o Recife do Diabo e, na presença de “vultos que não eram humanos”, organiza rituais com cantorias, invocando antigas possessões demoníacas, sempre “na véspera de primeiro de maio e no dia das Bruxas” (Lovecraft, 2022, p. 77). Então, pessoas começam a sumir e, simultaneamente, Obed começa a reerguer-se, com a refinaria a funcionar e a pesca a prosperar. Em decorrência disso, a Ordem Esotérica de Dagon é instituída.

O conto, então, continua numa sucessão de acontecimentos terríveis e inumanos, quando surgem monstros à imagem do peixe-

sapo e, por fim, o narrador toma conhecimento da própria origem e de seu parentesco com o terrível Obed, em meio a essa ininterrupta sucessão de horrores:

O que o velho beberão havia murmurado sobre a semelhança dos meus olhos com os do capitão Obed? Em Arkham, também, o curador me disse que eu tinha os verdadeiros olhos de Marsh. Obed Marsh era meu tataravô? Mas talvez tudo isso fosse loucura. (Lovecraft, 2022, p. 104-105)

A passagem para o fantástico que o portal propicia vai ocorrendo paulatinamente em fases, desdobrada em entrada, transição e negociação (Mendlesohn, 2008). O personagem vai, aos poucos, absorvendo o inesperado da própria ascendência até, afinal, rejubilar-se com o seu destino:

Até agora, não atirei em mim mesmo como meu tio Douglas fez. [...] Os extremos tensos do horror estão diminuindo, e me sinto estranhamente atraído pelas profundezas do mar desconhecido em vez de temê-las. [...] Esplendores estupendos e inauditos me esperam lá embaixo, e eu os procurarei em breve. (Lovecraft, 2022, p. 106)

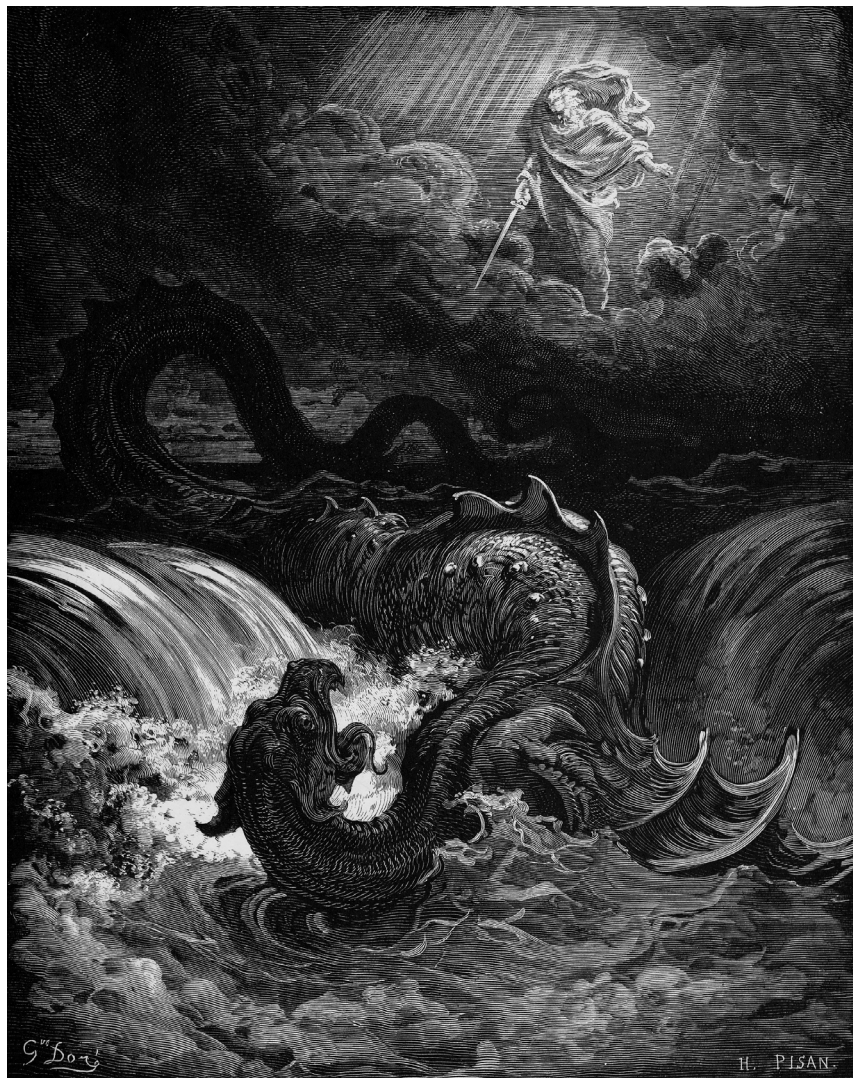
É curioso contrapor os dois contos, em expectativas diametralmente opostas. O primeiro, intitulado *Dagon* também menciona um monólito, “inscrições de seres marinhos desconhecidos”, além de monstros com “mãos e pés palmados [...] olhos vítreos e esbugalhados” (Lovecraft, 2022, p. 42). Em seu enredo, anuncia-se, desde o naufrágio ocasionado pelas hostilidades da guerra, a maldição e a morte do protagonista, por mais que ele se debata em contrário.

Dagon era, segundo anota Klinger, em seu portentoso *H. P. LOVECRAFT*, editado por ele de acordo com Brewer, “o ídolo dos filistinos; meio homem e meio peixe” (Klinger, 2014, p. 325). Por outro lado, sobre o deus, Klinger ainda menciona *O paraíso perdido* (Livro I, linhas 462-465) de Milton, que igualmente o refere como: “Dagon, seu nome; monstro do mar, do homem ascendente / E do peixe descendente; ainda tinha seu templo alto; / Criado em Azotus, temido pela costa / Da Palestina, em Gath e Ascalon, / E Accaron e Gaza, nos limites da fronteira” (Klinger, 2014, p. 10).

Por sua vez, em *A sombra sobre Innsmouth*, a invocação desse mesmo “Dagon” — além de outras entidades maléficas, como “Ashtoreth... Belial e Belzebu... Bezerro de Ouro e os ídolos de Canaã e dos filisteus... Abominações babilônicas... *Mene, mene, tekel, upharsin...*” (Lovecraft, 2022, p. 77) — torna-se benéfica não só para o capitão Obed e seu grupo, como também para a comunidade que prospera na abundância de peixe e de ouro. Além disso, o personagem-narrador, a partir da entrada no portal, passa gradualmente a conhecer sua fortuna e devir e a vibrar com o descortínio de sua futura eternidade aquática, que considera uma bênção.

Existe uma gravura de Gustave Doré (1865), que apresenta a destruição de Leviathan por Deus, a fim de alimentar os judeus, mas que oferece uma imagem potente do monstro como uma espécie de dragão ou serpente, nadando com desenvoltura. Ela talvez possa ser aproximada das imagens infernais e tenebrosas sugeridas pelos contos de Lovecraft.

Figura 2 – Destruction of Leviathan



Fonte: Gustave Doré, 1865³.

3 Disponível em: <https://victorianweb.org/art/illustration/dore/bible/16.html>. Acesso em 12 nov. 2024.

O Leviathan é um demônio-serpente do mar que aparece na teologia, na mitologia e em muitos livros da Bíblia Hebraica, incluindo os Salmos, o Livro de Jó, o Livro de Isaia, e o Livro de Enoch. O monstro termina aniquilado, e teólogos cristãos o identificam com o mortal pecado da inveja, ao encapsular, de acordo com os diagramas Órficos, o espaço do mundo material.

Na Gnose, ele abrange o mundo como uma esfera e incorpora as almas daqueles que são muito apegados às coisas materiais e não podem alcançar o reino da grandeza de Deus, a partir do qual tudo o que é bom emana⁴.

Nos dois contos cotejados, pode-se depreender a atmosfera aterradora da ficção lovecraftiana, em suas obsessões sempre retomadas, em torno da promessa do chamado do Grande Cthulhu por quem os Profundos “se levantariam novamente” (Lovecraft, 2022, p. 106), em Innsmouth.

Ademais, em ambas as alucinações narrativas, os personagens encontram seus duplos monstruosos, já que o destino dos homens — entre o ódio das guerras, o preconceito ao diferente e a clausura do egoísmo — nunca se resolve de maneira pacífica, nem encontra descanso ou serenidade.

Cada um dos relatos, por seu turno, pode ser lido como a alegoria unívoca do pecado e da indiferença pelo próximo.

4 Informação disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/Leviathan#:~:text=The%20word%20Leviathan%20has%20come,Hobbes'%20book%20\(1651\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Leviathan#:~:text=The%20word%20Leviathan%20has%20come,Hobbes'%20book%20(1651)). Acesso em: 28 out. 2024.

REFERÊNCIAS

COHEN, Jeffrey Jerome. *Pedagogia dos monstros — os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

DORÉ, Gustave. *Destruction of Leviathan*, 1865. Disponível em: <https://victorianweb.org/art/illustration/dore/bible/16.html>. Acesso em: 12 nov. 2024.

DORÉ, Gustave. *Enigma*, 1871. Disponível em: <https://magicransistor.tumblr.com/post/116663199136/gustave-dor%C3%A9-lenigme-the-enigma-1871>. Acesso em: 12 nov. 2024.

HUELLEBECQ, Michel. *H.P Lovecraft, Contre le Monde, Contre la Vie*. Introduction de Stephen King. Traduit de l'anglais par Phillippe Mikriamos. Paris: Éditions du Rocher, 2005.

INFOPÉDIA. Dicionário Porto Editora. Disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/paramnésia>. Acesso em: 23 out. 2023.

KLINGER, Leslie S. (Ed.). *The New Annotated H.P Lovecraft*. Introduction by Alan Moore. Liveright Publishing Corporation. New York: W.W. Norton & Company Ltd, 2014.

KRISTEVA, Julia. Approching Abjection. In: Introduction: A Genealogy of Monster Theory". In: *The Monster Theory Reader*. WEINSTOCK, Jeffrey Andrew (Ed.). Minneapolis London. University of Minnesota Press, 2020. [E-book]

LOVECRAFT, H.P. A sombra sobre Innsmouth. In: *O horror de Dunwich e outros contos extraordinários*. Barueri: Camelot Editora, 2022.

LOVECRAFT, H.P. Dagon. In: *O chamado de Cthulhu e outros contos extraordinários*. Barueri: Camelot Editora, 2022.

MENDLESOHN, Farah. *Rhetorics of Fantasy*. Middletown: Wesleyan University Press, 2008.

WIKIPEDIA. The Free Encyclopedia. Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/Leviathan#:~:text=The%20word%20Leviathan%20has%20come,Hobbes'%20book%20\(1651\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Leviathan#:~:text=The%20word%20Leviathan%20has%20come,Hobbes'%20book%20(1651)). Acesso em: 28 out. 2024.

02

**O RETRATO DE LADY AUDLEY:
IDENTIDADE E MERCADORIA¹**

FERNANDO M. BUFALARI

FERNANDO M. BUFALARI

Doutorando pelo Programa de Teoria Literária e Literatura Comparada, pela USP, em 2018.

Mestrado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês, pela USP, em 2018.

Graduado em Direito, pela USP, em 2022.

Graduado em Letras (Português e Inglês), pela USP, em 2014.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4591561919390286>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-0181-5100>.

E-mail: fernando.bufalari@gmail.com.

RESUMO: Este artigo analisa *Lady Audley's Secret* (1862), de Mary Elizabeth Braddon, um dos principais romances de sensação vitorianos, a partir do retrato pré-rafaelita de Lady Audley. A pintura é apresentada como um elemento inquietante, que sintetiza de forma dissonante a dicotomia santa/demônio associada à personagem, ao mesmo tempo que sinaliza suas múltiplas identidades fragmentadas. Essas identidades, adotadas ao longo de sua vida, não emergem como uma expressão de seu eu interno, mas como respostas a motivações externas e circunstâncias sociais. Além disso, o retrato atua como um elemento de dupla validação da posição de Lucy como senhora de Audley

1 Título em inglês: Lady Audley's Portrait: Identity and Commodity.

Court: ao representá-la em um dos aposentos da casa, inscreve-a esteticamente na história do local; ao ser exibido no edifício, funciona como uma prova material de sua posição, colocando-a em pé de igualdade com os demais membros da família a partir da reificação retratista. Por fim, o artigo explora tanto o retrato quanto a própria identidade de Lady Audley como mercadorias, examinando as implicações dessa objetificação no contexto social e cultural do período.

PALAVRAS-CHAVE: Romance de sensação. *Lady Audley's Secret*. Mary Elizabeth Braddon. Irmandade pré-rafaelita. Identidade. Mercadoria. Estudos vitorianos.

ABSTRACT: This article analyses *Lady Audley's Secret* (1862) by Mary Elizabeth Braddon, one of the key sensation novels of the Victorian era, focusing on the Pre-Raphaelite portrait of Lady Audley. The painting is presented as an uncanny element that dissonantly synthesises the saint/fiend dichotomy associated with the character, while also signalling her multiple fragmented identities. These identities, assumed throughout her life, do not emerge as expressions of her inner self but as responses to external motivations and social circumstances. Moreover, the portrait serves as a dual validation of Lucy's position as lady of Audley Court: by depicting her within one of the house's chambers, it aesthetically integrates her into the building's history; and by being displayed in the mansion, it offers material proof of her status, placing her on equal footing with other family members through the reification of portraiture. Finally, the article examines both the portrait and Lady Audley's identity as commodities, exploring the implications of this objectification within the social and cultural context of the period.

KEYWORDS: Sensation novel. *Lady Audley's Secret*. Mary Elizabeth Braddon. Pre-Raphaelite Brotherhood. Identity. Commodity. Victorianstudies.

UMA PINTURA INQUIETANTE

O romance de sensação, um subgênero do gótico vitoriano, alcançou seu auge editorial na década de 1860, tendo se consolidado e popularizado a partir de três obras: *The Woman in White* (1860), de Wilkie Collins; *East Lynne* (1861), de Ellen Wood e *Lady Audley's Secret* (1862), de Mary Elizabeth Braddon. Ainda que a crítica visse com maus olhos tais romances— atribuindo a eles, nos termos de uma resenha anônima de 1861, “índole falha, leviandade social e delinquência moral” (Anônimo, 2023, p. 272) — o sucesso de público que alcançaram é inegável. Mesmo a *Mudie's Select Library*, a principal biblioteca circulante da época e conhecida pelo elevado nível moral de seu acervo (Flint, 2012, p. 17), sucumbiu à tentação de explorar a popularidade de certos romances de sensação, como os de Mary Braddon, que ficou conhecida no período como a Rainha da biblioteca circulante [*Queen of the circulating library*].

Para prender a atenção dos leitores, as narrativas de sensação recorriam a tudo aquilo que, como uma sátira da época apropriadamente resumiu, pudesse angustiar a mente, arrepiar de medo, fazer o cabelo ficar de pé, chocar o sistema nervoso, destruir moralidades convencionais e, no geral, tornar o público inapto para as ocupações prosaicas da vida (Anônimo, 1863, p. 193). No romance mais aclamado de Braddon, *Lady Audley's Secret*, algumas dessas características se manifestam nas condutas criminosas da personagem referenciada no título, ainda que, à primeira vista, ela pareça um anjo inocente, de natureza amável e gentil, sempre alegre e satisfeita em qualquer circunstância:

Onde quer que ela fosse, parecia levar consigo alegria e luminosidade. [...] Todos a amavam, admiravam e elogiavam. O garoto que abriu o portão no seu caminho correu para contar à mãe sobre sua beleza e a voz doce com que o agradeceu pelo pequeno favor. O sacristão da igreja, que a conduziu ao banco; o vigário, que via seus olhos azuis suaves voltados para ele enquanto pregava seu sermão simples; o carregador da estação de trem, que às vezes lhe trazia uma carta ou pacote e nunca esperava recompensa; seu empregador; seus visitantes; seus alunos; os empregados – todos, desde os mais humildes até os de posição mais elevada, declaravam que Lucy Graham era a jovem mais doce que já existiu. (Braddon, 2012, p. 11)²

O romance começa com o casamento dessa adorável jovem, Lucy Graham, uma governanta de passado pouco conhecido, e Sir Michael Audley, um viúvo rico de meia-idade, elevando-a à posição social de Lady Audley.

Paralelamente, o protagonista e sobrinho de Sir Audley, o advogado Robert Audley, reencontra seu amigo George Talboys, que retorna da Austrália após três anos de trabalho no continente-ilha, ansioso para rever sua esposa, Helen. Contudo, de volta à Inglaterra, ele é confrontado pela trágica notícia de que ela falecera.

2 Todas as traduções do romance são de minha autoria, seguidas pelo original em nota de rodapé.

No original: “Wherever she went she seemed to take joy and brightness with her. [...] Everyone loved, admired, and praised her. The boy who opened the five-barred gate that stood in her pathway ran home to his mother to tell of her pretty looks, and the sweet voice in which she thanked him for the little service. The verger at the church who ushered her into the surgeons’ pew; the vicar who saw the soft blue eyes uplifted to his face as he preached his simple sermon; the porter from the railway-station who brought her sometimes a letter or a parcel, and who never looked for reward from her; her employer; his visitors; her pupils; the servants; everybody, high and low, united in declaring that Lucy Graham was the sweetest girl that ever lived”.

Buscando consolar George, Robert o convida para uma temporada em Audley Court, a propriedade de seu tio. Durante a estadia, Lady Audley evita consistentemente os visitantes, até que, certa noite, os amigos decidem explorar secretamente a antecâmara dos aposentos de Lucy, para apreciarem as pinturas que lá se encontram, incluindo um retrato inacabado de Lady Audley. Sem que soubessem, durante a expedição secreta, esse retrato acabaria desencadeando o desaparecimento de George e uma longa investigação sobre as circunstâncias misteriosas de seu sumiço. A pintura é descrita nos seguintes termos:

O retrato de minha senhora estava posicionado em um cavalete coberto por um pano de baeta verde no centro do aposento octogonal. Foi uma ideia do artista pintá-la em pé nesse mesmo quarto e usar de fundo uma reprodução fiel das paredes cheias de quadros. Receio que o jovem pertencesse à irmandade pré-rafaelita, pois dedicou um tempo excessivo aos detalhes desse quadro – aos cachos ondulados de minha senhora e às pesadas dobras de seu vestido de veludo carmesim. [...]

Sim, o pintor devia ser pré-rafaelita. Só um pré-rafaelita pintaria, fio por fio, aqueles cachos emplumados com cada brilho dourado e com cada sombra de castanho pálido. Só um pré-rafaelita exageraria cada atributo daquele rosto delicado a ponto de conferir uma luminosidade chocante à tez clara e um brilho estranho, sinistro, aos profundos olhos azuis. Só um pré-rafaelita poderia ter dado à linda boca delicada daquele retrato uma expressão dura e quase perversa.

Era tão semelhante e, ao mesmo tempo, tão diferente; era como se tivessem acendido chamas de cores incomuns diante do rosto de minha senhora e, pela influência dessas chamas, tivessem feito surgir novas linhas e expressões nunca antes vistas ali. A perfeição

das feições e o brilho das cores estavam presentes, mas suponho que o pintor copiara tantas monstruosidades medievais pitorescas que sua mente ficou aturdida, pois, no retrato, minha senhora tinha algo da aparência de um lindo demônio.

Seu vestido carmesim, exagerado como o restante desse estranho quadro, pendia ao seu redor em dobras que pareciam chamas, sua cabeça clara emergindo daquela massa de cor intensa, como se saísse de uma fornalha ardente. De fato, o vestido carmesim, a luz do sol sobre o rosto, o ouro avermelhado brilhando no cabelo amarelo, o vermelho vivo dos lábios cheios, a explosão de cores em cada detalhe do fundo minuciosamente pintado – tudo isso junto fazia com que o primeiro impacto da pintura não fosse, de maneira alguma, agradável. (Braddon, 2012, p. 64-65)³

- 3 No original: “My lady’s portrait stood on an easel covered with a green baize in the centre of the octagonal chamber. It had been a fancy of the artist to paint her standing in this very room, and to make his background a faithful reproduction of the pictured walls. I am afraid the young man belonged to the pre-Raphaelite brotherhood, for he had spent a most unconscionable time upon the accessories of this picture—upon my lady’s crispy ringlets and the heavy folds of her crimson velvet dress. [...]”

Yes; the painter must have been a pre-Raphaelite. No one but a pre-Raphaelite would have painted, hair by hair, those feathery masses of ringlets with every glimmer of gold, and every shadow of pale brown. No one but a pre-Raphaelite would have so exaggerated every attribute of that delicate face as to give a lurid lightness to the blonde complexion, and a strange, sinister light to the deep blue eyes. No one but a pre-Raphaelite could have given to that pretty pouting mouth the hard and almost wicked look in the portrait.

It was so like and yet so unlike; it was as if you had burned strange-coloured fires before my lady’s face, and by their influence brought out new lines and new expressions never seen in it before. The perfection of feature, the brilliancy of colouring, were there; but I suppose the painter had copied quaint mediaeval monstrosities until his brain had grown bewildered, for my lady, in his portrait of her, had something of the aspect of a beautiful fiend.

Her crimson dress, exaggerated like all the rest in this strange picture, hung about her in folds that looked like flames, her fair head peeping out of the lurid mass of colour, as if out of a raging furnace. Indeed, the crimson dress, the sunshine on the face, the red gold gleaming in the yellow hair, the ripe scarlet of the pouting lips, the glowing of colours of each accessory of the minutely painted background, all combined to render the first effect of the painting by no means an agreeable one”.

A ênfase à filiação pré-rafaelita do pintor não é acidental na construção do efeito provocado pela descrição da pintura. Fundada em Londres em 1848, a Irmandade Pré-Rafaelita unia pintores, poetas e críticos que rejeitavam o academicismo nas artes e se inspiravam na produção artística anterior ao mestre renascentista Rafael Sanzio (1483-1520), que, na visão do grupo, havia sacrificado a espontaneidade e a fidelidade à natureza e à verdade em prol de um ideal de beleza (Grassi, 2010, p. 178). Dentre as principais referências da Irmandade estava a cultura medieval, cujo espírito os pré-rafaelitas tentavam recriar em suas obras (Girouard, 1981, p. 260), ainda que com lentes romantizadas, senão mistificadas, enxergando no passado a predominância de uma rica cultura popular e de um modo de vida orgânico, em oposição à desordem industrial oitocentista (Chebil, 2021, p. 11-12).

Sendo pintado nesse estilo, o retrato não precisa ser necessariamente agradável, ele precisa ser verdadeiro, fiel à natureza, aos olhos do pintor, ainda que isso provoque estranhamento nos espectadores da tela. Nas palavras de Dante Gabriel Rossetti, um dos fundadores da Irmandade, dentre os objetivos dos pré-rafaelitas estavam: “1. Ter ideias genuínas a expressar; 2. estudar a Natureza atentamente, para saber como expressá-la” (Rossetti, 1895, p. 135, tradução nossa).⁴ Os detalhes da sala e da modelo foram exagerados e reavivados com um excesso de cores para que rompam a apatia dos olhos distraídos, que avaliam as aparências apenas pela chave do Belo academicista, não da Verdade aprendida a partir

4 No original: “1. To have genuine ideas to express; 2. to study Nature attentively, so as to know how to express them”.

da observação da natureza — os olhos de Lady Audley são azuis e suaves, bem como sinistros; seus lábios são belos e cheios, e também capazes de expressões quase perversas. Possivelmente inspirado por monstruosidades medievais, o pintor revelou, na delicada Lady Audley, um lindo demônio, isto é, uma contradição de termos: ela é a linda senhora de Audley Court, admirada por todos aqueles que a conhecem, e é também demoníaca, imersa na esfera do grotesco, daquilo que é feio, horrível, apavorante.

Essa dissonância entre o divino e o diabólico, percebida na personagem é reforçada ao longo do romance:

Lucy Audley, com seus cabelos desordenados formando uma suave névoa de dourado pálido ao redor de seu rosto pensativo, a linha fluida de sua roupa de musselina caindo em dobras retas até os pés e presa na cintura por um estreito cinto de elos de ágata, poderia ter servido como modelo para uma santa medieval em uma das pequenas capelas escondidas nos cantos e recantos de uma antiga catedral cinzenta, intocada pela Reforma ou por Cromwell. (Braddon, 2012, p. 184)⁵

Ela o desafiou [Robert] com seus olhos azuis, cujo brilho era intensificado pelo triunfo em seu olhar. Desafiou-o também com seu sorriso sereno — um sorriso de beleza fatal, repleto de significados ocultos e mistérios velados — o mesmo sorriso que o artista havia exagerado no retrato da esposa de Sir Michael. (Braddon, 2012, p. 186)⁶

- 5 No original: “Lucy Audley, with her disordered hair in a pale haze of yellow gold about her thoughtful face, the flowing line of her soft muslin dressing-gown falling in straight folds to her feet, and clasped at the waist by a narrow circlet of agate links, might have served as a model for a mediaeval saint, in one of the tiny chapels hidden away in the nooks and corners of a grey old cathedral, unchanged by Reformation or Cromwell”.
- 6 No original: “She defied him [Robert] with her blue eyes, their brightness intensified by the triumph in their glance. She defied him with her quiet smile — a smile of fatal

Lady Audley exibe uma ambiguidade inquietante: enquanto sua aparência evoca a pureza de uma santa medieval, seu sorriso de beleza fatal sugere intenções ocultas e perigosas. Uma instância não anula a outra: ela é bela e gentil, assim como perigosa; o retrato não substitui o Belo aparente pela Verdade oculta de maneira simplista, mas une ambos, revelando o belo no verdadeiro e o verdadeiro no belo — um lindo demônio, com todas as suas contradições.

As próprias alusões às chamas na descrição do retrato são ambivalentes, na medida em que o simbolismo do fogo é frequentemente irônico e destrutivo, podendo ser associado tanto aos corpos celestes e às divindades quanto às labaredas do purgatório (Frye, 1973, p. 145, 150, 155). Divina e diabólica, Lady Audley é como as chamas que lhe são associadas pelo uso das cores na tela, vindo a externar essa dualidade ao longo do romance. Em um primeiro exemplo, durante uma conversa com Sir Audley, quando ela põe em movimento suas maquinações contra o protagonista: “Uma luz cintilante brilhava através das lágrimas em seus olhos, e as linhas ao redor de sua boca rosada e delicada — aquelas linhas duras e cruéis que Robert Audley havia notado no retrato pré-rafaelita — eram claramente visíveis à luz do fogo” (Braddon, 2012, p. 242)⁷.

Depois, ao final do romance, quando incendeia uma estalagem para que seus segredos não sejam revelados.

beauty, full of lurking significance and mysterious meaning — the smile which the artist had exaggerated in his portrait of Sir Michael’s wife”.

7 No original: “a glittering light shone through the tears in her eyes, and the lines about her pretty rosy mouth, those hard and cruel lines which Robert Audley had observed in the pre-Raphaelite portrait, were plainly visible in the firelight”.

No primeiro exemplo, os olhos lacrimejantes de Lady Audley evocam fragilidade, reforçando sua imagem de jovem indefesa; contudo, sob a luz do fogo, o mesmo rosto revela linhas duras e cruéis, evidenciando a contradição que permeia sua existência. O mesmo fogo que revela as contradições em sua face é aquele que pode ocultar seu passado permanentemente, e, no segundo exemplo, Lady Audley se aproveita desse potencial para incendiar a estalagem onde seus inimigos estão reunidos, assim como as provas que reuniram contra ela, fazendo do fogo sua salvação, bem como a ruína de seus adversários.

Certos mestres da pintura, como Roger de Piles, sugerem que as vestimentas em “retratos de família [sejam], ora roupas da moda, ora roupas que indicam alguma virtude ou algum atributo [da pessoa retratada], ou até mesmo as roupas de alguma divindade pagã” (Piles, 2019, p. 91).

O vestido carmesim de Lady Audley é do segundo tipo, ainda que flerte com o terceiro: ele evoca as chamas e revela nela os atributos contraditórios do fogo, assim como antecipa suas tendências incendiárias, servindo de premonição visual de sua natureza oculta. Seu potencial destrutivo, associado ao fogo, é repetido ao longo da obra, mesmo quando se trata de livrar-se de uma simples carta: “Minha senhora amassou a carta com ferocidade em sua mão e a atirou nas chamas” (Braddon, 2012, p. 260)⁸.

O retrato tornou patente atributos que já estavam presentes em Lady Audley, mas que foram ignorados por todos aqueles cativados

8 No original: “My lady crushed the letter fiercely in her hand, and flung it from her into the flames”.

por sua beleza e modos gentis. Incapazes de unir em suas mentes as contradições da senhora de Audley Court, eles reagem com desgosto à tela: “eu não gosto do retrato; há algo estranho nele” (Braddon, 2012, p. 66)⁹, ou ainda:

Acho que, às vezes, um pintor é de certa forma inspirado e consegue enxergar, através da expressão normal do rosto, outra expressão que também faz parte dele, embora não seja percebida por olhos comuns. Nós nunca vimos minha senhora com a aparência que tem naquele retrato; mas acredito que ela poderia parecer assim. (Braddon, 2012, p. 66, grifo do autor)¹⁰

O retrato é, ao mesmo tempo, semelhante e diferente de Lady Audley, podendo ser lido pela lente do inquietante freudiano, isto é, “aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é muito conhecido, familiar” (Freud, 2010, p. 331), aquilo “que deveria permanecer secreto, oculto, mas apareceu” (Freud, 2010, p. 338). O retrato de Lady Audley é inquietante, pois desenvolve suas ambiguidades até coincidirem com seus opostos, tornando aparente a contradição da santa de cachos dourados e das monstruosidades medievais que coexistem no mesmo indivíduo.

Para além da dicotomia santa/demônio, a identidade de Lady Audley se fragmenta em múltiplos duplos, incapaz de se delimitar “nitidamente em relação ao mundo externo e aos outros” (Freud, 2010, p. 354): de Helen Maldon a Helen Talboys, de Lucy Graham a

9 No original: “I don’t like the portrait; there’s something odd about it”.

10 No original: “I think that sometimes a painter is in a manner inspired, and is able to see, through the normal expression of the face, another expression that is equally a part of it, though not to be perceived by common eyes. We have never seen my lady look as she does in that picture; but I think that she could look so”.

Lucy Audley e, por fim, Madame Taylor. Inicialmente, sua identidade é definida por seu pai e formalizada em seu sobrenome; desprovida de autonomia, ela é praticamente vendida “para o lance mais alto” (Braddon, 2012, p. 22)¹¹ a seu primeiro marido, George Talboys, resultando na troca de seu sobrenome e de sua identidade relativa — de filha a esposa e, posteriormente, mãe. Porém, sem recursos nem notícias do marido e com um filho para criar, a personagem rompe com os dois homens que negociaram sua identidade até então, reinventando-se como Lucy Graham, uma governanta solteira. Todavia, ainda limitada pelas restritas oportunidades de ascensão social disponíveis às mulheres na Inglaterra vitoriana, ela opta por mais uma vez se vender ao maior ofertante, seu novo marido, Sir Audley. Ao final, sua identidade é redefinida pelo protagonista e pela instituição manicomial onde é confinada como “Madame Taylor”, preservando os homens da infâmia de terem suas reputações manchadas pelas ações transgressoras de Helen/Lucy.

O retrato de Lady Audley é mais um de seus duplos, desta vez com identidade atribuída tanto pelo pintor quanto pelos espectadores; no entanto, isso não implica que a pintura deixe de refletir a verdade sobre seu objeto. Assim como a personagem é Helen e Lucy, Maldon, Talboys, Graham, Audley e Taylor, ela também é a bela santa de cachos dourados e o demônio contidos na tela. A inquietação provocada pelo retrato surge da justaposição fragmentada daquilo que a personagem foi, é e poderá ser: filha, esposa, mãe, governanta, bígama, incendiária, paciente manicomial, e tantas outras facetas

11 No original: “to the highest bidder”.

que não podem ser contidas de forma harmônica em uma pintura destinada a representar a Verdade.

Toda forma restringe a complexidade de um fenômeno para redescobri-lo e interpretá-lo sob uma nova luz, afinal,

a imitação não seria mais imitação, mas repetição idêntica, se fosse capaz de reproduzir a semelhança *real* do objeto, isto é, de fazer com que seja visto sob todas as relações que constituem sua realidade. (Quincy, 2019, p. 100, grifo do autor).

Uma representação em tinta de Lady Audley, independentemente da filiação artística de seu pintor, jamais conseguirá reproduzir todas as suas múltiplas realidades, mas a tentativa de fazê-lo, como empreendeu o pintor pré-rafaelita, resulta em algo mais intrigante do que uma mera repetição da personagem: dá origem a uma síntese dissonante e fragmentada de um objeto em suas relações contraditórias com o mundo.

O PREÇO DA EXTRAVAGÂNCIA

Ao ser retratada em um dos quadros de Audley Court, onde sua pintura seria exposta por gerações, Lady Audley tem sua nova posição aristocrática duplamente validada. Por um lado, o retrato a integra à residência por meio da narrativa visual da pintura, que a insere na história do edifício; por outro, ela tem sua posição social validada pela materialidade da tela, exibida lado a lado com cerca de vinte outras pinturas que adornam a antecâmara: “O retrato agora estava terminado e pendurado no lugar de honra, em frente à janela, entre as obras de Claude, Poussin e Wouwerman, cujas

cores menos brilhantes eram ofuscadas pela coloração vívida do artista moderno (Braddon, 2012, p. 184)”¹².

A disposição das telas e o destaque dado ao retrato de Lady Audley revelam uma intenção estética que vai além da descrição narrativa, dialogando com os princípios compositivos apontados por Matisse: “A composição é a arte de arranjar de maneira decorativa os diversos elementos de que o pintor dispõe para exprimir seus sentimentos em um quadro, no qual cada parte é visível e desempenha o papel que lhe cabe, principal ou secundário” (Matisse, 2019, p. 134).

Tomando por verdadeira a afirmação de Matisse, não é acidente que o pintor pré-raphaelita tenha se esforçado para reproduzir em detalhes as outras telas da antecâmara em seu quadro. Cada uma dessas telas, de renomados mestres europeus, é um símbolo do status da nova senhora de Audley Court; ademais, a pintura informa o espectador de que ela pertence a esse espaço tanto quanto qualquer um dos quadros que adornam as paredes: o retrato inscreve o lugar legítimo de Lucy em uma ordem aristocrática que faz uso da retratística para reificar as linhas familiares de poder (Grass, 2019, p. 106).

Retomando a presença do vestido carmesim na pintura, além de aludir às chamas, ele sinaliza o poder de compra da senhora que o veste:

Essas tintas que estou usando custam uma guinea cada na Winsor & Newton — o carmim e o ultramarino, trinta shillings. [...] Suas tintas estavam misturadas; ela estava copiando um esboço em aquarela de

12 No original: “The picture was finished now, and hung in the post of honour opposite the window, amidst Claudes, Poussins and Wouvermans [*sic*], whose less brilliant hues were killed by the vivid colouring of the modern artist”.

uma camponesa italiana impossivelmente bela, em uma atmosfera impossivelmente turneriana. (Braddon, 2012, p. 104-105)¹³

As tintas têm um preço, bem como os pincéis e todos os demais instrumentos e materiais necessários para a conclusão de uma tela, e para que esses elementos se transformem em um objeto de apreciação estética é necessário trabalho, como é relatado na descrição do retrato supracitada: o artista pintou cada fio de cabelo dos cachos de Lady Audley, dedicando tempo excessivo a cada detalhe (Grass, 2019, p. 110). Seja qual for o significado atribuído ao retrato, ele é também uma mercadoria, que demandou força de trabalho para ser produzida, tal como os objetos representados na pintura e a tintura carmesim utilizada em sua composição (Grass, 2019, p. 106-107). Por mais que a arte e o artista se proponham “a expressar um interesse *humano* geral (isto é, não utilitário), [...] a maioria das *obras de arte* [é] efetivamente tratada como mercadoria” (Williams, 2007, p. 62, grifos do autor).

No capitalismo, toda riqueza aparece como uma enorme coleção de mercadorias (Marx, 2023, p. 113), sejam as telas nas paredes, o material de pintura, o vestido carmesim, o retrato de Lady Audley ou sua própria identidade. Como dito anteriormente, ela passou de Helen Maldon a Helen Talboys com sua venda pelo pai para o lance mais alto; ao reinventar-se como Lucy Graham, ela chega aos arredores de Audley Court em resposta a um anúncio de jornal, para

13 No original: “these colours I am using cost a guinea each at Winsor & Newton’s — the carmine and ultramarine thirty shillings. [...] Her colours were mixed; she was copying a water-coloured sketch of an impossibly beautiful Italian peasant, in an impossibly Turneresque atmosphere”.

vender sua força de trabalho pelo baixo valor que conseguiu naquelas circunstâncias: “parecia estranho que ela tivesse respondido a um anúncio oferecendo condições de remuneração tão moderadas quanto aquelas” (Braddon, 2012, p. 11)¹⁴.

E então, no processo para tornar-se Lady Audley, a linguagem da proposta de casamento também é comercial (Grass, 2019, p. 109): “Bem, Lucy, não vou pedir muito de você. Arrisco dizer que sou um velho tolo e romântico; mas, se você não desgosta de mim, e se não ama outra pessoa, não vejo razão para que não possamos ser um casal muito feliz. O que acha dessa barganha, Lucy?” (Braddon, 2012, p. 16)¹⁵.

Pouco antes, Sir Audley discursava sobre a importância do amor em um casamento, sobre como ele é o aspecto basilar em um vínculo matrimonial, sem o qual casal algum poderá ser feliz. Não obtendo sucesso com essa abordagem, o discurso tende ao contratual: casando-se com ele, Lucy ascenderá socialmente, terá um título e uma bolsa bem recheada, e para isso ela apenas teria que viver com alguém de que não desgosta — é, de fato, uma barganha. Nas palavras de Lucy Graham: “Nada mais de dependência, nada mais de labuta, nada mais de humilhações, [...] todo vestígio da vida antiga dissolvido” (Braddon, 2012, p. 16)¹⁶.

14 No original: “it seemed strange that she should have answered an advertisement offering such very moderate terms of remuneration as those”.

15 No original: “Well, Lucy, I will not ask too much of you. I dare say I am a romantic old fool; but if you do not dislike me, and if you do not love any one else, I see no reason why we should not make a very happy couple. Is it a bargain, Lucy?”.

16 No original: “No more dependance, no more drudgery, no more humiliations, [...] every trace of the old life melted away”.

Sem dependência, labuta e humilhações, a identidade da senhora de Audley Court continua a ser definida pela mercadoria:

‘Sabe, Phoebe, ouvi algumas pessoas dizerem que você e eu somos parecidas’.

‘Eu também já ouvi isso, minha senhora – respondeu a jovem calmamente –, mas devem ser muito tolas para dizer isso, pois vossa senhoria é uma beleza, e eu sou um pobre criatura sem graça’.

‘De jeito nenhum, Phoebe,’ disse a pequena senhora com altivez. ‘Você é parecida comigo, e seus traços são muito bonitos; só falta cor. Meu cabelo é amarelo pálido com reflexos dourados, e o seu é acinzentado; minhas sobrancelhas e cílios são castanho-escuro, e os seus são quase — eu quase não gosto de dizer, mas são quase brancos, minha querida Phoebe; sua tez é amarelada, e a minha é rosada e viçosa. Ora, com um frasco de tinta para cabelo, como esses que vemos anunciados nos jornais, e um pote de rouge, você ficaria tão bonita quanto eu, qualquer dia, Phoebe’.
(Braddon, 2012, p. 54-55, grifo do autor)¹⁷

O que diferencia a aparência de uma empregada da de uma lady é o acesso a certos bens de consumo, como tinta para o cabelo e um pote de rouge. Não se nega que Lucy era bela antes de ter acesso a esses itens, mas ela mesma tem consciência de que a beleza de que dispõe após casar-se foi refinada e preservada pelos produtos

17 No original: “‘Do you know, Phoebe, I have heard some people say you and I are alike?’ ‘I have heard them say so too, my lady,’ said the girl quietly, ‘but they must be very stupid to say it, for your ladyship is a beauty, and I’m a poor plain creature’. ‘Not at all, Phoebe,’ said the little lady superbly; ‘you *are* like me, and your features are very nice; it is only colour that you want. My hair is pale yellow shot with gold, and yours is drab; my eyebrows and eyelashes are dark brown, and yours are almost — I scarcely like to say it, but they are almost white, my dear Phoebe; your complexion is sallow, and mine is pink and rosy. Why, with a bottle of hair-dye, such as we see advertised in the papers, and a pot of rouge, you’d be as good-looking as I, any day, Phoebe’”.

que agora pode adquirir. A beleza que a define é, ela mesma, uma mercadoria, que lhe deu acesso a dois casamentos, um deles extremamente vantajoso, e que agora orna Audley Court junto às decorações, elevando o nome da família ainda mais.

Durante a expedição secreta de Robert e George aos aposentos de Lady Audley, eles observam a abundância de produtos cuidadosamente selecionados para preservar e intensificar o encanto que Lucy exerce:

A atmosfera do quarto era quase opressiva devido aos ricos perfumes em frascos cujos tampões dourados não haviam sido recolocados. Um buquê de flores de estufa murchava sobre uma pequena escrivaninha. Dois ou três vestidos elegantes estavam amontoados no chão, e as portas abertas de um guarda-roupa revelavam os tesouros em seu interior. Joias, escovas de cabelo com cabo de marfim e delicadas peças de porcelana estavam espalhadas pelo cômodo. George Talboys viu seu rosto barbado e sua figura alta e magra refletidas no espelho de corpo inteiro e se surpreendeu ao perceber o quão deslocado parecia em meio a todos aqueles luxos femininos. (Braddon, 2012, p. 63-64)¹⁸

Perfumes de luxo, flores cultivadas por jardineiros na estufa da propriedade, vestidos elegantes, joias, itens de marfim e delicadas peças de porcelana compõem um conjunto de objetos que não apenas atendem às necessidades de Lady Audley, mas também, e

18 No original: “The atmosphere of the room was almost oppressive from the rich odours of perfumes in bottles whose gold stoppers had not been replaced. A bunch of hothouse flowers was withering upon a tiny writing-table. Two or three handsome dresses lay in a heap upon the ground, and the open doors of a wardrobe revealed the treasures within. Jewellery, ivory-backed hairbrushes, and exquisite china were scattered here and there about the apartment. George Talboys saw his bearded face and tall gaunt figure reflected in the cheval-glass, and wondered to see how out of place he seemed among all these womanly luxuries”.

principalmente, atestam sua posição social. Essas mercadorias não são meros acessórios; elas moldam e legitimam a identidade de Lucy, destacando que sua imagem e posição relativa dependem do consumo desses bens, não o contrário.

Por fim, Helen se torna Madame Taylor, uma vez que é descoberta sua bigamia, sua tentativa de homicídio contra o primeiro marido — que sobrevive e muda de país —, e seu incêndio criminoso. Não servindo mais para desempenhar a função para a qual foi barganhada, isto é, de esposa e senhora de Audley Court, ela é despejada em uma *maison de santé* francesa, de onde não poderá mais avariar o nome da família. Destaca-se que, mesmo o despejo de uma mercadoria está inserido em relações mercantis: paga-se pelo transporte, pelos serviços médicos e, acima de tudo, pelo sigilo das operações.

Essas múltiplas trocas de identidade não são um problema, pois na sociedade vitoriana a própria identidade se torna uma mercadoria que pode, como uma pintura, ser copiada, multiplicada, fragmentada, possuída e tratada como um objeto de troca (Grass, 2019, p. 108). Nesse sentido, o retrato de Lady Audley é mais um registro da artificialidade das definições de identidade no capitalismo, de construção externa, negociável e utilitária, e que pode ser descartado quando deixa de desempenhar sua função: “Uma cortina cobre o retrato pré-raphaelita: e o bolor azulado, temido pelos artistas, acumula-se sobre os Wouwermans e Poussins, os Cuyp e Tintoretto” (Braddon, 2012, p. 379)¹⁹.

19 “A curtain hangs before the pre-Raphaelite portrait: and the blue mould which artists dread gathers upon the Wouwermans [sic] and Poussins, the Cuyps and Tintoretts”.

Retomando a citação de Raymond Williams, embora a arte aspire a expressar um interesse humano geral, e não utilitário, a situação dos quadros ao final do romance, acumulando bolor e esquecidos, indica que a função deles em Audley Court nunca esteve relacionada a um valor intrínseco às obras. Em vez disso, os retratos servem para construir e reforçar identidades, tanto para os habitantes quanto para os visitantes, por meio da exibição de bens de consumo altamente desejáveis. A arte, nesse contexto, deixa de ser um fim em si mesma e se transforma em um instrumento de validação social, subordinada às lógicas capitalistas de posse e ostentação.

O retrato pré-rafaelita de Lady Audley, mais do que um artefato artístico, torna-se uma mercadoria que carrega em si as contradições de sua personagem. Enquanto a pintura valida sua posição aristocrática na narrativa familiar e estética de Audley Court, também a reduz a um objeto de troca e consumo, assim como as tintas, os pincéis e os materiais que o compõem. Do mesmo modo, a identidade de Lady Audley é continuamente moldada e negociada por forças externas, revelando a mulher como mais uma peça na lógica capitalista, que transforma tudo, das telas aos indivíduos, em bens sujeitos às dinâmicas de mercado.

A dissonância da pintura pré-rafaelita, que captura as múltiplas e contraditórias faces de Lady Audley, ecoa o processo fragmentário pelo qual sua identidade é construída e, ao mesmo tempo, explorada. Nesse sentido, o romance expõe os limites de um sistema que subjuga até mesmo a subjetividade humana às regras da mercadoria.

REFERÊNCIAS

- ANÔNIMO. The Sensation Times, and Chronicle of Excitement. In: *Punch Magazine*, n. 44, p. 193, 1863.
- ANÔNIMO. Literatura “de Sensação”. In: *Magma*, n. 19. São Paulo, p. 266-272, 2023.
- BRADDON, Mary Elizabeth. *Lady Audley’s Secret*. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- CHEBIL, Sana Ayed. Victorian Medievalism in Pre-Raphaelite Art and Representations of Gender. In: *International Journal of English Literature and Social Sciences*, n. 5, v. 6, p. 11-12, 2021.
- FLINT, Kate. The Victorian novel and its readers. In: DAVID, Deirdre (Ed.). *The Cambridge Companion to the Victorian Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 13-35, 2012.
- FREUD, Sigmund (1919). O inquietante. In: *Obras completas: Volume 14 – História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”), além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 328-376, 2010.
- FRYE, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton: Princeton University Press, 1973.
- GIROUARD, Mark. *The Return to Camelot: Chivalry and the English Gentleman*. New Haven & London: Yale University Press, 1981.
- GRASS, Sean. Lady Audley’s Portrait: Textuality, Gender, and Power. In: *The Commodification of Identity in Victorian Narrative: Autobiography, Sensation, and the Literary Marketplace*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 105-125, 2019.
- GRASSI, Emily. *19th Century Art*. Firenze: Scala, 2010.
- MARX, Karl. *O Capital: crítica da economia política – Livro I*. São Paulo: Boitempo, 2023.
- MATISSE, Henri (1908). Escritos e conversas sobre a arte. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *A Pintura: Textos essenciais – Vol. 5: Da imitação à expressão*. São Paulo: Editora 34, p. 131-137, 2019.
- PILES, Roger de (1708). Curso de pintura por princípios. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *A Pintura: Textos essenciais – Vol. 6: A figura humana*. São Paulo: Editora 34, p. 89-91, 2019.

QUINCY, Quatremère de (1823). Da imitação. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *A Pintura: Textos essenciais – Vol. 5: Da imitação à expressão*. São Paulo: Editora 34, p. 92-104, 2019.

ROSSETTI, Dante Gabriel. *His Family-Letters, with a Memoir by William Michael Rossetti*. London: Ellis and Elvey, 1895.

WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. São Paulo: Boitempo, 2007.

03

**UN CORPO, DE CAMILLO BOITO:
O ENCONTRO DA SCAPIGLIATURA
COM AS ARTES PLÁSTICAS**

JULIA LOBÃO

JULIA LOBÃO

Doutora em Letras Neolatinas (Estudos Literários Neolatinos, Opção Literatura Italiana), pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), em 2024.

Integrante do ARS – Arte, Realidade e Sociedade (Fundação Biblioteca Nacional) e Literartes (Universidade de Brasília).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4695030413724699>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-8554-8558>.

E-mail: julialobao7@gmail.com.

RESUMO: Iniciado na Itália, em 1858, a partir de uma espécie de manifesto redigido pelo escritor Cleto Arrighi, o movimento da *Scapigliatura* foi considerado por muitos críticos a primeira tentativa de literatura fantástica na península. Porém, esta seria uma definição simplista posto que, além de abrigar um honroso espaço no Gótico Italiano, esta escola nutriu-se de outros gêneros como a literatura de horror e o simbolismo francês, governado pelo *spleen* e por uma sorte de personagens malditos. Além de ocupar um posto relevante no filão do Gótico, o comprometimento da *Scapigliatura* com outras artes é evidente, pois não são raros os momentos em que as histórias dos *scapigliati* versaram sobre o fazer artístico, através da configuração de personagens como músicos,

pintores e escultores. Além de muitos escritos que evidenciam essas relações intermediárias, o movimento também foi composto por muitos artistas que, seguindo os temas do macabro, do mortuário e do sobrenatural produziram esculturas, gravuras e pinturas sobre o tema. O presente artigo pretende elaborar a imbricação entre literatura e artes plásticas através do conto de Camillo Boito intitulado *Un corpo* (1882), de modo a relacionar a escrita sobre a pintura e demonstrar a versatilidade deste grupo de rebeldes italianos.

PALAVRAS-CHAVE: Scapigliatura. Gótico Italiano. Artes Plásticas. Camillo Boito. Un corpo.

ABSTRACT: Initiated in Italy in 1858 with a kind of manifesto written by the writer Cleto Arrighi, the Scapigliatura movement was considered by many critics to be the first attempt at fantastic literature on the peninsula. However, this would be a simplistic definition, as, beyond occupying an honorable space in Italian Gothic literature, this school drew from other genres such as horror literature and French symbolism, marked by spleen and a host of cursed characters. In addition to holding a significant place within the Gothic genre, the Scapigliatura's commitment to other arts is evident, as the stories of the *scapigliati* often revolve around artistic creation, embodied by characters such as musicians, painters, and sculptors. In addition to numerous writings that highlight these intermedial relationships, the movement also included many artists who, following themes of the macabre, the mortuary, and the supernatural, produced sculptures, engravings, and paintings on these themes. This article aims to explore the intertwining of literature and visual arts through Camillo Boito's story *Un corpo* (1882), connecting writing and painting to demonstrate the versatility of this group of Italian rebels.

KEYWORDS: Scapigliatura. Italian Gothic. Visual arts. Camillo Boito. Un corpo.

O diálogo entre a literatura e a pintura fomentou grande interesse através dos séculos e, muitas vezes, foi difícil delimitar onde começariam e onde terminariam as propriedades de cada uma dessas artes. Uma das possíveis origens desta relação data da antiguidade grega e se ampara em dois textos fundadores: a *Poética* de Aristóteles e *A arte poética* de Horácio. É, inclusive, da segunda obra que surge uma das expressões mais utilizadas para aludir à imbricação entre a literatura e as artes plásticas: o *Ut pictura poesis*, de Horácio, traduzido livremente pela expressão “Como a pintura é a poesia”¹. Este jogo de palavras foi considerado um mote que, embora eventualmente seja interpretado de forma equivocada², serviu como base de análise para as interartes e possibilitou a elevação das artes figurativas a um status de *arte maior*, isto é, uma representação artística tão valiosa quanto a literatura.

Pinturas frequentemente nos contam histórias; dentro do limiar de uma moldura é possível imaginar este ou aquele horizonte, as emoções estampadas nas expressões faciais, os hábitos e comportamentos de determinada época, em suma, toda uma

- 1 Mote retirado do seguinte excerto: “Como a pintura é a poesia: coisas há que de perto mais te agradam e outras, se a distância estiveres. Esta quer ser vista na obscuridade e aquela à viva luz, por não recear o olhar penetrante dos seus críticos; esta, só uma vez agradou, aquela, já dez vezes vista, sempre agradecerá” (Horácio, 2012, p. 109-110).
- 2 Clarice Zamorano Cortes (2009, p. 366) desfaz o mal-entendido: “Segundo a crítica, esse paralelo foi utilizado por Horácio para distinguir as obras perfeitas, resistentes à crítica e ao tempo, das obras medíocres que apenas propiciavam prazer efêmero, não permitindo um exame mais minucioso. Conclui-se que, tanto em Aristóteles quanto em Horácio, não está explícita uma teoria de identificação entre a poesia e a pintura, mas apenas uma aproximação de ambas com base, fundamentalmente, no seu poder de visualização e na sua capacidade de reproduzir as coisas e seres existentes na sua vivacidade natural ou no seu processo”. Não se trata, portanto, de uma relação ecrástica ou algo similar, mas apenas uma aproximação entre duas mídias no que diz respeito ao seu valor artístico e ao processo do tempo.

narrativa se desenvolve através de apenas uma imagem estática. Por sua vez, muitas obras literárias se tornam *visíveis*, dada a riqueza de detalhes fornecidas por seus criadores; a profusão de cores, texturas e profundidade de certas cenas e objetos auxiliam o leitor, que é também um visualizador experiente, a percorrer o caminho de criação de imagens mentais. As imagens que remetem a um texto e vice-versa denotam relações intermidiáticas e, portanto, é segundo esses moldes que se respalda a análise do presente artigo.

Embora o impulso criador que irmana texto e imagem tenha raízes profundas, ele não se ancora exclusivamente na estética platônica que reúne a tríade de ideais de beleza, verdade e bondade. O prazer despertado pelo sublime e, conseqüentemente, pelo horror, é objeto não apenas da literatura, como também de outras artes. À guisa de exemplo, quando Francisco de Goya (1746 a 1828) iniciou sua empreitada dos *Caprichos*, uma série de 80 gravuras produzidas no período de 1793 a 1798 e, finalmente, lançadas em 1799, representou os mais diversos tipos de sofrimento e que fornecem, não obstante a perfeição do buril, uma estética horrorizante.

Ao trazermos a imbricação entre texto e imagem para as representações artísticas do Gótico e do Horror, embora a associação pareça inusitada, é possível se deparar com uma afinidade ainda maior no que diz respeito às relações intermidiáticas. Certos elementos advindos dessas conexões serão nomeados por Liliane Louvel como *termos metapicturais* e, segundo a autora, esses termos foram deveras valorizados a partir das criações do Fantástico:

Os termos metapicturais precisarão os gêneros (retrato, paisagem, etc.), o medium utilizado, as escolas de pintura, que serão sempre identificadas por analogia de formas. Será preciso se resguardar de estabelecer, rapidamente, pontes entre história literária e texto: não é porque Virginia Woolf insiste sobre a importância das impressões que seus textos poderão ser chamados impressionistas. Inversamente, quando Poe descreve os quadros do castelo abandonado do ‘Portrait ovale’, utilizando termos como ‘arabesco’, ‘mourisco’, ‘vinheta’, ‘moderno’, ele define um gênero de representação que se aplica bastante bem tanto à pintura no texto quanto à sua busca pessoal — uma de suas obras se chama *Tales of Grotesque and the Arabesque* [Contos sobre o grotesco e o arabesco]. (Louvel, 2006, p. 215)

Citando os casos de Virginia Woolf (1882 – 1941) e Edgar Allan Poe (1809 – 1849), Louvel nos oferece um proveitoso panorama acerca de referências picturais no texto escrito. Certamente, descrever impressões não seria suficiente para que um texto fosse considerado como *impressionista*, assim como abordar um determinado contexto da sociedade da forma mais verossímil possível não seria suficiente para identificar uma prosa *realista*. No entanto, o caso de Poe afasta-se dessa problematização, posto que a sua contribuição para a simbiose entre pintura e literatura, embora seja pouquíssimo abordada, é de fato contundente e sólida.

Segundo Liliane Louvel (2006, p. 215), Edgar Allan Poe “define um gênero de representação que se aplica bastante bem tanto à pintura no texto quanto à sua busca pessoal”. Na obra *L’oeil du text*, Louvel (1998, p. 18-19) afirma que “[...] certas descrições têm qualidades pictóricas sem serem atribuídas explicitamente a descrições de uma

obra de arte”³. Isto quer dizer que para fazer-se mais vívida e, digamos, mais visual a literatura muito frequentemente lança mão de certas figuras de linguagem como a metáfora e a comparação para referir-se às artes picturais; além disso, continua Louvel, as aproximações entre as artes irmãs não se dão apenas através de usos metafóricos, mas também de forma bastante direta: “[...] a prova disso é que termos como força imagética, pictural, pitoresco, pictorialista, estrutura, molduras, texturas, cor, imagem e etc. são amplamente utilizados em textos literários” (Louvel, 2012, p. 47).

Estabelecidos os parâmetros que associam o filão da literatura gótica e fantástica às artes picturais, é necessário abordarmos um movimento interartes que foi muito valioso para os estudos entre literatura e pintura, mas também para o Fantástico Italiano. O movimento da *Scapigliatura*, nasce em Milão no ano de 1858, através de uma espécie de manifesto redigido pelo autor Cleto Arrighi⁴ (1828 – 1906) e, desde sua gênese, abrigou artistas das mais diversas mídias; ao contrário de outras escolas literárias, exclusivamente compostas por escritores. Publicado pela primeira vez na revista *Almanacco del pungolo* [Almanaque do estímulo] (1858) e utilizado anos depois como prefácio para o romance *La Scapigliatura e il 6 febbraio* [A *Scapigliatura* e o seis de fevereiro] (1862), no texto *Scapigliatura milanese: frammenti* [Scapigliatura milanesa: fragmentos], Arrighi define da seguinte maneira os artistas *descabelados*:

3 Certaines descriptions ont des qualités picturales sans se donner explicitement comme descriptions d'une œuvre d'art.

4 Pseudônimo cunhado a partir do verdadeiro nome do autor, Carlo Righetti.

Em todas as grandes e ricas cidades do mundo civilizado existe uma certa quantidade de indivíduos de ambos os sexos – há quem diga uma espécie de *gente* – entre os vinte e trinta e cinco anos, não mais; independentes como as águias dos Alpes; prontos tanto para o bem quanto para o mal; irrequietos, perturbados... turbulentos. Esses indivíduos [...] merecem ser classificados em uma nova e particular subdivisão da grande família social, como aqueles que formam uma casta *sui generis*, distinta das outras. Esta casta ou classe — que será melhor explicada — verdadeiro pandemônio do século; personificação da vertigem e da loucura; reservatório da desordem, da imprevisibilidade, do espírito de independência e da oposição a todas as ordens estabelecidas, essa classe, repito, que em Milão tem mais razão e mais sentido de existir que em qualquer outro lugar, eu, utilizando uma bela e genuína palavra italiana, a batizei precisamente de: a *Scapigliatura* Milanesa. (Arrighi, 2022, p. 113)

No excerto acima e ao longo de seu manifesto, Arrighi revela ao leitor que o que unirá os integrantes da *Scapigliatura* não será a mídia artística, ou mesmo o tema ou estilo de escritura; no cerne do movimento, concentra-se a insatisfação pelos excessos cometidos ao longo do *Risorgimento*, isto é, o processo de Unificação Italiana que, na opinião de muitos italianos, obteve resultados catastróficos. Além da insatisfação, os *scapigliati* se debruçarão constantemente em assuntos como a loucura, a perturbação, os estados mórbidos e doentios e, por conseguinte, a hipocondria, além da revolta política e social e a vontade de desprender-se do senso comum.

A partir desse breve panorama, é possível destacar dois grandes eixos temáticos no movimento; o primeiro deles concentra-se no

direcionamento boêmio e maldito retirado de uma tradição francesa de *bohémiens* controlados pelo *spleen*⁵. No centro deste primeiro grupo concentra-se Emilio Praga (1839 – 1975) que, segundo Attilio Momigliano (1960, p. 505), deveria ser considerado o melhor poeta da escola *scapigliata*; em suas poesias, destacam-se certas reflexões e nostalgias oriundas do Romantismo, mas também a valorização de temas como o macabro e o satânico. O segundo direcionamento da *Scapigliatura* ancora-se no filão do Fantástico e nos seus desdobramentos: o Gótico e o Horror. Como representante ilustre, os escritos e a atuação de Iginio Ugo Tarchetti são contribuições incontornáveis. Tarchetti não apenas soube atuar como escritor fantástico através de obras como *Racconti fantastici* (Contos fantásticos) (1869) e *Racconti umoristici* (Contos humorísticos), como também foi um entusiasmado difusor da literatura fantástica, atuando inclusive como tradutor de alguns contos como *The mortal immortal* (1833), de Mary Shelley⁶.

Somado a essa dualidade temática, o movimento reúne inúmeros representantes de diversas expressões artísticas, incluindo indivíduos como os irmãos Boito, que se dedicaram a mais de um ofício: Camillo Boito (1836 – 1914) foi, além de exímio escritor, um

5 A associação entre o termo *spleen* [baço] e o estado de melancolia se origina na teoria dos humores, formulada por Hipócrates e definida pela associação entre o temperamento humano e fluidos corporais como a bile. No século XIX, Charles Baudelaire retoma a teoria dos humores para definir o caráter melancólico e perturbado do artista contemporâneo.

6 Em 1865, quase 30 anos após a publicação de Shelley, Tarchetti publica o conto *Il mortale immortale* [O morta imortal], na *Revista Minima*; entre parênteses, ao lado do título, a expressão *Dall'inglese* [Do inglês] indicava que o conto era, na verdade, uma tradução da narrativa de Shelley. Entretanto, em 1868, Tarchetti o republica na revista *Emporio Pittoresco* sob o título *L'elisir dell'immortalità* [O elixir da imortalidade], apagando qualquer rastro de autoria da escritora britânica.

arquiteto e restaurador, responsável por uma obra que ainda hoje serve como referência para os estudos de restauração⁷. Arrigo Boito (1842 – 1918) também atuou para além da literatura; são famosas as suas colaborações como libretista de ópera e sua parceria com o compositor italiano Giuseppe Verdi (1813 – 1901). A esses excêntricos irmãos acrescento ainda artistas como Tranquillo Cremona (1837 – 1878), Luigi Conconi (1852 – 1917) e Francesco Filippini (1853 – 1895), todos eles dedicados às artes plásticas.

Tranquillo Cremona transferiu-se para Milão, o berço da boemia *scapigliata*, para evitar o serviço militar e, a partir de 1860, colaborou com o movimento através de obras como *I due cugini* (Os primos) (1870), *Silenzio amoroso* (Silêncio amoroso) (1873), *La melodia* (A melodia) (1874), *In ascolto* (Na escuta) (1874), que se baseiam em criações esfumaçadas que emprestam uma atmosfera onírica a suas paisagens e retratos. Mais ousado e macabro, Luigi Conconi (1852-1917) teve seus primeiros contatos com a *Scapigliatura* a partir de 1889 e, dentre suas obras mais conhecidas, destacam-se as gravuras *La casa del mago* (A casa do mago) (1880), *Le streghe* (As bruxas) (1880), *Ebbrezza* (Embriaguez) (1888) e o famoso *Ruit hora!* (Tempo fugaz) (1893), que exploram temas sobrenaturais e góticos, reforçados pela técnica da água-forte que ressalta os contrastes através da impressão em preto e branco. Por fim, Francesco Filippini (1853-1895), embora seja lembrado com frequência por ser um dos principais difusores do Impressionismo francês na Itália, teve também a sua adesão ao

7 A obra *I restauratori* [Os restauradores] é oriunda de uma conferência realizada em Turim, em 7 de junho de 1884, e baseia-se em sete princípios que funcionam como os alicerces da teoria da restauração.

cenáculo milanês. Dentre suas pinturas mais conhecidas, destacam-se: *La sosta della contadina* (A pausa da camponesa) (1889), *Il riposo della pastorella* (O descanso da pastora) (1889) e *La strigliatura della canapa* (O descasque do cânhamo) (1890).

Na *Scapigliatura*, graças aos inúmeros pintores que ajudam a compor esse grupo tão variado, é possível vislumbrar uma forte relação entre a pintura e a literatura; graças a isso, muitos escritores se dedicaram a comentar e teorizar sobre essa convergência. É o caso de Carlo Dossi, que compreendia a interseção entre a expressão musical, a pictórica e a literária como uma criação que divide a mesma gênese:

Entre as provas de fraternidade das três artes (literária, figurativa, musical), existe uma histórica. A escritura, expressão da arte literária, era originalmente plástica e pictural (escrita hieroglífica ou literatura rebus). Mais tarde, a escritura represento, ao invés do símbolo, o som (escrita fonética), daí a ligação com a música. – A escrita é a mais antiga das artes plásticas⁸. (Dossi, 1912, p. 418-419)

Dito isso, não são raras as vezes em que as narrativas dos *scapigliati* se confundem com temas de arte que transbordam a expressão literária e retratam o fazer artístico de forma alegórica. Para exemplificar a fraternidade entre as artes, trago à luz a coletânea *Amore nell'arte* (1869), de Iginio Ugo Tarchetti, uma breve antologia composta de três contos: *Lorenzo Alviati*; *Riccardo Waitzen* e *Bouvard*.

8 Fra le prove della fraternità delle tre arti (letteraria, figurativa, musicale) ce n'è una storica. La scrittura, espressione dell'arte letteraria, era in origine plastica e pittura (scrittura geroglifica o letteratura rebus). Più tardi, la scrittura rappresentò, invece del segno, il suono (scrittura fonetica) donde il legame colla musica. – La scrittura è la più antica delle arti plastiche.

Embora os protagonistas que batizam os contos sejam músicos, considero que a coletânea seja de suma importância por ensinar uma profunda reflexão acerca do fazer artístico. O primeiro conto, *Lorenzo Alviati*, apresenta um pianista tomado pela melancolia, pela misoginia e pela repulsa sexual; essa repulsa se estabelece diante da conclusão de que é impossível que um amor carnal consiga se igualar, em nobreza e importância, ao amor pela arte. No entanto, após a morte de sua amante Adalgisa, toda a exaltação e a idealização do amor artístico são direcionadas para a falecida, posto que, a partir de sua morte, seria possível alcançar o amor sublime.

Em Riccardo Waitzen, o *topos* da noiva cadáver assume conotações artísticas. O rapaz, também pianista, anos após perder seu grande amor, decide casar-se novamente e, durante o festejo da cerimônia, sua antiga amante retorna do mundo dos mortos e reúne-se a ele ao pé do piano para cantar uma música que pertencia à história do casal. Após contemplar sua antiga noiva fantasma, o músico sofre uma síncope e falece instantaneamente. O último dos contos, *Bouvard*, é, sem dúvida, o mais cruel e o mais violento: mais cruel pela descrição pormenorizada dos abusos a que o deformado violinista Bouvard é submetido desde a sua primeira infância, violento por conter, no encerramento da trama, um caso de necrofilia. O violinista, após uma longa jornada de provações, alcança finalmente o sucesso e o êxito de sua carreira e, ao encontrar Giulia, apaixonou-se perdidamente. Essa paixão não é correspondida e, tempos depois, Giulia falece no dia do seu casamento com outro homem e é sepultada vestida de noiva, diante da tristeza e do abatimento

de seus familiares. Sabendo da notícia por terceiros, o obcecado Bouvard invade a cripta e violenta a jovem recém-morta. Apesar de muitos *leitmotivs* extraídos do Horror e do filão da literatura gótica, algumas reflexões sobre o status de artista, que com frequência conduz a destinos ingratos, são encaixadas ao longo das tramas e, portanto, o título *Amore nell'arte* (Amor na arte) não é, de forma alguma, um equívoco.

O poeta Emilio Praga também dedicou algumas poesias à arte, neste caso, à pintura. Dentre elas, destaca-se a poesia *Critica d'arte* (Crítica de arte), presente na coletânea *Tavolozza* (Paleta) (1862), uma coletânea de título sugestivo que reúne diversas poesias que fazem alusão às artes plásticas. No soneto parcialmente traduzido abaixo, é possível ver vislumbrar a veia sardônica de Praga a respeito não apenas das belas artes, mas também da função dos críticos e da produção de arte na Itália:

Eu vi o quadro... É lindo, é surpreendente! Que cores vivas,
que forma pura! Porém no fundo não entendo nada
E o tema me dá paúra!
[...]
E depois tem aquele dedo, ai de mim! Do cardeal
Muito malfeito do lado esquerdo; São ninharias, eu sei,
mas pouco a pouco
Se escorrega no falso e no grotesco Ah, nesta bendita
Itália, a arte
Ai de mim! Vai mal, ai de mim, vai mal, vai mal!⁹
(Praga, 1969, p. 79)

9 L'ho visto il quadro ... È bello, è sorprendente/ Che gagliardo color, che forma pura! ../
Però nel fondo non capisco niente,/ e l'argomento mi mette paura./ Poi c'è quel dito,
ahimè! del cardinale,/ che pecca assai nella sinistra parte:/ sono inezie, lo so, ma piano
piano/ si sdrucchiola nel falso e nel balzano/ Ah, in questa Italia benedetta, l'arte/ ahimè
va male, ahimè va mal, va male!

O poeta demonstra como essa impossibilidade de representar o real de forma fidedigna conduz, pouco a pouco, aos extremos da incompatibilidade; ao final, não é possível inferir se Praga defende que nos liberemos das amarras da fidedignidade exigida na transposição de mídias ou se o poeta faz uma crítica acerca da imperícia dos pintores coetâneos.

Assim, na *Scapigliatura*, não raros são os casos em que nos deparamos com uma pintura que ilustra uma famosa narrativa ou o seu inverso: uma narrativa que aborda os métodos e o ofício do pintor. No entanto, mesmo diante de tantos exemplos que conectem essas artes-irmãs, para analisarmos mais a fundo a relação entre as artes plásticas e a literatura *scapigliata*, optei pela análise do conto *Un corpo*, do escritor-arquiteto Camillo Boito, presente na coletânea *Storielle vane* (Historinhas vãs) (1882). Em linhas gerais, o conto de Boito narra a história de um pintor apaixonado por Carlotta, uma jovem com quem vive junto em uma espécie de união não oficializada. No entanto, o casal é afligido por uma obsessão inesperada de Carlo Gulz, um ambicioso anatomista que pretende descobrir, através da ciência, o segredo da beleza de Carlotta, resultando em um desfecho trágico.

O conto de Boito reúne dois personagens-tipo bastante apreciados pela *Scapigliatura*: em primeiro lugar, a figura do cientista, encarnada no antagonista Carlo Gulz, mas que nessa escola literária pode ser representada por médicos, psiquiatras, anatomistas ou pesquisadores; em segundo, a figura do artista, representada pelo protagonista que não recebe um nome, e que na

Scapigliatura, de forma mais genérica, é composta por escritores, pintores, músicos e escultores.

Muito frequentemente uma dessas configurações de personagem assumirá as rédeas da narrativa *scapigliata* e, a depender da escolha, o rumo acerca das reflexões da diegese pode variar. Ao lançar mão do discurso científico, o autor *scapigliato* geralmente envereda por tons macabros, patológicos e que colocam a sanidade dos personagens em xeque. Na reflexão artística, muitas vezes, encontramos o tom boêmio e melancólico que retoma o *spleen* baudelairiano, de forma a demonstrar que produzir arte quase sempre conduz o artista à loucura, à morte ou à miséria. Camillo Boito, ao unir ambas as tendências (científica e artística) nos oferece um enredo que reúne as impressões sombrias experimentadas por Carlotta, através do seu constante medo da morte, a obsessão por cadáveres do cientista Carlo Gulz e uma reflexão sem esperanças advinda do pintor que se vê diante da impossibilidade de salvar a sua amada através da arte.

Começando pela expressão artística, temos inúmeras referências picturais na configuração de Carlotta. A moça, de caráter alegre e jovial, tinha certos caprichos que rendiam a sua personalidade ainda mais encantadora e exuberante. A picturalidade do conto começa pela descrição física da personagem, já que Boito — para dar conta de expressar com clareza a impressionante beleza dela, lança mão de referências muito celebradas:

De fato, no rosto de Carlotta não havia nada daquela frieza um pouco desdenhosa e solene, que è quase sempre o caráter das fisionomias

gregas. [...] Quanto à cor, o esplendor de Tiziano e a delicadeza de Van-Dyck não teriam bastado. Naquele cândido [rosto] notavam-se algumas passagens admiráveis quase do azul ao cinábrio: sob a pele lisa, fresca, transparente, fluía uma vida fervilhante¹⁰. (Boito, 2022, p. 63)

As primeiras páginas do conto são dedicadas à relação entre Carlotta e o pintor, e a uma descrição pormenorizada da jovem que, acima de tudo, é louvada pela sua beleza. Talvez, não por acaso, o título *Un corpo* seja tão sintético para ilustrar o teor da narrativa, demonstrando como Carlotta é acima de tudo um corpo para os dois homens principais da trama. Além das cores do renascentista Tiziano e do barroco Van-Dyck, o corpo de Carlotta é minuciosamente comparado à simetria das estátuas gregas. No entanto, a beleza estonteante de Carlotta não se limita apenas a uma admiração masculina que resultaria no desejo sexual; a mulher torna-se a musa e a modelo dos quadros do jovem artista:

A Aretusa da minha pintura representava exatamente Carlotta. Tinha completado aquela grande figura realista e a paisagem em apenas dois meses, trabalhando quatro horas por dia, já que queria sempre pintar com o sol na sala. [...] A tela era mais larga que alta, o bosque de tâmaras deixava ver entre as folhas e os ramos um pedaço do céu azul; mas envolvia com uma sombra difusa e quase luminosa a frente do terreno, onde entre os verdes trevos, as tenras murtas e as rosas vermelhas — *existe no mundo algo — belo sem uma rosa?* — entre as rosas e as murtas e

10 Nel viso di Carlotta non era peraltro niente di quella freddezza un po' disdegnosa e solenne, ch'è quasi sempre il carattere de'volti greci. [...] Quanto al colore, lo splendor di Tiziano e la finezza del Van-Dyck non sarebbero bastati. In quel candido si notavano de'passaggi ammirabili quasi dall'azzurro al cinabro: sotto la pelle liscia, fresca, trasparente, scorreva la vita fervida.

o trevo fluía como um suave riacho o corpo da ninfa¹¹.
(Boito, 2022, p. 76, grifos nossos)

Nesta passagem, que descreve toda a importância de uma pintura — elemento central para o clímax do conto, conforme veremos adiante —, Carlotta é pintada como a ninfa Aretusa, um personagem da mitologia grega. Entretanto, mais do que uma simples descrição, a profusão de cores, texturas e menções aos termos metapicturais não deixa dúvidas ao leitor mais atento: estamos diante de uma *écfrase*. Grosso modo, a *écfrase* é um termo guarda-chuva que comporta inúmeras definições, mas guardadas as devidas diferenças, todas elas se concentram na ideia da descrição de uma obra de arte. A mais conhecida delas, a descrição do escudo de Aquiles, presente na *Ilíada*, é, ao mesmo tempo, referente e referência, posto que conta a sua história — independente, autônoma — dentro de outra história. Tem-se aqui a dupla função da *écfrase* no seu sentido primeiro: ampliar a qualidade de uma história e, além disso, uma descrição vívida.

Na gênese de seu significado, o termo *Écfrase*, do grego *ἐκφράζειν* [ekphrázein] significa “proclamar ou chamar um objeto inanimado pelo nome” (Ekphrasis, 2010); considerando essa acepção estabelecida desde a antiguidade clássica, a dificuldade de apreensão do termo consiste na sua frequente confusão entre uma descrição dinâmica de uma cena enunciativa e uma descrição estática de uma

11 L'Aretusa del mio dipinto rappresentava tale e quale Carlotta. Avevo condotto a fine quella figura grande al vero e il paesaggio in due soli mesi, lavorando quattro ore al giorno, poiché volevo sempre dipingere col sole in istanza. [...] La tela era più larga che alta, il boschetto di tamarisci lasciava vedere tra le fronde e i rami un lembo di cielo azzurro; ma chiudeva nell'ombra diffusa e quasi lucente il dinanzi del terreno, dove tra i verdi trifogli e le tenere mortelle e le vermiglie rose — *qual avvi al mondo cosa — bella senza rosa?* — tra le rose e le mortelle e il trifoglio scorreva, blando ruscello, il corpo della ninfa.

obra de arte visiva. No entanto, de modo a encurtar uma discussão tão profícua e variável, opto, para a análise do conto de Camillo Boito, pela interpretação de Liliane Louvel:

A éfrase era um exercício literário de alto nível que visava descrever uma obra de arte, efetuar a passagem entre o visível e o legível, como o exemplo canônico da descrição do escudo de Aquiles, por Homero, que lhe permitiu descrever a guerra de Troia. A éfrase prolonga o *Ut pictura poesis*, coloca em cena seu princípio, por assim dizer. (2012, p. 60)

Através da pormenorizada descrição da obra em que Carlotta figura como o mito da ninfa Aretusa, a paixão do pintor aumenta e ele passa a confundir o amor pela jovem com o amor pela sua própria arte. Sendo a pintura um retrato fiel de sua amada, é possível que o ego do pintor associe Carlotta, um ser vivente, de carne e osso, com a projeção de sua criação:

Os raios de sol, que entravam sem obstáculo pela ampla janela e, clareando com uma luz alegre o quadro, faziam brilhar o ouro da moldura, e refletiam sobre o corpo divino de Carlotta uma luz cheia de reflexos, que permitia, sem o vulgar contraste de um *chiaroscuro* excessivo, o refinado estudo daqueles contornos suaves e daquela cor delicadíssima. Os membros eram modelados com um cinzel. Os ossos, não envoltos no firme invólucro de músculos e carne, deixavam sob a pele transparecer, como na rótula e entre o cúbito e úmero, e no íleo, na clavícula e no frontal, a tinta de mármore; onde as veias finas e ligeiramente azuladas se entrelaçavam com o cor-de-rosa, a minha paleta havia, depois de um árduo, mas muito doce esforço, chegado a tal perfeição que me deixava em êxtase. *Carlotta me encantava ainda mais na minha pintura do que em si mesma:*

a minha vaidade tinha me embriagado tanto que em alguns momentos aquela mulher me parecia a cópia vivente da obra produzida por minhas mãos¹². (Boito, 2022, p. 75, grifos nossos)

Sobre o caráter científico do conto, o autor parece querer engendrar uma disputa entre ciência versus arte. Durante os primeiros contatos do pintor com Carlo Gulz, quando um amigo em comum lhes apresenta, a hostilidade se faz notável em uma pequena discussão filosófica. O pintor, ao rechaçar a utilidade da ciência pela sua excessiva frieza e crueldade — vangloriando as artes pela sua sensibilidade —, é refutado violentamente pelo anatomista:

Gulz continuava com um ímpeto veloz e entrecortado, endereçando-se sempre a mim — o senhor sabe que Parrásio, para pintar Prometeu dilacerado pelo abutre, comprou um velho e venerável prisioneiro, em seguida, fez com que o conduzissem para o ateliê, e com um ferro agudo lacerou o seu fígado e, enquanto o velho agonizava entre os mais atrozes tormentos, o pintor observava calmo, estudava, pintava. [...] Narra Seneca, a quem, é verdade, a morte não dava medo, e narra como algo de fato simples e natural. Em suma, aqueles homens antigos colocavam sobre todas as demais paixões a paixão pela verdade.

- 12 I raggi del sole, che entravano senza ostacolo dall'ampia finestra, e, rischiarando di un'allegria luce il quadro, facevano brillare l'oro della cornice, di rimbalzo mandavano sul corpo divino di Carlotta un lume pieno di riflessi, che permetteva, senza il volgare contrasto di un chiaroscuro eccessivo, lo studio fine di quei contorni flessuosi e di quel colore delicatissimo. Le membra erano modellate a cesello. Dove le ossa, non ravvolte nel fermo involucro di muscoli e di carne, lasciavano sotto la pelle trasparire, come nella rotula e tra il cubito e l'omero e all'ileo ed alla clavicola e sul frontale, la loro tinta di avorio; dove le vene sottili e leggermente azzurrognole s'intrecciavano sul colore di rose, la mia tavolozza era, dopo un'ardua ma dolcissima fatica, giunta a tal perfezione che mi faceva andare in visibilio. *Carlotta m'innamorava anche più nel mio quadro che in se stessa: la mia vanità m'aveva tanto ubbriacato che in qualche istante quella donna mi sembrava la copia viva dell'opera delle mie mani.*

Para eles, a ciência tinha direitos extraordinários¹³.
(Boito, 2022, p. 74-75)

Na voz de Gulz, somos apresentados a uma estória do período clássico que desafia a soberba do pintor em encarar seu ofício e seus colegas de profissão como seres acima dos demais e acima de qualquer julgamento, muito diferentes da insensibilidade dos cientistas. Após refutar tão violentamente o pintor, Gulz desaparece. Entretanto, um fato desconhecido para o protagonista é que o cientista já conhecia a sua amante e que causava a ela verdadeiro horror. O motivo é explicado em uma carta da jovem, durante um período de afastamento do casal. Um dia, em meio a um salão de festas, o anatomista, ao ver Carlotta passar, exclamou em voz alta, para que todos escutassem: “Juro, meus amigos, em virtude de um pressentimento, e em nome da ciência, que a bela Carlotta repousará sobre o mármore da minha mesa, para revelar ao meu bisturi o segredo da sua beleza¹⁴” (Boito, 2022, p. 84). A partir desse evento, a moça abraça uma condição histórica, tão comum à grande parte das personagens femininas do século XIX e, mais especificamente na Itália, às musas da *Scapigliatura*¹⁵.

- 13 Continuava con foga rapida, ma rotta, il Gulz, indirizzandosi sempre a me — ella sa che Parrasio, per figurare Prometeo dilaniato dall'avvoltoio, comprò un prigioniero vecchio e venerabile, poi, fattoselo condurre in bottega, con un ferro aguzzo gli andò lacerando il fegato e, mentre il vecchio agonizzava fra i più atroci tormenti, il pittore calmo osservava, studiava, dipingeva. [...] La racconta Seneca, al quale, è vero, la morte non faceva paura, e la racconta come una cosa affatto semplice e affatto naturale. Insomma, quegli uomini antichi mettevano sopra ogni altra passione la passione del vero. Per esse la scienza aveva dei tremendi diritti.
- 14 Giuro, amici miei, giuro in virtù del mio presentimento, e in nome della scienza, che la bella Carlotta riposerà sul marmo della mia tavola, per rivelare al mio cortello il segreto della sua bellezza.
- 15 *Fosca* (1869), romance póstumo de Iginio Ugo Tarchetti è a mais celebrada das históricas da *Scapigliatura*: a feiura e a loucura exacerbadas apresentadas pela protagonista acabam por servir como fio condutor a grande parte da criação desses artistas milaneses.

Após a confissão da carta, a histeria de Carlotta a conduz à morte, pois, durante este período em que seu amante esteve afastado, ela, em meio a pensamentos confusos gerados pelo medo da morte e pelo medo de servir como objeto de estudo a Carlo Gulz, acaba por afogar-se no Danúbio. Perturbado pelo teor da carta, o pintor retorna à cidade e depara-se com a notícia de falecimento de uma jovem com a mesma descrição de sua companheira. Com um mal pressentimento, o artista começa a procurá-la por todos os lugares possíveis; sua casa, a casa de amigos, locais que lhe agradavam até que, desacreditado, inicia a busca por hospitais.

O ambiente hospitalar, embora seja o *locus* ideal para a representação do personagem-tipo do cientista, abraça também a linguagem metapictural: “Enquanto Herzfeld procurava nos enormes registros do hospital, eu estudava com o olhar uma mancha de humidade na parede do quarto e, adivinhando nela o formato de homens combatentes, me lembrava de Leonardo da Vinci¹⁶” (Boito, 2022, p. 92). Novamente, Boito faz alusão a grandes artistas italianos, dessa vez referindo-se ao suposto afresco nunca encontrado que Leonardo da Vinci executou por volta de 1505, no Palazzo Vecchio, em Florença, chamado *Battaglia d’Anghiari*.

Além das alusões claras a artistas e pintores, não raros são os momentos em que Boito utiliza-se da picturalidade para compor as suas cenas enunciativas. Esses recursos, típicos da descrição, serão nomeados por Liliane Louvel como *marcadores da descrição pictural*:

16 Mentre l’Herzfeld ricercava negli enormi registri dello spedale, io studiavo con l’occhio una macchia di umidità sulla nuda muraglia della stanza e, indovinandovi dentro non so quali forme di uomini combattenti, ripensavo a Leonardo da Vinci.

Citemos rapidamente esses marcadores da descrição pictural: o léxico técnico (cores, nuances, perspectiva, glacis, verniz, formas, camadas, linha, etc.); a referência aos gêneros picturais (natureza-morta, retrato, marinha); o recurso aos efeitos de enquadramento; a colocação de operadores de abertura e fechamento da descrição pictural (dêiticos, enquadramentos textuais como os encaixes nas narrativas, a pontuação, o branco tipográfico, a repetição do motivo 'era'); a colocação de focalizadores e operadores de visão; a concentração na história de dispositivos técnicos que permitem ver; o recurso às comparações explícitas — 'como em um quadro'; a suspensão do tempo marcado pela forma -ing em inglês, que indica também a inserção da subjetividade e, de fato, inscreve a espacialidade no tempo da narrativa, a imobilidade e a ausência de movimento. (Louvel, 2012, p. 49)

No caso de Boito, essas marcações são evidentes para compor algumas cenas que ora evocam beleza, como no caso da éfrase do quadro da Ninfa Aretusa, ora evocam horror. No excerto abaixo, a cena descrita é a de uma ala hospitalar que não inspira nem desejo nem repulsa, mas um híbrido entre essas sensações. Na enfermaria reservada exclusivamente para as moças vitimadas pela tísica, o quadro geral poderia ser de desmazelo, repulsa e horror dado o espaço que concentra tantas mortes em potencial; no entanto, uma paciente em específico é destacada das demais e descrita como um anjo pintado por Fra Angelico:

As enfermarias do primeiro andar eram maiores, mais arejadas, mais iluminadas; os leitos pareciam mais limpos e as doentes menos tristes. Na sala das tísicas só se ouvia tossir. Eram quase todas jovens e quase todas bonitas. Uma delas parecia um anjo. Estava sentada

na cama, coberta pela colcha até os quadris; a camisa limpa, abotoada no pescoço e nos punhos, caía em dobras retas e minuciosas sobre o peito descarnado; os braços caíam simetricamente, e as mãos, com as palmas para cima, eram torneadas e brancas como leite. Os cabelos escuros sobressaíam sobre as grandes bochechas contornando o rosto muito pálido que o beato de Fiesole teria desenhado suspirando [...]¹⁷. (Boito, 2022, p. 94-95)

No que se refere ao léxico técnico, encontramos marcadores como os adjetivos *iluminadas*, *brancas como leite*, *escuros e pálido*, que nos dão as cores que compõem essa descrição pictural; termos referentes a dimensões e formas, como *maiores*, *retas* e *minuciosas*, *simetricamente*, *para cima*, *torneadas* e *grandes*; a comparação explícita *parecia um anjo*; como recurso de enquadramento, destaca-se a enfermaria que, enorme, iluminada e arejada, passa à focalização de uma única paciente, sentada em um leito; da focalização da moça, passamos ainda para a focalização de elementos como as mãos viradas para cima, os cabelos escuros que contornam o rosto, os abotoados da camisa, o que permitem, como em um quadro, inicialmente uma visão panorâmica de toda a obra e, em seguida, uma minuciosa observação de detalhes. Além desses aspectos que evidentemente fazem menção a uma descrição pictórica, o autor, como que para não deixar dúvidas de que pretendia *pintar* suas palavras, ainda faz menção ao beato de Fiesole,

17 Le infermerie del primo piano erano più alte, più ariose, più illuminate; i letti parevano più puliti e le malate men tristi. Nella sala delle etiche si sentiva appena tossire. Erano quasi tutte giovani e quasi tutte belle. Una fra le altre pareva un angelo. Stava seduta in letto, coperta dalla coltre sino ai fianchi; la camicia nitida, abbottonata al collo ed ai polsi, scendeva in dritte e minute pieghe sullo scarno petto; le braccia cadevano simmetriche, e le mani, con le palme rivolte in su, erano tornite e lattee. I capelli bruni staccavano sul largo guanciaie contornando il viso pallidissimo, che il beato da Fiesole doveva avere disegnato sospirando [...].

isto é, Fra Angelico, pintor que flutuou entre o Gótico e o Renascimento. Ressalto ainda que essa descrição pictórica, de maneira objetiva, pouco contribui para o avanço da trama, uma vez que a jovem descrita não traz qualquer descoberta sobre o paradeiro de Carlotta, nem se trata de uma personagem que será relevante na narrativa. A descrição da convalescente opera, na verdade, como um quadro vivo inserido no enredo, permitindo que, mesmo às vésperas do clímax que conduzirá o leitor à tragédia inexorável, possamos apreciar e visualizar as referências artísticas de Boito e sua capacidade de expressão metapictórica.

Seguindo com a busca pelos arquivos e pelas salas dos hospitais, o pintor começa a perder todas as esperanças de encontrar sua amada Carlotta. No entanto, ao entrar por engano em um longo e escuro corredor que dava para uma espécie de necrotério, onde alguns corpos espremiavam-se juntos em um mesmo espaço, como que abraçados, ele, desorientado pela visão mórbida dos cadáveres, se depara com uma placa que indicaria o laboratório de pesquisas do seu antigo conhecido, o anatomista Carlos Gulz. E qual não foi a sua surpresa quando, ao encontrar a porta aberta e demorar sua visão no interior da sala, vislumbrou o corpo inerte e pálido de Carlotta, já morta, sob a mesa de mármore do cientista. A profecia de Gulz, que tanto havia assustado Carlotta, finalmente havia se cumprido. O jovem, ainda sem acreditar no ocorrido, dirige-se ao interior do laboratório e, bem ali, encontramos mais uma descrição repleta de marcadores picturais:

Olhei. A sala era circundada de vasos de todas as dimensões, cheios de preparados anatômicos e vidrinhos, contendo alguns corpos embalsamados, que pareciam vivos. Sobre os armários, estavam pendurados nas paredes muitos quadros sem

moldura. Entre todos, notei um que conhecia, pintado por Raal. Era o retrato de um pobre velho, o qual me havia servido como modelo nos primeiros estudos do natural, e de quem havia gostado muito. Tinha morrido há dois anos; mas no vidro posto sobre o retrato, me pareceu que respirava¹⁸. (Boito, 2022, p. 100-101)

Junto a todos aqueles quadros sem moldura, figurava a Aretusa com as feições de Carlotta, pintada pelo jovem artista. Não bastando sequestrar o corpo inanimado da bela amante do pintor, o anatomista ainda havia adquirido o quadro exposto em uma mostra de arte. Assim, além de subtrair o amor de sua vida, o cientista também lhe subtraía, com a compra do quadro, a sua última memória acerca de sua amada. Ademais, o motivo pelo qual o cientista valorizava todas aquelas artes, pendurando-as ao longo das paredes do laboratório, tinha motivações outras que não a artística. Nesse ponto, embora Gulz afirme veementemente que a ciência é a arte soberana, ele se dobra ao poder da arte de reprodução da natureza:

Aqui eu preciso que me socorra o artista, trazendo-me à memória a aparência da vida. Mas a aparência é somente forma: eu procuro as razões da substância. Os ossos, as vísceras, os tecidos do homem, assim como explicam a vida, explicam a beleza. A arte abraça a ciência¹⁹. (Boito, 2022, p. 101)

-
- 18 Guardai. La sala era circondata di vasi d'ogni dimensione, ripieni di preparati anatomici, e di vetrini, contenenti dei corpi imbalsamati, che parevano vivi. Sopra gli armadi stavano appesi alle pareti molti quadri senza cornici. Tra gli altri ne notai uno che conoscevo, dipinto dal Raal. Era il ritratto di un povero vecchio, il quale mi aveva servito da modello nei primi studi del naturale, ed al quale aveva voluto bene. Da due anni era morto; ma nella vetrina posta sotto il ritratto, mi parve che respirasse.
- 19 Qui ho bisogno che mi soccorra l'artista, richiamandomi alla memoria l'apparenza della vita. Ma l'apparenza è forma soltanto: io ricerco le ragioni nella sostanza. Le ossa, i visceri, i tessuti dell'uomo, come spiegano la vita così spiegano la bellezza. L'arte abbraccia la scienza.

Através de diversos procedimentos que não são descritos, mas deixam sugestões de perversidade e vilipêndio, o cientista buscava capturar a vida daqueles indivíduos recém-mortos, assim como faria em breve com Carlotta. No caso da jovem, as cores, texturas e formas de sua carne fresca, exposta na pintura, serviriam como guia para o manuseio e as descobertas da fórmula da beleza e da juventude – que o cientista acreditava que encontraria na perscrutação daquele cadáver. Ao ser questionado acerca do sequestro e da apropriação do quadro, o cientista demonstra que Carlotta servia, na verdade, mais morta do que viva. Além disso, o cientista afirma soberanamente o triunfo da ciência sobre as artes, demonstrando que, afinal, tinha conseguido realizar o seu intento de ter a jovem Carlotta na sua mesa de operações: “Eu amo este corpo mil vezes mais agora do que antes, já que contribui para aproximar-me da verdade. Em suma, a única coisa efetiva, a única coisa real, é a ciência. O resto é ilusão ou fantasmagoria”²⁰ (Boito, 2022, p. 102).

Assim se encerra o conto de Boito. Como em outras narrativas da *Scapigliatura*, o triunfo da ciência sobre as artes demonstra como o artista está fadado ao desmazelo e à infelicidade, pois somente o real pode nos oferecer dias felizes. No entanto, a profusão de referências picturais, a ampla utilização de léxicos pertencentes ao campo semântico das artes plásticas e as constantes menções a pintores e escultores, mesmo que apontem para o triste fim daqueles que se dedicam a esse ofício, demonstram como Boito preza pelas

20 Io amo invece questo corpo mille volte più adesso che prima, giacché contribuisce ad accostarmi al vero. Insomma, la sola cosa effettiva, la sola cosa reale, è la scienza. Il resto è illusione o fantasmagoria.

expressões plásticas. Essa preferência vai além da vontade de tornar o texto o mais *visualizável* possível e forma, na verdade, um pacto do autor com o leitor:

Recorrer à pintura pela analogia implica, portanto, primeiramente, o fato de o sujeito que ‘compara’ dispor de conhecimento estéticos — ele confere um suplemento de elegância, de competência; em seguida, o fato de o leitor também compartilhar dos mesmos referentes. (Louvel, 2012, p. 62)

Para Louvel, a pintura constitui uma das menções mais privilegiadas da literatura: “há abundância de definições, de referências à tradição, de glosas, de interpretações, de julgamentos estéticos. Sua função seria a de dar ao texto um verniz erudito, um alcance didático, até mesmo estético” (Louvel, 2012, p. 62). Não por acaso, o conto *Un corpo* ocupa funções múltiplas em sua expressão. A primeira expressão se conecta ao horror, que se mostra sobretudo a partir da segunda parte do conto, através das paisagens hospitalares, das descrições de cadáveres e dos estados de putrefação dos corpos que o protagonista encontra durante a busca pela sua amada. Além disso, acrescento a atmosfera de medo e loucura criada pela condição de Carlotta, que considera o desejo de Carlo Gulz em dissecá-la como uma condição inevitável.

Como segundo ponto, vemos um privilegiado debate entre as artes e a ciência, dois dos principais temas dos *scapigliati*; infelizmente, conforme o autor evidencia no conto, a ciência exerce sua primazia e, mais uma vez, o artista se vê fadado à condição de miséria e infelicidade. Enfim, as inúmeras referências pictóricas e metapicturais servem não somente como auxílio para a visualização

do leitor, mas também como uma espécie de autopromoção de Boito que, ao lançar mão de tantas referências, manipulando o campo semântico das artes plásticas, eleva não somente o seu conto a um alto nível de erudição, como também a si mesmo como intelectual.

REFERÊNCIAS

ARRIGHI, Cleto. *Scapigliatura milanese: Fragmentos* (1858). In: TARCHETTI, Iginio Ugo. *Contos Fantásticos*. Tradução de Théo de Borba Moosburger. São Paulo: Editora Ex Machina/Editora Sebo Clepsidra, p. 110-122, 2022.

BOITO, Camillo. Un corpo. In: BOITO, Camillo et al. *Racconti scapigliati*. Milano: BUR Rizzoli, p. 59-103, 2022.

CARNERO, Roberto. Introduzione. In: BOITO, Arrigo, et al. *Racconti scapigliati*. Milano: BUR Rizzoli, p. 1-60, 2022.

DOSSI, Carlo. *Note azzurre*. Milano: Treves, 1912.

EKPHRASIS. In: *E-dicionário de termos literários*. 01 jan. 2010. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/ecphrasis/>. Acesso em: 03 jun. 2024.

LOUVEL, Liliane. *L'oeil du texte: texte et image dans la littérature de la langue anglaise*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1998.

LOUVEL, Liliane. A descrição “pictural”: por uma poética do iconotexto. Tradução de Luiz Cláudio Vieira de Oliveira. In: ARBEX, Marcia. *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, p. 191-220, 2006.

LOUVEL, Liliane. Nuanças do pictural. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (Org.). *Intermedialidade e Estudos interartes: Desafios da arte contemporânea*. Tradução de Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, p. 47-69, 2012.

MOMIGLIANO, Attilio. *Storia della letteratura italiana: dalle origini ai nostri giorni*. Milano: Casa Editrice Giuseppe Principato, 1960.

PRAGA, Emilio. *Poesie: Tavolozza, Penombre, Fiabe e Leggende, Trasparenza*. Bari: Gius. Laterza & figli Editori, 1969.

ZAMORANO, Clarice. Literatura e pintura. In: ZOLIN, Thomas; BONNICI, Lucia Osana (Org.). *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2009.

04

**O FASCÍNIO GÓTICO:
OFÉLIA DE SHAKESPEARE E DE DELACROIX**

GABRIELA SÁ PAUKA

GABRIELA SÁ PAUKA

Doutoranda em Literatura e Vida Social, pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP).

Mestre na mesma área pela mesma instituição, em 2022. Professora Assistente do Departamento de Ciências da Educação/Letras da Universidade Federal de Rondônia, Campus de Ariquemes.

Integra o Grupo de Pesquisa “Poéticas da negatividade: a melancolia, o mal e o niilismo na literatura e artes modernas – de fins do século XVIII ao século XX” e atua como pesquisadora visitante no *Behner Stiefel Center for Brazilian Studies*, na San Diego State University, nos Estados Unidos.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9234359559051314>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-1573-9495>.

E-mail: gabriela.pauka@unir.br.

RESUMO: Este artigo explora a estética gótica na representação de Ofélia, personagem emblemática da tragédia *Hamlet*, de Shakespeare, e a tradução visual executada por Eugène Delacroix em *A Morte de Ofélia* (1853). Analisamos como a sensibilidade gótica, marcada pela valorização do sublime e do enigmático, permeia a representação de Ofélia, tanto no texto shakespeariano, quanto na pintura romântica, conectando temas de ambiguidade, morte, lirismo e transcendência. A partir

da teoria da mimesis e da tradução melancólica, o estudo propõe uma leitura de Ofélia que adense o diálogo entre literatura e artes visuais, consolidando a personagem como um símbolo dinâmico de intersecções estéticas. Desse modo, este trabalho desejou contribuir com os estudos sobre o Gótico, a mimesis e a tradução pictórica, sublinhando como a adaptação visual de Delacroix incorpora e expande a complexidade simbólica de Ofélia.

PALAVRAS-CHAVE: Gótico. Ofélia. Shakespeare. Delacroix. Mimesis. Tradução melancólica.

ABSTRACT: This article explores the Gothic aesthetics in the representation of Ophelia, an emblematic character in Shakespeare's tragedy *Hamlet*, and the visual translation executed by Eugène Delacroix in *The Death of Ophelia* (1853). We analyze how the Gothic sensibility, marked by the appreciation of the sublime and the enigmatic, permeates the representation of Ophelia in both Shakespeare's text and romantic painting, connecting themes of ambiguity, death, lyricism, and transcendence. Drawing on theories of mimesis and melancholic translation, this study proposes a reading of Ophelia that deepens the dialogue between literature and visual arts, consolidating the character as a dynamic symbol of aesthetic intersections. In this way, this work aims to contribute to studies on the Gothic, mimesis, and pictorial translation, highlighting how Delacroix's visual adaptation incorporates and expands Ophelia's symbolic complexity.

KEYWORDS: Gothic. Ophelia. Shakespeare. Delacroix. Mimesis. Melancholic translation.

INTRODUÇÃO

O diálogo entre a escrita e a imagem pode ser rastreado até a Antiguidade, mais especificamente até a máxima do poeta grego Simônides de Ceos (VI-V A.E.C.): *muta poesis, eloquens pictura*, cuja

tradução pode ser “a pintura é uma poesia silenciosa e a poesia é uma pintura falante”. O postulado não apenas inaugura o estudo entre a literatura e as artes visuais, como também condensa os parâmetros — em nível metafórico — para a comparação entre as duas linguagens artísticas (Lichtenstein, 2005). Desse modo, Simônides revela a importância do estudo entre poesia e pintura para a cultura grega, enquanto consagra aquilo que viria a se tornar uma ampla tradição clássica. Assim, autores diversos dedicaram-se ao estudo do vínculo entre palavra e imagem, sendo Aristóteles um deles.

Segundo Willer (2007), o conceito de mimesis do filósofo grego Aristóteles (384-322 A.E.C.) sustentou, até o Modernismo, o centro da produção e crítica artística. O fundamento aristotélico entronizou a obra de arte como reflexo da natureza, determinando a operação pictórica e/ou escrita enquanto operação imitativa. Assim, Aristóteles também estabeleceu um ideal para aquilo que se convencionou como o belo clássico: a obra de arte, para ser bela, deveria estar apoiada nas proporções presentes na natureza. Desse modo, tanto o pintor quanto o poeta seriam imitadores do original natural.

Outro teórico a apontar similaridades entre a palavra e a imagem foi Horácio (65-8 A.E.C.). O poeta latino é autor do famoso aforismo “*Ut pictura poesis*” — como a pintura, assim é a poesia. A máxima faz parte de um movimento de legitimação teórica das artes visuais, refletindo o desejo de elevação da pintura ao patamar intelectual da poesia. Ao estabelecer uma ligação constitutiva entre a arte da imagem e a da linguagem, Horácio afirma que a pintura deve desfrutar da mesma credibilidade dada à poesia. Dessa forma,

o *Ut pictura poesis* expressa a exigência de uma legitimidade que a pintura só pode obter, estabelecendo sua relação com o discurso (Lichtenstein, 2005).

Depois de Horácio, há ainda uma longa lista de teóricos clássicos, neoclássicos e modernos que se debruçaram sobre a rica seara da comparação entre a imagem e a palavra. Ou seja, o quadro de contribuições teóricas relevantes pode se estender indefinidamente, tarefa não comportada pela extensão de um artigo científico. Desse modo, a construção de um panorama histórico-crítico se limitará às contribuições mais pertinentes ao objetivo deste estudo. Por essa razão, passa-se da Antiguidade Clássica à Modernidade, mais especificamente para a figura do crítico de arte Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781).

Originalmente publicado em 1766, *Laocoonte: ou Sobre as Fronteiras da Pintura e da Poesia* de Lessing, marca um questionamento mais radical à doutrina humanista do *Ut pictura poesis*. O filósofo, mesmo ainda devedor do fundamento mimético, diferencia a pintura e a poesia de acordo com recursos dimensionais que cada linguagem tem a seu dispor. Enquanto a pintura — bem como a escultura — se serve do espaço, a poesia é uma arte temporal.

Objetos que existem um ao lado do outro ou cujas partes existem uma ao lado da outra chamam-se corpos. Consequentemente são os corpos com as suas qualidades visíveis que constituem o objeto próprio da pintura. Objetos que se seguem um ao outro ou cujas partes se seguem uma à outra chamam-se em geral ações. Consequentemente as ações constituem o objeto próprio da poesia. (Lessing, 1998, p. 193)

Ao estabelecer a natureza de cada um dos procedimentos artísticos, Lessing aponta para a força da sugestão na pintura. Porque à pintura cabe representar um único momento de maneira estática, o pintor deve procurar pelo momento mais expressivo de uma narrativa. Desse modo, cabe ao público relembrar a história que precede o clímax retratado e a tragédia que se segue. Sobre esse ponto, Gonçalves afirma que “[...] a pintura pode imitar também ações, porém, por via indireta, sugerindo-as por meio dos corpos” (Gonçalves, 1989, p. 181).

Isso ocorre porque, ao contrário da poesia, que se desenvolve no tempo e pode descrever uma sequência de eventos, a pintura precisa capturar a totalidade de uma situação em um instante. Lessing sugere que o momento ideal para a pintura é aquele que permite ao observador imaginar o que aconteceu antes e prever o que pode acontecer depois, sem ser explicitamente mostrado — caso contrário, dilui-se a força expressiva da arte visual. Santos (2022) resume bem a análise de Lessing, cuja personagem e escultura dão título ao livro:

Laocoonte é o nome de um grupo estatuariário da Antiguidade que representa o mito do profeta troiano, de mesmo nome, que, ao tentar demover seu povo de aceitar o presente dos gregos — o fatídico cavalo de madeira —, é, juntamente com seus filhos, atacado por uma serpente marinha. O episódio é narrado por Virgílio na Eneida. O grupo de mármore representa o profeta como um homem vigoroso que se contorce em expressão de dor, enquanto tenta livrar a si e aos dois filhos do abraço da serpente. Os dois jovens efesos e a serpente que envolve as três figuras emolduram estranhamente o espetáculo do sofrimento de Laocoonte, que, a despeito da contração dolorosa dos músculos, tem a boca aberta antes em lamento do que

em grito de agonia. Com efeito, o contraste entre a dor contida do grupo estatuário e a dramaticidade com que Virgílio representa a mesma cena, foi objeto de longo debate sobre as diferenças entre poesia e pintura, que teve espaço junto aos estetas da Ilustração na Alemanha. A obra de Lessing, *Laocoonte ou sobre as fronteiras entre poesia e pintura* (1767), pode ser tomada como o ponto de chegada dessas discussões a que muito contribuiu a referência oferecida pela famosa estátua. (Santos, 2022, p. 14)

Assim, em seu *Laocoonte*, Lessing argumenta que a representação explícita de emoções extremas, sobretudo na pintura, restringe a capacidade imaginativa, pois, ao fixar-se na impressão sensorial imediata, a fantasia se vê impedida de transcender o que já está dado. Quando, por exemplo, Laocoonte é mostrado suspirando, a imaginação ainda pode conceber um grito; no entanto, se ele já estivesse gritando, a experiência estética perderia sua intensidade, pois a imaginação não teria margem para amplificar ou atenuar a cena. Fenômenos que por sua natureza são breves e intensos, ao serem prolongados pela arte visual, adquirem um caráter artificial que, ao ser revisitado, acaba por dissipar a força do impacto original, gerando repulsa ou horror no observador (Lessing, 1998). Logo, o teórico favorece a dissociação entre valor artístico e mimesis: medir o engenho de uma obra a partir de recursos que lhe são idiossincráticos significa atualizar paradigmas de valoração artística.

Segundo Gonçalves (1989), com *Crítica do Juízo*, originalmente publicado em 1890 por Immanuel Kant (1724-1804), desencadeou-se um verdadeiro movimento, pavimentado pelas contribuições de Lessing, de teorização sobre a criação e a natureza da obra de

arte. Consequência disso foi a progressiva transição da concepção mimética para a de “belas-artes”, aprofundada nos séculos XIX e XX. Sendo assim, o fundamento *Ut Pictura Poesis* entra em crise com o Romantismo, favorecendo aquilo que se denominou de arte expressiva. A arte expressiva apresenta-se como um campo fértil para a exploração da sugestão, um recurso que, ao privilegiar a evocatória sobre a explicação explícita, enriquece a experiência estética. Por meio de escolhas formais, a pintura e a poesia podem transmitir estados e fazer referências para além da simples representação, tornando a fruição dinâmica e multifacetada.

A tendência não poderia ser outra, uma vez que era dos propósitos da arte romântica voltar-se para uma relação entre o gênio criador e a obra representada. Tem-se, neste sentido, de reconhecer a importância de Lessing, por ter formulado uma teoria estética a partir de um assunto tão polemizado desde os antigos, mas sempre de maneiras diversificadas e não resolvidas. (Gonçalves, 1989, p. 182)

Posto isso, este artigo abordará o pintor que plasma o debate desenvolvido acima Eugène Delacroix (1798-1863). A obra analisada será *A Morte de Ofélia* de 1853 (Figura 1). Inicialmente, é importante dizer que, embora haja uma sequência de pinturas e de litografias que se dediquem ao estudo do tema por parte do pintor, este artigo analisará apenas a pintura de 1853, tendo em vista o espaço para a elucubração da análise. Segundo Rocha (2016), entre tantos motivos que tornam a pintura de 1853 singular, destaca-se a forma como o corpo de Ofélia está disposto: “Na de 1853, o corpo de Ofélia aparece invertido, com a cabeça voltada para a direita e não, como

nas anteriores, para a esquerda, repetindo a orientação da matriz litográfica” (Rocha, 2016, p. 7). Desse modo, interessa-nos elencar e analisar elementos que estabeleçam um diálogo não submisso entre a palavra e a imagem, percebendo a maneira pela qual Delacroix não torna sua proposta plástica completamente sujeita à cena literária. A representação de *A Morte de Ofélia*, por Delacroix, vai além da simples ilustração do discurso textual. O pintor insere na obra elementos que não se limitam à narração da rainha Gertrudes (Ato IV, Cena VII), mas que emergem de uma interpretação abrangente da personagem Ofélia. Nesse sentido, Delacroix recria a passagem da peça *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca* (1623), de William Shakespeare (1564-1616).

Portanto, deseja-se investigar a maneira pela qual Delacroix propõe uma forma de tradução do texto dramático para o meio pictórico. Entretanto, o estudo da interação entre literatura e pintura é bastante profícuo, principalmente quando se pensa na fortuna crítica de Shakespeare e Delacroix. Desse modo, para que este texto forneça certo ineditismo, desejou-se conectar as duas obras por meio de elementos do Gótico. Segundo Sardenberg (2011), o apontamento de componentes góticos na obra de William Shakespeare é relativamente novo, muito embora sua peça apresentar impulsos góticos significativos: “Podemos atribuir isso ao fato de que ficção gótica é comumente — ou mais precisamente, didaticamente — relacionada a um período de tempo muito posterior ao de Shakespeare, e tal deslocamento estético não é sempre tão popular” (Sardenberg, 2011, p. 267).

Ainda segundo Sardenberg (2011), um dos fundamentos a sustentar a aproximação entre Shakespeare e o Gótico é a natureza plural do último. É impossível identificar com precisão quais arquétipos ou quais imagens a literatura gótica pode evocar, resultando em experiências amplamente contrastantes. O enfrentamento da organização social imposta, as pressões psicológicas e o escapismo estão entre as diversas possibilidades a tangenciar a estética gótica. Sobre esse mesmo ponto, Sá (2019) afirma:

A ascensão desse tipo de ficção está profundamente associada a suspeitas em relação aos mitos do progresso, ao racionalismo exacerbado, às apreensões relacionadas aos desenvolvimentos tecnológicos emergentes, às mudanças profundas nos modos de vida, derivadas do nascimento do liberalismo econômico. Não é por acaso que tais romances retornam à Idade Média, um tempo no qual a organização social e as formas do viver pareciam mais estáveis. Entretanto, também não há alento no passado feudal, um período no qual as doenças infestavam os campos e as cidades, os aristocratas eram tirânicos, os clérigos maléficos e as crueldades mais hediondas imperavam. O dilema entre um passado monárquico, tradicional e glorioso (mas ao mesmo tempo opressivo e violento) e um futuro democrático, liberal e progressista (mas também desumano e incerto) é central para entender essa produção ficcional oitocentista. (Sá, 2019, p. 17)

As desconfianças nutridas pelas profundas transformações socioeconômicas decorrentes do liberalismo emergente ecoam o dilema existencial de Hamlet, como também a famosa afirmação “Há algo de podre no Estado da Dinamarca” (Ato I, Cena IV, p. 90). Assim como nos romances góticos, que retornam à Idade Média em busca

de uma estabilidade ilusória apenas para encontrar tirania, doenças e crueldade, Hamlet se vê preso entre um passado idealizado, marcado pela honra e pela ordem monárquica, e um presente corrompido pela traição e pelo colapso moral. Nesse sentido, tanto a ficção oitocentista quanto a tragédia shakespeariana expressam a inquietação gerada pela falência de modelos sociais tradicionais e a incerteza em relação a um futuro dominado pela desumanização e pela desintegração ética, elementos que tornam o passado opressivo e o futuro ameaçador. Desse modo, a meditação sobre a origem do desconforto ontológico visto no famoso solilóquio de Hamlet — “ser ou não ser: eis a questão” (Ato IV, Cena V, p. 56) — pode ser apontada como um elemento daquilo que se condensa em gótico.

Sendo assim, em um primeiro momento, este artigo tratará da estética gótica em Shakespeare e na peça *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca* (1623), para então elencar os elementos góticos rastreáveis na constituição da personagem Ofélia. Em seguida, o texto se concentrará no quadro *A Morte de Ofélia* (Delacroix, 1853), tanto nas idiosincrasias que elevam a obra à condição de tradução pictórica quanto no feitiço gótico apresentado pelo quadro. Dessa forma, almeja-se evidenciar como as dimensões entre imagem/palavra e tradução/tradição/mimese interagem, de modo a enriquecer a fortuna crítica acerca do Gótico no Brasil.

Por conta disso, antes de iniciarmos a próxima sessão, é imprescindível esclarecer a perspectiva pilar sobre tradução desta investigação. Seligmann-Silva (1998), em sua famosa introdução ao *Laocoonte*, afirma que uma das muitas tarefas às quais Lessing

se dedicara foi a da tradução, classificando o trabalho do filósofo alemão como excepcional. “Os seus comentários sobre a literatura contemporânea e clássica vinham sempre acompanhados de juízos e reflexões quanto à tradução” (Seligmann-Silva, 1998, p. 9). Ele esclarece que a concepção tradutória germânica contemporânea a Lessing preocupava-se com a injeção de novas formas literárias na Alemanha. “A tradução era concebida como uma modalidade de imitação (mimesis) que deveria desaguar na formação de um novo padrão — imitável pelas demais nações: [...]” (Seligmann-Silva, 1998, p. 10). Esse dado — a mimese enquanto fator central para concepção de tradução no século XVIII — servirá a Seligmann-Silva como motor para suas próprias reflexões sobre tradução. Desse modo, o rastreamento histórico das diversas concepções sobre a tradução permite ao teórico em questão e aos demais estudiosos propor atualizações dentro do debate que acontece entre palavra e imagem. Em outras palavras, o diálogo entre as artes funde e expande a noção de tradução — funde porque envolve a transposição de significados de um sistema de representação para outro e expande, já que transcende a equivalência literal, pois desenvolve conceitos como paródia, pastiche, citação e outros tantos. Para apoiar seu argumento, Seligmann-Silva traz outro tradutor alemão para o debate, Walter Benjamin. Em *Aufgabe des Übersetzers*, ou *Tarefa do Tradutor*, originalmente publicado em 1923, Benjamin classifica a tarefa tradutória como uma tarefa melancólica, pois o estado melancólico é fruto da perda dilacerante — de resgate irrealizável — de um objeto de afeto, ou seja, a tradução é um jogo regido pela

impossibilidade de recuperação integral de significados, enfatizado pela inevitável perda de uma origem estável representada pelo texto original.

Isso para dizer que Ofélia, sendo uma personagem literária especialmente escorregadia (Peterson; Williams, 2012), representa um convite desafiador para a recriação/tradução em linguagem pictórica. A impossibilidade de transposição total entre literatura e pintura, já que são fundamentadas em códigos distintos, questiona a ideia de mimese ao mesmo tempo que coloca a impossibilidade de equivalência como ferramenta criativa na operação de atualização perpetrada por Delacroix.

Desse modo, as reflexões organizadas neste estudo constituem uma defesa da teoria da tradução em seu aspecto eminentemente melancólico, com vistas ao desenvolvimento de interpretações decorrentes da relação entre a pintura e suas inspirações literárias. Haroldo de Campos compartilha desse posicionamento quando afirma que “[...] a politópica e polifônica civilização planetária está, a meu ver, sob o signo devorativo da tradução *latu sensu*. A tradução criadora — a transcrição — é a maneira mais fecunda de repensar a mímesis aristotélica” (Campos, 2015, p. 205, grifo do autor).

Portanto, com base nas proposições de Walter Benjamin e Haroldo de Campos, este artigo não seguirá uma vertente ortotrópica, que remonta à tradição apenas diacronicamente e julga como anacrônica qualquer aproximação fora do contexto histórico. Optou-se, em vez disso, pelo desvio criativo: uma busca de aproximação entre as linguagens literária e pictórica, que permite repensar o fundamento aristotélico por meio da estética gótica.

GÓTICO SHAKESPEARIANO: UMA LEITURA

Segundo Botting (1996), a estética gótica é a estética do excesso. Gestada pela obscuridade que assombrou a racionalidade e a moralidade do século XVIII, concebida no idealismo e subjetivismo românticos, a estética gótica é descendente da decadência vitoriana. Desse modo, é sintoma da ansiedade criada por mudanças históricas, como revoluções políticas e consequente industrialização e urbanização, assim como alterações sociais referentes aos parâmetros de conduta sexual e doméstica. Sendo assim, o gótico é uma estética, resposta à reconfiguração socioeconômica, condensando essas ameaças em elementos sobrenaturais e naturais, como delírios imaginativos, iniquidade religiosa, perversidade humana, transgressão social e individual, desintegração mental e corrupção. Está, dessa forma, atrelada a uma poética sombria, já que construída a partir de práticas baseadas no indizível, no fantasmagórico, no vazio, na ambiguidade, no inefável, no grotesco, na aventura, na violência, no erotismo, no extremo da emoção. Logo, mesmo que o gótico se apresente plural e movediço (Sardenberg, 2011), há certa seara de motivos a compor a proposta gótica. Botting continua pontuando alguns dos elementos mais recorrentes:

Narrativas tortuosas e fragmentadas que relatam incidentes misteriosos, imagens horríveis e perseguições ameaçadoras predominam no século XVIII. Espectros, monstros, demônios, cadáveres, esqueletos, aristocratas perversos, monges e freiras, heroínas desmaiadas e bandidos povoam paisagens góticas como figuras sugestivas de ameaças imaginadas e realistas. (Botting, 1996, p. 1-2, tradução nossa¹)

1 “Tortuous, fragmented narratives relating mysterious incidents, horrible images and life-threatening pursuits predominate in the eighteenth century. Spectres, monsters,

Além desses recursos, Botting (1996) afirma que o principal *locus amoenus* das tramas góticas é o castelo, ao lado de abadias, igrejas e cemitérios, ou seja, lugares decadentes cercados por ruínas que remetem a um passado feudal associado à barbárie, superstição e medo. Descrição essa correspondente ao espaço intradieético da peça *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca* (1623). O Castelo de Elsinore e suas imediações, moradia do príncipe dinamarquês, concentram o núcleo da ação da peça. Elsinore é sombrio e melancólico, palco para intrigas políticas, tragédias familiares e aparições sobrenaturais. A atmosfera do castelo é de tensão e desconfiança, refletindo temas como vingança, hesitação e corrupção. Shakespeare não dá uma descrição arquitetônica detalhada de Elsinore, mas o apresenta como um lugar frio, misterioso e ameaçador, espelho psicológico de Hamlet.

Além disso, a transgressão social de propriedade e das leis morais é um elemento que aparece com frequência nas narrativas góticas (Botting, 1996). Na peça, ela pode ser vista em momentos como o incesto perpetrado por Gertrudes e Claudio — “Ela casou — Ó pressa ignóbil, se jogar/ Com tanta rapidez no leito incestuoso!” (Ato I, Cena II, p. 56-7) —, como a morte de Hamlet pai e a usurpação do trono — “Em minha hora segura teu tio se insinuou/ Com lúgubre suco de ébano num frasco/ E nas portas do meu ouvido entornou/ A estilação morfética, da qual/ Impõe ao sangue humano tal hostilidade [...]” (Ato I, Cena V, p. 61-65) — e na postura de nobres comensais que se entregam à embriaguez: “Essa farra beberrona, de leste a oeste,

demons, corpses, skeletons, evil aristocrats, monks and nuns, fainting heroines and bandits populate Gothic landscapes as suggestive figures of imagined and realistic threat”. (Botting, 1996, p. 1-2)

/ Custa-nos a crítica e a calúnia de outros povos. / Tratam-nos de borrachos, e, com frases porcas, / Enlodam nossos dons” (Ato I, Cena IV, p. 17-20). Vale ressaltar que a transgressão é um elemento de efeitos ambivalentes, tanto para a estética gótica quanto para a peça: é justamente a natureza ambígua da transgressão que anima a inação de Hamlet e de seu famoso solilóquio.

Desse modo, o gótico é conhecido por induzir suas personagens ao desconhecido, à perda e à confusão que, com frequência, se projetam como ameaça de insanidade, de desonra e incoerência. Personagens de narrativas góticas podem se debater até o limite da razão. Sobre esse ponto, Sardenberg (2011) afirma:

O fato de que Hamlet, um homem cuja vida e ideias foram governadas pela razão, encontra-se em uma situação que não pode racionalmente explicar, o leva a grandes conflitos internos. Seus pensamentos e ideias tornam-se fragmentados uma vez que seus questionamentos começam com a aparição do fantasma no Ato I. Sem a capacidade de definir o curso de suas ações, a instabilidade passa a fazer parte de sua personalidade. Como os personagens em uma história gótica, que geralmente são inseridos em um contexto alheio ao que lhe é familiar, fazendo as certezas que tem se esvaírem, Hamlet torna-se, assim, refém de sua própria mente, complexa, intrincada. (Sardenberg, 2011, p. 271)

Mas não só Hamlet está envolto em delírio — fingido ou não. Ofélia sucumbe ao desvario, cuja descida até a loucura permanece como um símbolo seminal do suicídio. Ela encontra, fragilizada após a morte do pai, enjeitada por Hamlet e desassistida pela viagem de Laerte, um trágico desfecho. A rainha descreve que Ofélia, tomada por

pensamentos desconexos, colheu flores à beira de um riacho, caiu e se afogou (Ato IV, Cena VII). Contudo, o relato é ambíguo: não está claro se sua morte foi acidental ou não. Desse modo, não é desacertado vincular Hamlet e Ofélia, personagens do século XVI, a fundamentos de certos arquétipos góticos desenvolvidos no século XVIII. Não apenas pela loucura e pela transgressão — capital no caso ofeliano — tornam a afirmação acertada. Há várias conexões possíveis entre Shakespeare e o Gótico, entretanto a tradução, um dos pilares deste estudo, ensina a conviver com a renúncia, aquela que nos permite atingir apenas uma parte do texto e não todo seu potencial de significação. Quer dizer, quem não pode renunciar a muitas coisas não conseguirá falar. Por esse motivo, privilegiam-se apenas alguns pontos de intersecção, numa infinidade de ligações. Entretanto, é possível listar parcialmente essa constelação — se utilizarmos a nomenclatura proposta por Benjamin — de motivos compartilhados pela peça e pela estética gótica.

Há a relação com mitos, lendas e folclores, conjurando cavaleiros, fantasmas e aventuras de terror. Sobre as origens do Gótico, Botting (1996) afirma:

O que poderia ser chamado, de forma ampla, de tradição gótica é igualmente parcial e fragmentado. No entanto, possui uma continuidade ampla, ainda que peculiar, na maneira como busca inspiração, tramas e técnicas em romances e poesias medievais, em baladas e folclore, na escrita renascentista, especialmente no drama shakespeariano e na poesia de Spenser, assim como em diversas formas de prosa dos séculos XVII e XVIII. (Botting, 1996, p. 10, tradução nossa²)

2 “What might, loosely, be called the Gothic tradition, is no less partial and fragmented. It possesses, however, a broad, if strange, continuity in the way it draws inspiration, plots and techniques from medieval romances and poetry, from ballads and folklore,

Sobre esse ponto, há parte da crítica que se ocupa dos estudos sobre Shakespeare que afirmará que Hamlet foi amplamente baseada na figura de Amleth (Tomaz, 2011), um príncipe da Jutlândia (atual Dinamarca), conectando a peça à crônica dinamarquesa de Saxo Grammaticus (1150-1220), *Gesta Danorum*, escrita em 1514, que por sua vez remonta a uma lenda escandinava do século XII. Desse modo, Shakespeare estabelece e dissemina sua influência na estética gótica, dividindo com ela a referência a narrativas medievais. Ademais, no segundo prefácio de *O castelo de Otranto* (1764) de Horace Walpole (1717-1797), obra fundadora da estética gótica, o autor afirma que “[...] o grande mestre da natureza, Shakespeare [...]” (Walpole, 1996, p. 21) é sua inspiração maior. A referência está clara quando o autor diz que a composição dos personagens para efeitos de suspense é baseada em Shakespeare. Segundo Rossi,

Shakespeare é a influência declarada de Walpole na elaboração da técnica narrativa de *O Castelo de Otranto*, em cuja textualidade se verifica um jogo de múltiplas significações entre o sublime burkeano e o tragicômico, a natureza como mundo e como ontologia, jogo esse pautado por excessos e transgressões, induzidos ou indutores de uma atmosfera de medo, que visam impressionar os leitores/espectadores por meio dos efeitos de terror e horror, de passados mal resolvidos e futuros esquecidos que retornam em presentes líquidos, de repressões e recalques que afloram inesperadamente, da manifestação ou da mera ameaça da monstrosidade e irracionalidade congênitas à condição humana, envolvendo-os em uma teia de sentidos e sensações que têm por objetivo

from Renaissance writing, especially Shakespearean drama and Spenserian poetry, as well as from various seventeenth- and eighteenth-century prose forms” (Botting, 1996, p. 10).

proporcionar experiências-limite emocionais-rationais e tomada de consciência existencial e sócio-política. (2017, p. 7)

Sobre esse tema, Sardenberg (2011) afirma que, nas tragédias shakespearianas, a pátina social é abalada pela demonstração da natureza bárbara do ser humano. Por essa razão, o autor classifica os conflitos trágicos em Shakespeare como conflitos góticos. Mas não apenas os conflitos são identificados como góticos: Shakespeare compartilha temas e formas apropriados pelos autores reconhecidamente góticos, como os fantasmas. Öğütcü afirma:

Baseando-se nessa forma modernizada do fantasma de Sêneca, as primeiras peças de Shakespeare retratam fantasmas de pessoas injustiçadas, mas sua presença é de natureza telegráfica. Em *Ricardo III* (1592), as almas injustiçadas das vítimas de Ricardo III são usadas como manifestações corais abstratas de distúrbios psicológicos (5.3.119-207). Em *Júlio César* (1599), Shakespeare transforma o personagem-título em uma presença ausente e assombrosa, com o fantasma aparecendo brevemente em cena. (4.3.273-284, 5.5.17-20). (2017, p. 139, tradução nossa³)

Ou seja, a natureza católica do fantasma sugere uma intrusão de crenças católicas — antigas, inválidas, ultrapassadas para o público protestante elizabetano. Essa dicotomia atormenta o leitor de forma similar ao tormento experimentado pelo próprio Hamlet. As palavras enigmáticas do fantasma de Hamlet pai parecem pouco confiáveis,

3 “Based on this Early Modernised form of the Senecan ghost, Shakespeare’s earlier plays depict ghosts of wronged people, but their presence are of telegraphic nature. In *Richard III* (1592), the wronged souls of the victims of Richard III are used as choral abstract manifestations of psychological disturbances (5.3.119-207). In *Julius Caesar* (1599), Shakespeare turns the title character into a haunting absent presence as a ghost that has just one short on-stage appearance (4.3.273-284, 5.5.17-20)” (Öğütcü, 2017, p. 139).

sem meios claros de validação. A necessidade desesperada de Hamlet de encontrar respostas está profundamente enraizada em sua contemplação sobre a realidade do fantasma. Essa contemplação o faz vacilar (Öğütcü, 2017).

Outro ponto possível de conexão entre Shakespeare e o Gótico é o vilão. Na perspectiva gótica, esse tipo de personagem costumeiramente usurpa direitos de herança, a respeitabilidade de famílias, propriedades e reputação, enquanto apresenta interesses incestuosos (Botting, 1996). Todos esses crimes são mencionados por Hamlet na acusação a Cláudio. Em contrapartida, há também a figura heroica byroniana, vastamente usada na poesia romântica, cujos predicados Hamlet transmite: melancólico, introspectivo, rebelde, ameaçador, contraditório, com tendências autodestrutivas (Sardenberg, 2011).

Há ainda a ameaça à honra das mulheres e órfãos da narrativa gótica (Botting, 1996), outro ponto comum com a peça. A reputação de Ofélia é motor da preocupação excessiva dos homens que a cercam, fragilizando-a a ponto de enlouquecê-la. As recomendações condescendentes de Laerte e de Polônio a desumanizam (Ato I, Cena III). Essa insensibilidade é percebida, para além do conteúdo em si, por traços estilísticos contrastantes. Segundo Pereira e Rosenfield (2020), a linguagem cortesã de Ofélia segue os padrões do *fine-amour*, do amor cortês. Ela fala o dialeto dos sonetistas elisabetanos e pré-elisabetanos, mantendo sempre um tom moral elevado, enquanto Polônio usa expressões vulgares: “É só para apanhar franguinha! Eu sei bem / Que quando o sangue

arde, a alma deixa a língua / Cheia de belas juras” (Ato I, Cena III, p. 115-8). Nesse trecho, Polônio compara Ofélia a uma ave fácil de se capturar, sugerindo que ela possa se tornar presa fácil para o desejo de Hamlet. A metáfora das armadilhas para *woodcocks*, palavra traduzida para *franguinha* na edição da editora Pinguin Companhia (Pereira, 2015) e que batiza aves símbolo da tolice e ingenuidade, escamoteia de Ofélia sua autodeterminação.

Outra cena de grande destaque é aquela em que Hamlet e Horácio entram em um cemitério, onde coveiros cavam uma nova sepultura, desfazendo-se de ossos antigos (Ato V, Cena I). Hamlet se depara com o crânio de Yorick, o bobo da corte. O príncipe é profundamente afetado pela mortalidade invocada pelo esqueleto craniano. Ao segurar o crânio de Yorick, Hamlet diz:

HAMLET: Ai, céus, pobre Yorick. Eu o conheci, Horácio, um tipo cheio de chistes e de incomparável verve. Me carregou na garupa mais de mil vezes, e agora — me repulsa só de imaginar. Me dá náuseas. Aqui pendiam os lábios que eu beijei sei lá quantas vezes. E agora, onde estão tuas chacotas, tuas cambalhotas, onde as cantigas, teus lampejos de alegria que faziam os convivas cair na gargalhada? Não há mais ninguém pra zombar das tuas caretas? Ficou com o queixo solto! (Ato V, Cena I, p. 196-206)

A lembrança da feliz figura do bobo da corte contrasta com a contemplação do crânio. Esse *memento mori* evidencia elementos que viriam a se tornar tipicamente góticos, especialmente a exploração filosófica da decadência, da mortalidade humana e da transitoriedade da vida. Ao segurar o crânio, Hamlet confronta a

extinção de maneira direta e visceral, característica essencial à estética gótica, que busca desvelar a inevitabilidade sombria do destino humano. Além disso, a cena ainda destaca o fascínio gótico pelo corpo em decomposição, divergindo da forma pragmática com que o coveiro lida com os restos mortais.

De maneira geral, Rossi (2017) afirma que o popular e o marginalizado aproximam Shakespeare e o Gótico, sendo este último uma contraposição à alta literatura, às artes elevadas, ao cânone. Ele continua:

Denúncia das ilusões formal-conteudísticas da razão e do conhecimento científico, é o Gótico, em sua certidão de nascimento, que vilipendia as convenções do nascente gênero romance ao agregar-lhe o que, atualmente, é aclamado como uma das suas principais características: o hibridismo. Afirma Walpole, ainda no segundo prefácio a *O castelo de Otranto*, que sua obra máxima é uma tentativa de mesclar duas formas de romances, a antiga e a moderna (Walpole, 1996, p. 19), o emergente romance, no entendimento moderno do termo, e o romance de cavalaria, então em ocaso. (Rossi, 2017, p. 10)

Desse modo, Rossi (2017) argumenta que esse diálogo se manifesta como uma ruptura com as convenções literárias, aproximando o Gótico da obra de Shakespeare, pois ambas incluem temas e personagens marginais. Em *Hamlet*, por exemplo, os coveiros desafiam a distinção entre o sublime e o cotidiano, característica que antecipa o espírito subversivo do gótico. Além disso, o hibridismo do gênero gótico — que desdobra as fronteiras entre o racional e o sobrenatural, o heroico e o sombrio — é, em última análise, uma forma de expor as ilusões formal-conteudísticas

da razão e da ciência, permitindo que o gótico se configure como um espaço de contestação e de denúncia. Tal como Shakespeare, o gótico se apropria de aspectos populares e marginais para construir um comentário social e estético que questiona as hierarquias culturais e literárias.

Rossi (2017) ainda aponta outras peças de antecipação gótica, como *Tito Andrônico* (1594) e *Macbeth* (1623). O teórico afirma sobre Shakespeare:

[...] (Ele) copiou o modelo teatral popular em sua época — assim como Walpole também o copiou como modelo para a primeira obra de ficção gótica, o que gera um pós-moderno jogo de cópias sem originais no que concerne à relação entre Shakespeare e o Gótico, marcadamente o estabelecido por Thomas Kyd e Christopher Marlowe, então dramaturgos do mainstream e especialistas no que é conhecido como as revenge tragedies (tragédias de vingança) do teatro elisabetano, peças nas quais reinava a carnificina e o macabro, cujo objetivo principal era o entretenimento. Todavia, as grandes tragédias shakespearianas, aquelas que a academia afirma serem as únicas verdadeiras obras artísticas do autor, todas, sem exceção, trazem o horror como elemento estético de alto impacto e importância. Observe-se, como exemplos, a cena final de *Macbeth*, em que a cabeça decepada do protagonista é apresentada como um troféu à audiência; a cena final de *Hamlet*, em que todas as personagens, inclusive o protagonista, morrem em uma batalha sangrenta inteiramente encenada no palco; ou *A Tempestade*, em que Caliban, uma das personagens principais, é composto e descrito como uma monstruosidade. (Rossi, 2017, p. 14-5)

Sendo assim, diz que Shakespeare, ao fazer uso de elementos essenciais ao gótico, como o horror, a violência e o grotesco, adapta

o modelo popular das *revenge tragedies* assim como fez Walpole. As peças citadas são repletas de carnificina e violência, subvertendo a tradição ao elevar o horror e a monstruosidade a um patamar estético e filosófico mais complexo. Sobre esse ponto, Santos (2009) diz:

Esse gosto pelo horror acentua-se mais ainda em obras que influenciaram diretamente os postulados estéticos românticos, podendo-se citar, nesse contexto, o drama elisabetano entre o final do século XVI e começo do século XVII, particularmente Shakespeare, em que o horror contribui ao belo manifestando-se de forma variada, desde a presença do sobrenatural, passando pela descrição de carnificinas e chegando mesmo à apresentação de cenas violentas. (Santos, 2009, p. 76)

Assim, o horror em Shakespeare não é apenas uma ferramenta de entretenimento, mas uma parte integral da exploração de temas universais. Dessa forma, tanto Rossi (2017) quanto Santos (2009) destacam como Shakespeare não só antecipa o Gótico, mas como também usa elementos idiossincráticos ao Gótico para construir uma forma artística que desafia os limites do drama.

Sobre esse ponto, Botting (1996) contribui com a questão, porque afirma que o excesso formal e temático gótico está relacionado a certo distanciamento das regras estéticas clássicas, ou seja, da mimese aristotélica, uma vez que o neoclassicismo buscava reviver os princípios estéticos da Grécia e Roma antigas. Desse modo, a estética gótica distancia-se de uma unidade e simetria para tornar a obra gótica reflexo de uma concepção individual do artista, associada primariamente ao sublime e ao grotesco. A preocupação que gesta o nascimento do gótico provém do lado mais sombrio

do Romantismo, que questionará os limites incertos da liberdade, conhecimento e inventividade humanos.

Finalmente, ver Shakespeare, e especialmente *Hamlet*, a partir de lentes góticas parece-nos imensamente frutífero. Embora este estudo esteja apoiado por teóricos respeitados, a produção acadêmica mais tradicional se mostra pouco afeita ao diálogo entre o Bardo de Avon e a estética gótica. Desse modo, contribuir com uma área tão específica significa lançar luzes à poética tão sombria. Com efeito, Shakespeare — particularmente suas tragédias — inocula aquilo que se gestaria como Gótico, isto é, *Hamlet* e o gótico não estão cindidos. A estética gótica mostra-se ainda muito relevante, como o fantasma de Hamlet pai, quando fala: “E lembra-te de mim” (Ato I, Cena V, p. 91).

Listando, brevemente, alguns elementos que conectam o dramaturgo inglês e a estética que o precede, este artigo agora pode levantar com um pouco mais de minúcia os aspectos góticos de Ofélia. A peça de Shakespeare tem uma das personagens mais paradigmáticas da história da dramaturgia. Porque sua morte é em si mesma um emblema da representação, a figura de Ofélia tornou-se motivo recorrente das artes plásticas, já que possibilita aos artistas plásticos a impressão de um olhar individual, com liberdade dada apenas às personagens mais abertas. Sua fragilidade, loucura e morte trágica evocam o ideal da donzela atormentada e melancólica, um tema recorrente na tradição gótica. Desse modo, os elementos do Gótico, como a morte de uma bela mulher, um castelo e um enterro, estão em sua centralidade. A pintura de Delacroix servirá como chave interpretativa para esse desvelamento. Entretanto, para a própria

sessão, a análise de Ofélia ainda estará balizada pela estética gótica e pelos arredores textuais de Elsinore.

OFÉLIA E O FASCÍNIO GÓTICO

A estética gótica, como mencionada anteriormente, significou uma resposta à racionalidade iluminista do século XVIII. Para criar temas, arquétipos e imagens que ressaltassem a crítica à razão excessiva, os romances góticos, com frequência recorrem ao efeito do sublime, definido pelo filósofo inglês Edmund Burke (1729-1797) como:

Tudo que seja de algum modo capaz de incitar as ideias de dor ou de perigo, isto é, tudo que seja de alguma maneira terrível ou relacionado a objetos terríveis ou atua de um algum modo análogo ao terror que constitui uma fonte do sublime, isto é, produz a mais forte emoção, porque estou convencido de que as ideias de dor são muito mais poderosas do que aquelas que provêm do prazer. (Burke, 1993, p. 48)

Esse recurso estético, expediente do terror, ocupa o centro da sensibilidade gótica porque é feito da associação entre o prazer e o terrível, cunhado a partir de experiências que evoquem o assombro e o espanto, e constituído de todas as investidas que não estejam conectadas à autoconservação. Resumidamente, o sublime advém da transgressão dos limites da inteligência e da imaginação humana, transgressão essa provocada por grandiosidades imensuráveis, cujas margens nossas faculdades mentais não conseguem compreender. Desse modo, a vastidão de montanhas e a imensidão dos oceanos são fontes inegáveis do sublime. A obscuridade pode também

funcionar como seu nascedouro, já que o sublime se conecta à inteligibilidade. Por essa razão, mais do que castelos sombrios e cemitérios assombrados— responsáveis pela típica ambientação opressiva no Gótico— a morte e o sobrenatural são temas de conexão com o sublime. A contemplação do horror, advinda de mistérios inapreensíveis, provoca um certo tipo de fruição que pode ser caracterizada como gótica. Por certo, elementos violentos, abissais e sinistros desafiam a experiência humana. Logo, forças para além do racional não geram uma estética que apenas assusta, mas que também fascina, como Ofélia.

Ofélia, personificação de um ideal de pureza vulnerável e beleza etérea, parece concentrar elementos bastante caros ao Gótico. Segundo Peterson e Williams (2012), a história de Ofélia é a história de sua representação. Por conta disso, a personagem funciona como uma tela em que momentos da história da arte puderam ser pincelados, isto é, cada movimento artístico posterior a Ofélia a utilizou como plasma para suas próprias idiosincrasias. Sendo esse símbolo adaptável, Ofélia funciona como espelho. Sua construção é lacunar, fragmentária. Porções de suas pálidas contribuições são encontradas nos diálogos, o motor da ação teatral, refletindo uma identidade descorada, pois está ajustada ao desejo e à projeção alheios. Para começar, Ofélia é apresentada em um diálogo de rígida orientação (Ato I, Cena III). Polônio, seu pai, e Laerte, seu irmão, amparados por uma linguagem condescendente, moldam a visão de mundo da personagem:

LAERTE: E quanto a Hamlet e seus frívolos favores,
Vê nisso tudo um jogo e um capricho do ardor,
Uma jovem violeta no início da vida,

Precoce, mas fugaz, suave, mas efêmera,
O perfume e o recheio de um único instante,
E nada mais.

(Ato I, Cena III, p. 5-10)

A posição passiva de Ofélia a constrói a partir da absorção da ação de outras personagens, tornando sua trajetória difusa e suas motivações insondáveis. Ela nem mesmo reage quando Hamlet a trata com crueldade:

HAMLET: Vai para um convento. Quê! Preferes procriar pecadores? Eu próprio sou razoavelmente honesto, mas eu poderia me acusar de certas coisas que seria bem melhor que minha mãe não tivesse parido. Sou orgulhoso, vingativo, ambicioso, carrego mais afrontas que pensamentos para exprimi-los, invenção para dar-lhes forma e tempo para executá-los. Que fazem tipos como eu rastejando entre a terra e o céu? Somos todos canalhas, não dê crédito a nenhum de nós. Vai, anda para o convento. Onde está seu pai?

OPHELIA: Em casa, senhor.

(Ato III, Cena I, p. p. 120-131)

Desse modo, é preciso projetar-se para compreendê-la e preenchê-la apesar das ausências textuais. Entretanto, é justamente a ausência de uma unidade conclusiva que a impede de ser encerrada nas páginas de *Hamlet* — seu calvário e sua glória. Portanto, a inconclusividade estrutural de Ofélia concede à personagem uma natureza ambígua, transformando-a em musa de múltiplas leituras. Logo, o fascínio por sua vacuidade, cujo ápice está em sua morte, favorece a contemplação sombria e melancólica citada acima.

A loucura de Ofélia, construída a partir da fragmentação discursiva de inocentes e profanas cantigas inventadas por ela,

também dialoga com o sublime, forte elemento de expressividade gótica. No Ato IV, Cena V, Ofélia distribui flores imaginárias a diferentes personagens, atribuindo a cada uma das flores certo simbolismo: “Tome o alecrim, é para a lembrança — por favor, amor, lembre — e aqui o amor-perfeito, para os pensamentos” (Ato IV, Cena V, p. 177-9). A fantasia em que está emergida alarma os outros personagens. Entretanto, são essas mesmas cantigas desconexas o passaporte de Ofélia para a exteriorização: as dispersões mentais e discursivas permitem que ela fale a partir de uma profunda compreensão simbólica de seus arredores. Seu delírio iluminado, de modo frutuoso, pode ser conectado a *Problemata XXXI*, de Aristóteles, que entrelaça a disposição melancólica — diapasão da loucura de Ofélia — e a genialidade. O assombroso princípio da lucidez advinda dos territórios da loucura é, por si mesmo, uma premissa hermética. Enlutada pelo pai e ridicularizada por Hamlet, Ofélia experimenta uma posição periférica, marginal — o que lhe garantirá o privilégio dos excêntricos: falar sem receio. Desse modo, a dicotomia entre razão e loucura, personificada em Ofélia, é, ao lado de sua fragmentação, uma característica basilar. Esse jogo de contrários, racionalidade versus irracionalidade, que nos escapa em sua totalidade parece-nos sublime e conseqüentemente gótico.

Além disso, a definição de sublime está bastante atrelada ao espaço, ao criar a sensação de horror prazeroso. O lugar experimentado por Ofélia é claustrofóbico. Embora não haja nenhuma passagem direta sobre o castelo, a ambientação de Elsinore é sombria. Por exemplo, ao refletir sobre os segredos de

Elsinore, Hamlet diz: “O ar está cortante. Está realmente frio” (Ato I, Cena IV, p. 1). A ambientação gélida reflete o espaço psicológico das personagens, especialmente o de Ofélia, que é mínimo. Segundo Punter e Byron (2004), no Gótico a trama das personagens femininas frequentemente envolve a tentativa de escapar de prisões, subjetivas ou concretas. Enquanto os personagens masculinos se ocupam de questões envolvendo a construção de sua própria identidade, debatendo-se com elementos transgressores e confrontando instituições sociais, as mulheres costumam perseguir a emancipação. Embora Ofélia não fuja de sua clausura muralhada, o confinamento é nítido. Tanto que Hamlet, em sua loucura fingida, ofende Ofélia, enclausurando-a em comportamentos paradoxais e na sugestão do convento:

HAMLET: Ha, ha, você é decente?

OFÉLIA: Senhor?

HAMLET: Você é bela?

OFÉLIA: O que quer dizer, Vossa Alteza?

HAMLET: Que se você é decente e bela, sua decência não deveria permitir conversa com sua beleza.

OFÉLIA: Mas a beleza, senhor, com quem poderia ter melhor comércio do que com a decência?

HAMLET: Sim. O poder da beleza transformará antes a decência em cafetina do que a força da honestidade poderá traduzir a beleza em sua semelhança. Isso foi um paradoxo, mas os tempos o comprovam. Eu a amei um dia. [...] Vai para um convento. Quê! Preferes procriar pecadores?

(Ato III, Cena I, p. 103-121)

A passagem acima ainda aponta para outro elemento citado por Punter e Byron (2004), a objetificação das personagens femininas. De acordo com os teóricos, nas narrativas góticas o feminino funciona

como símbolo das muitas fronteiras transgredidas pelos personagens masculinos. A acusação tão disparatada de Hamlet, circulando entre temas como pecado, beleza e decência, baseia-se em não mais que estereótipos vingativos. Acusando-a, Hamlet estabelece mais uma das tantas violações componentes da peça. Se há algo de podre no Estado da Dinamarca, Ofélia é mais uma delas. Advinda do corpo, Ofélia nasce com a marca de Eva, o pecado original. A autoridade masculina é o centro do horror gótico para o feminino. Ofélia é presa, perseguida, sua vida e virtude ameaçadas. Desse modo, o que Hamlet faz ao sugerir que ela vá para um convento é condená-la a um espaço de reclusão. É nesse ponto que se evidencia a tensão gótica: a mulher, enquanto objetificada e pecadora, é reduzida ao controle alheio. Assim, Ofélia, como tantas outras figuras femininas no Gótico, é vítima da imposição, da instrumentalização e do aprisionamento.

Ademais, o lirismo de sua fala desconecta Ofélia do mundo concreto, colocando-a num plano etéreo. O contraste entre as frases de Polônio e de Ofélia é um bom marcador. No Ato I, cena III, o pai ordena que a filha esqueça Hamlet. Neste diálogo, destaca-se a contraposição entre o tom pragmático e vulgar com palavras doces e sentimentais.

POLÔNIO: Eu lhe ensino: você faz papel de bebê
Ao se deixar pegar co'essas belas ofertas.
É pura moeda falsa! Oferte com mais zelo
Senão – pra não esfaltar a pobre palavra
No galope – vai é me ofertar um fedelho.
OFÉLIA: Senhor, ele me pleiteou com seu amor
Nas formas mais honrosas.
(Ato I, Cena III, p. 105-111)

A qualidade lírica de Ofélia, perceptível em diversos momentos da peça, reflete a fragilidade nascida da perda de sua agência. Desse modo, sua melancolia poética, gestora de expressivas imagens simbólicas, a coloca para além da razão, do pragmatismo, do terreno e do tangível. Em contrapartida, esse mesmo lirismo a eleva a um plano superior, celeste, transcendental. Ocupando essa posição, Ofélia aparece como personagem inatingível, distante, inacessível e até mesmo incompreensível. A musicalidade poética de sua fala, em certo sentido, a distancia da violência, do cinismo, da corrupção e da barbárie dinamarquesa. E, neste momento, é importante lembrar quão cara é a relação entre o lirismo e o transcendental para o Gótico, que frequentemente retrata a morte não apenas como evento físico, mas como uma experiência espiritual. Além disso, o lirismo de Ofélia se intensifica gradativamente, conforme a cena de sua morte se aproxima (Ato IV, Cena VII). Essa gradação parece apontar para uma morte paulatina, já que sua transcendência discursiva é percebida a partir da primeira aparição (Ato I, Cena III). Sendo assim, à Ofélia se pode atribuir uma poética que coaduna com a estética gótica: mulher, cativa, fragilizada, apolínea, morta, alheia, lírica, inacessível.

A cena de sua morte (Ato IV, Cena VII), relatada pelo discurso indireto de Gertrudes, interessa a este trabalho em especial, já que Delacroix faz uso do efeito lacunar de Shakespeare para pintar uma das Ofélias mais paradigmáticas das artes plásticas. Porque a cena é particularmente ambígua, uma última declaração da presença difusa de Ofélia, ela parece confluir todos os elementos

anteriormente apontados por esta pesquisa. Esses aspectos fragmentários criam o espaço para a leitura tradutória de Delacroix.

Gertrudes diz:

GERTRUDE: Por sobre uma nascente há um salgueiro inclinado

Que espelha as folhas gris no líquido cristal.

Ali fez fantásticas guirlandas, de urtigas,

Margaridas, ranúnculos e orquídeas púrpuras,

A que os ímpios zagais dão um nome vulgar,

E as castas virgens chamam dedos-de-defunto.

Quando subiu nos galhos pensos para atar

As suas guirlandas, ciumento, um ramo cedeu,

E então tombaram ela e seus troféus floridos

No plangente riacho. Suas roupas se abriram,

E, como uma sereia, boiou por instantes.

E aí entoou refrões de antigas cantorias

Como alguém invisível à própria agonia

Ou como um ente nato e de todo integrado

À água escorria. Porém, não demorou

E suas vestes, pesando da água que bebiam,

Arrastaram a infeliz de suas doces cantigas

Para os lodos da morte.

(Ato IV, Cena VII, p. 167-83)

Em primeiro lugar, ressalta-se o recurso do discurso indireto livre, pois contribui para o efeito lacunar mencionado acima: um outro toma a voz, um outro traduz, deste modo, há espaço para diversas possibilidades — principalmente se levarmos em conta a fraca objetividade da descrição. Gertrudes imprime-se na narrativa quando imerge no campo do simbólico, expresso, por exemplo na personificação do salgueiro que se afirma ciumento. Desse modo, a cena fornecida é fortemente mediada, predicado pilar para a maior parte das interpretações subsequentes ao texto.

Em segundo lugar, aponta-se a intenção misteriosa de alguns verbos deveras escorregadios. São eles: *subiu* (174), *cedeu* (175), *tombaram* (176), *boiou* (177), *entoou* (178) e *arrastaram* (183). Todas essas ações podem incluir e excluir intenções de morte. Não se pode apontar o desejo suicida de Ofélia a partir da escolha desses verbos. Ela subiu no salgueiro, o galho cedeu, ela e as flores tombaram, ela boiou, então entoou cantigas, e as roupas arrastaram-na para a morte. A ausência de determinação nas ações é espelho próprio de Ofélia que, no máximo, deixou-se morrer. São verbos que, de novo, foram escolhidos por Gertrudes, alguém que dá a notícia ao irmão da vítima. Se ela suaviza a descrição para resguardar os sentimentos de Laerte, não se pode saber. Embora os verbos componham frases na voz ativa, o efeito dado é de fatalidade, ou seja, de acontecimentos inevitáveis, independentes da vontade, frequentemente associados a forças maiores. Essa indeterminação reforça o caráter trágico de Ofélia, que se esvanece no mistério.

Por fim, o bucólico cenário. Tragando-a, as águas, Ofélia é absorvida, transformada em sereia, em entidade nata. Os adjetivos a caracterizam a cena, combinados à sequência de substantivos, como *folhas gris*, *fantásticas guirlandas*, *troféus floridos*, *plangente riacho*, *antigas cantorias*, *ente nato* e *doces cantigas*, fomentam uma atmosfera pastoril, ingênua do lugar. Entretanto, a descrição culmina nos *lodos da morte* — uma transição ao sabor gótico. Portanto, a exposição imprime novamente uma dicotomia interessante: embora as palavras apontem para o cândido, a cena é macabra. Nenhuma outra personagem de *Hamlet* morre de maneira imaculada, *tão*

invisível à própria agonia (Ato IV, Cena VII, p. 178), e apesar de bela, a cena trata da morte. Essa mesma ambivalência é encontrada nas flores, passíveis de associação com a vida e com a morte, com o nascimento e com o luto. Do mesmo modo, a água, inicialmente fonte de beleza e serenidade, torna-se agente mortuário. Essa disposição idílica e sinistra faz emergir uma famosa sentença do escritor gótico Edgar Allan Poe (1809-1849): “[...] a morte, então, de uma bela mulher é, sem dúvida, o tema mais poético do mundo [...]” (Poe, 2017, p. 14, tradução nossa)⁴. Logo, a ligação entre a feminilidade e a morte é elemento gótico e está presente na passagem.

Por fim, o tratamento dado a Ofélia é tanto estético quanto textual. Como um objeto do olhar do leitor da peça, do espectador do espetáculo e, posteriormente do pintor do quadro, Ofélia pertence, em primeiro lugar, ao paradigma da escrita, de modo que sua morte não é apenas do corpo, mas também da palavra, alicerçada pelo discurso de outro. A combinação de letras movediças, de metáforas binárias, de temáticas sublimes transforma Ofélia em uma personagem tão aberta quanto o mistério a circundar o próprio cadáver. O desvencilhamento de seus mistérios é a resolução da imposição hermética da morte. De ambas — de Ofélia e da morte — é possível apenas a promessa de uma resposta. Esse enigma, plasmado nos ricos efeitos lacunares de Shakespeare, transforma Ofélia nessa criatura diáfana, inapreensível como a morte de uma bela mulher.

E é com esse texto em mãos que Delacroix se coloca à tarefa de tradução pictórica. Ele precisará emitir, nos códigos plásticos, a

4 “The death of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetical topic in the world” (Poe, 2017, p. 14).

ambivalência, a ausência e o lirismo de Ofélia. Uma vez transposta para as artes plásticas, Ofélia ainda terá que emanar todas essas palavras, implicar a falta, exprimir beleza e pronunciar o sinistro. Seu corpo morto deverá, portanto, ser mediado e servir como metáfora do diáfano, como interpretação e ausência.

A MORTE DE OFÉLIA: UMA TRADUÇÃO GÓTICA

Atribui-se ao crítico literário e pintor inglês William Hazlitt (1778-1830) uma notória contribuição equivocada à fortuna crítica acerca de Ofélia. A frase é: “Ofélia é uma personagem quase demasiadamente tocante para ser profundamente contemplada” (Hazlitt, 2011, p. 79, tradução nossa)⁵. O equívoco de Hazlitt está em ignorá-la, pois a história da arte debruçou-se sobre Ofélia incessantemente. Como dito, Ofélia é amplamente reconhecida como receptáculo para as especificidades de correntes artísticas. Sua abertura, proveniente do efeito literário lacunar já comentado, permite que diversas linguagens — além da literária — se apropriem de sua estrutura inconclusiva e produzam combinações diversas. Tanto que o tema ofeliano passa a ser extremamente popular nos salões europeus a partir do segundo terço do século XIX (Lafond, 2012).

Quer dizer, sua singularidade serviu aos artistas como bom panorama para a comparação entre as linguagens artísticas. A discussão fomentada por Lessing em 1766, cujo alicerce está no questionamento ao *Ut pictura poesis*, animou o estudo artístico de Ofélia. Dessa maneira, o exercício de criação artística, apoiado pelas

5 “Ophelia is a character almost too exquisitely touching to be dwelt upon” (Hazlitt, 2011, p. 79).

especificidades de Ofélia, favoreceu a investigação sobre a natureza de cada linguagem e a valorização diferencial dos códigos distintivos. Desse modo, o estímulo de Delacroix foi o de estabelecer, em obra plástica, inspirada em texto literário, um certo distanciamento dos fundamentos da mimesis clássica.

Nos diários de Delacroix, podemos notar uma clara defesa da tradução plástica de textos literários. Segundo Paes (2014, p. 11), ele escreveu que a genialidade, tão perseguida pelos românticos, não está associada em absoluto a ideias novas, mas com a ampliação daquilo que um dia já foi dito, e, em seguida, elogia o engenho de Shakespeare. A pesquisadora ainda compila duas posições fundamentais sobre a questão:

Baudelaire (1998 [1855]: 106-07) afirmou que Delacroix, sendo um pintor essencialmente literário, tornou-se mais querido entre os poetas do que entre os próprios pintores, e Gautier (1998 [1864]: 161), por sua vez, escreveu que se ele executava como pintor, pensava como poeta, de modo que seu talento era feito de literatura. Desde pelo menos os antigos gregos as obras de arte visuais são concebidas também como ilustrações de narrativas pré-existentes, e essa relação, manifesta na expressão latina de Horácio, *ut picturapoesis* [como a pintura, é a poesia], manteve sua força até o séc. XIX. (Paes, 2014, p. 41, grifo do autor)

Desse modo, no cerne do trabalho do pintor francês está a tradução *latu sensu*, a relação entre palavra e imagem, a “[...] maneira mais fecunda de repensar a mimesis aristotélica” (Campos, 2015, p. 205). Tanto é que a disposição de Ofélia — na horizontal —, desenvolvida por Delacroix, habita o imaginário coletivo ocidental:

reconhecem-na até mesmo aqueles que nunca chegaram a ler ou assistir à peça.

Dessa maneira, as muitas Ofélias de Eugène Delacroix, entre litografias e pinturas que datam de 1798 a 1863, introduziram nas artes plásticas duas questões relevantes. A primeira delas é pintar Ofélia no momento entre os dois últimos versos da célebre descrição de Gertrudes, na efemeridade entre o *melodiouslay* e *muddy death*, ou seja, no limiar entre a vida e a morte. A segunda é retratá-la na horizontal. Ambas as escolhas reverberam a valorização do efeito expressivo da cena, pois nela se concentra a essência de Ofélia. Seu desfecho sublime, sua fragmentação, sua ambivalência, sua loucura hermética, sua inconclusividade estrutural e seu lirismo estão condensados na cena. Mas há ainda muito a se acrescentar à lista de feitos relativos ao quadro *A Morte de Ofélia* (1853), como a pincelada, intimamente conectada à função da expressividade.

O estilo de Delacroix, afirma Gautier (1998), é violento no sentido de que suas pinceladas não marcam o contorno das figuras com nitidez. Essa imprecisão implica um convite ao preenchimento, à integração imaginativa — um exercício pouco provável na estética neoclássica, que se caracteriza pela minúcia nos detalhes. Desse modo, além de retratar o momento mais expressivo da peça para Ofélia, garantindo a expressividade defendida por Lessing, Delacroix também replica sua constituição lacunar pela pincelada pouco definível. Vê-se no rosto, nos pés e nas mãos de Ofélia, nas folhas do galho, na paisagem que a cerca, a imprecisão tão ao sabor da personagem shakespeariana. Embora as cores auxiliem na limitação

dos elementos, é preciso completar as figuras, assim como fazemos com Ofélia. Delacroix traduz a ausência ofeliana pelo código mais paradigmático da pintura, a pincelada.

Essa densidade incerta pode também ser transposta para o Gótico, que em seu debate sobre limites burla as fronteiras da razão, do real, do humano. A intensificação gótica do mistério pode ser relacionada ao estilo das pinceladas. Os contornos não fortemente marcados, os delineamentos soltos e vibrantes criam uma atmosfera turbulenta e desordenada. Desse modo, a técnica de Delacroix pode espelhar a valorização daquilo que não é racional, assim como as narrativas góticas, que evocam uma desintegração da estética neoclássica. Essa abordagem pictórica, com sombras densas e contornos imprecisos, amplifica o efeito trágico. Além disso, a paleta de cores escuras e as áreas de contraste acentuado contribuem para uma ambientação lúgubre, típica do estilo gótico, ressaltando o isolamento e a vulnerabilidade de Ofélia, tragada pela natureza sombria.

Outro ponto interessante para a análise recai sobre o discurso indireto. Como a passagem é constituída pela fala de Gertrudes, fonte da subjetividade ali impressa, determinar a natureza da morte de Ofélia — se acidental ou suicida — é difícil. A posição do corpo de Ofélia sugere essa incerteza. Ela está em primeiro plano, no centro da tela, na horizontal. Ela ainda está viva e segura um galho do salgueiro. Esse gesto traduz-se em reação, uma resistência à morte que se avizinha. A relutância aumenta o desconforto da cena. Seu corpo não parece submergir com a facilidade que Gertrudes implica.

Desse modo, Delacroix parece imprimir uma nova interpretação ao relato, uma justaposição de parcialidades. Se a Gertrudes coube contar com intencionalidade, cabe também a Delacroix implicar outros significados, estabelecer a própria interpretação, marcar Ofélia com sua subjetividade.

Diferente de outras vertentes estéticas, muitas vezes construídas a partir de noções como objetividade e moralidade, ao Gótico interessa o profundo e o visceral. Por essa razão, a arte gótica trabalha a partir da percepção subjetiva, contrapondo-se ao racional, ao imparcial, ao equânime. Desse modo, tangencia temas como a loucura e a obsessão, extremos sublimes da psique humana e desestabilizadoras da realidade objetiva. Sendo assim, para o Gótico a subjetividade é a centralidade; e essa impressão do particular é parte constitutiva da tela de Delacroix.

Ademais, o embate entre vida e morte está profundamente ligado ao imaginário gótico. O produto da tensão entre o familiar e o desconhecido, por vezes é a loucura, a desintegração, e como consequência o sublime. Na representação de Ofélia, essa polaridade é fascinante. Existe deleite na contemplação do limiar retratado pelo momento expressivo — o preciso espaço entre *melodiouslay* e *muddy death*. A contraposição entre a expressão serena e a violência iminente, a representação do exato momento em que os polos da morte e da vida se tocam, alinha-se satisfatoriamente à noção gótica de bela morte.

Ainda na passagem narrada por Gertrudes, destacam-se as escolhas lexicais feitas pela Rainha. Os verbos não sustentam

nenhuma interpretação certa sobre a natureza da morte de Ofélia. Acreditamos que esse efeito é traduzido pelo trabalho com as cores na tela. Porque os contornos não são precisos, as cores estão fundidas, confundindo-nos. Para palavras escorregadias, Delacroix dá cores movediças. Além de ocupar contornos incertos, as cores não se limitam à mera representação mimética. O fundo escurecido, por exemplo, pode insinuar um profundo lamento, ou impotência, ou aprisionamento — elementos típicos do Gótico. Dessa forma, a paleta de cores evoca uma atmosfera sombria. Por sua vez, a água apresenta pelo menos dois tons contrastantes, há partes escuras e há porções claras. Esse contraste plasma a ambiguidade simbólica do riacho, que sustenta, mas também afoga Ofélia. A água, esse elemento que, na iconografia gótica, é associada ao desconhecido, à morte e ao inconsciente.

A claridade da figura de Ofélia diverge do restante da tela, destacando-a. Colocada assim, Ofélia destoia significativamente de seus arredores. Para a composição feita a partir dessa luminosidade destoante, este artigo aponta duas hipóteses. A primeira delas trata do lirismo da personagem. O tom elevado de Ofélia, que a aproxima do dialeto elisabetano, também a distancia da corrupção corrosiva dinamarquesa — muito embora a ela Ofélia posteriormente sucumba. Sendo assim, a alvura de Ofélia plasmaria sua linguagem polida, espelho de sua qualidade etérea, enquanto a floresta sombria funcionaria como símbolo de Elsinor. A segunda hipótese, também conectada à linguagem, trata da transição de tom verificada no emprego de substantivos e adjetivos mencionados na

sessão anterior. *Folhas gris, fantásticas guirlandas, troféus floridos, plangente riacho, antigas cantorias, ente nato e doces cantigas* ambientam uma atmosfera ingênua que, quando finalizada, é sinistra. Essa ambivalência seria percebida pelo contraste entre Ofélia e o cenário, de maneira oposta às indicações textuais. Assim como Delacroix cria uma Ofélia que resiste, o cenário idílico de Gertrudes é transformado em um aterrador espetáculo: uma subversão gótica do ideal pastoral.

Essa ambivalência pode novamente evocar a estética gótica, fio velado a transpassar as obras literária e pictórica. O contraste entre a composição luminosa de Ofélia e o entorno decadente evidencia o prognóstico gótico de inevitável decadência. Desse modo, o lirismo pictórico de Ofélia, explicado acima, se torna emblemático diante de um cenário de opressão inescapável. A justaposição entre a beleza e o terror, tão manifestos na tela, animam o motor do efeito almejado pelo Gótico: o sublime. Sendo assim, Ofélia se torna uma figura gótica por excelência.

Percebe-se, desse modo, que Delacroix faz uso criativo da palavra, propondo uma tradução em que acréscimos e empréstimos são balizados pelos códigos próprios das artes plásticas. O pintor francês estabelece um diálogo claro com a personagem shakespeariana a partir de uma estética que privilegia a revisitação artística. A referência explícita à literatura fomenta a criação de uma outra obra que se expressa totalmente por si mesma, uma estratégia de apropriação não servil. Essa postura exemplifica um tipo singular de leitura que é a tradução melancólica, ou seja, aquela que se

sabe constitutiva da referência e da perda impostas pela operação tradutória. “Pois quem diz mimesis diz tradução e diz *ut pictura poesis*, pois a imitação (das imagens) do mundo só existe através da sua tradução, da sua recodificação, quer ela se dê via palavras, quer se dê via novas imagens” (Seligmann-Silva, 1998, p. 12, grifo do autor). Nesse sentido, a leitura apresentada aqui pretendeu fomentar uma linha de pensamento capaz de valorizar o diálogo entre a palavra e a imagem enquanto dimensão comparatista, apologética dos extravios e das ampliações.

Este artigo, para realizar a análise acerca do funcionamento entre as duas linguagens, usou como fio condutor a estética gótica. Desse modo, Shakespeare, Delacroix e a tradução foram interrelacionados a partir da melancolia, do potencial sombrio, da presença fantasmagórica de um outro anterior. A tradução melancólica — presente no tratamento de Ofélia — reflete, portanto, elementos intrínsecos ao caráter gótico, baluarte do impermanente e do inexprimível. O jogo entre presença e ausência, constitutivo da tradução, confere à obra de Delacroix uma ambiguidade sombria, em que beleza e desolação gestam o sublime. A partir desse processo, a imagem e a palavra são conduzidas a um estado liminar, onde a tensão entre o que se mantém e o que se perde enriquece a interpretação e evoca o mistério essencial da atividade artística.

CONCLUSÃO

Este artigo desejou explorar a sensibilidade gótica por meio do diálogo entre palavra e imagem, intensificando o caráter sublime, enigmático e tradutório de Ofélia. Na interpretação de Delacroix, a

personagem transcende sua descrição literária, oferecendo-nos um espaço de espelhamento subjetivo. Essa abordagem sublinha o papel das artes plásticas como uma forma de tradução que não apenas replica, mas também expande o texto original, recodificando-o visualmente.

O destaque para a dinâmica entre literatura e pintura, sob uma perspectiva gótica, expande o entendimento do fundamento aristotélico de mimesis, revelando como a interação entre diferentes linguagens artísticas enriquece a compreensão crítica da obra de Shakespeare e do Gótico. Desse modo, concluímos que a tradução melancólica inclui a aceitação da diferença não como impedimento, ou deficiência, mas como condição de possibilidade. Há para o Gótico e para a tradução melancólica uma miríade de conexões.

REFERÊNCIAS

BAUDELAIRE, Charles; GAUTIER, Théophile. *Correspondances esthétiques sur Delacroix (Classiques)*. Paris: Editions Olbia: Diffusion, VILO 2, 1998.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BOTTING, Fred. *Gothic*. London; New York: Routledge, 1996.

BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias sobre o sublime e o belo*. Tradução de Enid Abreu Dobrázky. Campinas: Papirus, 1993.

CAMPOS, Haroldo de. Transcrição. In: TÁPIA, Marcelo; NÓBREGA, Thelma Médici (Orgs.). *Transcrição*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

GONÇALVES, Aguinaldo J. Ut pictura poesis: uma questão de limites. In: *Revista USP*, n. 3, p. 177-184, 1989.

HAZLITT, William. *Characters of Shakespeare's Plays*. New York: Barnes & Noble, Inc., 2011.

LAFOND, Delphine Gervais de. Ophélie in Nineteenth-Century French Painting. In: PETERSON, Kaara; WILLIAMS, Deanne (Eds.). *The Afterlife of Ophelia*. New York: Palgrave Macmillan, p. 169-182, 2012.

LESSING, G. E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia: com esclarecimentos ocasionais sobre diferentes pontos da história da arte antiga*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *A pintura – Volume 7: o paralelo das artes*. Coordenação de tradução de Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2005.

ÖĞÜTCÜ, Murat. The ‘Gothic’ in Hamlet: The Role of the Macabre in Creating Cathartic Horror. In: *DTCF Journal*, n. 1, v. 57, p. 138-156, 2017.

PAES, Luciana Lourenço. *As representações de A morte de Ofélia na obra de Eugène Delacroix*. 2014. 390f. Tese (Doutorado em História da Arte) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

PEREIRA, Lawrence Flores; ROSENFELD, Kathrin Holzermayr Lerrer. Ofélia: a invisível. In: *Letras*, p. 71-92, 2020.

PETERSON, Kaara L.; WILLIAMS, Deanne (Ed.). *The Afterlife of Ophelia*. New York: Palgrave Macmillan, 2012.

POE, Edgar Allan. *The Raven and the Philosophy of Composition*. San Francisco; New York: Paul Elder and Company, 2017.

PUNTER, David; BYRON, Glennis. *The Gothic*. Oxford: Blackwell, 2004.

ROCHA, Lívia Zacarias. *A morte de Ofélia, de Eugène Delacroix: teatro, pintura e gestualidade*. 2016. 108f. Dissertação (Mestrado em Arte) – Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

ROSSI, Aparecido Donizete. Shakespeare: a invenção do gótico. In: *Todas as musas*, ano 9, n. 1, p. 7-18, 2017.

SÁ, Daniel Serravalle de. Por uma cartografia do gótico: teoria, crítica, prática. In: SÁ, Daniel Serravalle de (Orgs.). *O Gótico em Literatura Artes Mídia*. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2019.

SANTOS, Fabiano Rodrigo da Silva. *Lira dissonante: considerações sobre aspectos do grotesco na poesia de Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

SANTOS, Fabiano Rodrigo da Silva. Hedionda grandeza: considerações sobre o sublime em Augusto dos Anjos. In: *UniLetras*, n. 44, p. 1-20, 2022.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Introdução/intradição: mimesis, tradução, enérgeia e a tradição do *ut pictura poesis*. In: LESSING, G. E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. São Paulo: Iluminuras, p. 7-72, 1998.

SHAKESPEARE, William. *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca*. Tradução, introdução e notas de Lawrence Flores Pereira; ensaio de T. S. Eliot. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2015.

TOMAZ, Rogério. Hamlet no cinema: as adaptações filmicas de Laurence Olivier (1948) e Franco Zeffirelli (1990). In: *Anuário de Literatura*, n. 2, v. 16, p. 69-83, 2011.

WALPOLE, Horace. Prefácio à segunda edição. In: WALPOLE, Horace. *O castelo de Otranto*. São Paulo: Nova Alexandria, p. 19-27, 1996.

WILLER, Claudio Jorge. *Um obscuro encanto: gnose, gnosticismo e a poesia moderna*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2007.

05

**FANTASMAGORIA E PINTURAS POÉTICAS
EM “LIGEIA”, DE EDGAR ALLAN POE**

CILAINE ALVES CUNHA
MATHEUS RAMOS SILVEIRA

CILAINE ALVES CUNHA

Pós-doutorada em Literatura Brasileira pela Casa de Rui Barbosa (Rio de Janeiro), em 2018.

Livre-docente pela Universidade de São Paulo, em 2016.

Professora na Universidade de São Paulo.

Pesquisadora do grupo de pesquisa História e Historiografia da Literatura, da Arte e da Cultura Literária Brasileira.

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/7187469863676949>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-9260-3743>.

E-mail: cilaine@usp.br.

MATHEUS RAMOS SILVEIRA

Mestrando do programa de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês da Universidade de São Paulo.

Bacharel em Letras, pela Universidade de São Paulo, em 2024.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0696926887016365>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-6471-3040>.

E-mail: masilveira13@usp.br.

RESUMO: O artigo analisa a forma com que Edgar Allan Poe elabora pinturas poéticas em seu conto gótico “Ligeia” para produzir o efeito ou a força de impressão da história. A narrativa desenvolve questões caras à estética do século XIX, como o poder criativo da

imaginação, a ambientação gótica e o grotesco. Ela se desenrola como reflexões metapoéticas a partir de descrições de objetos e personagem ao mesmo tempo belos e lúgubres. O artigo explora a teoria da éfrase, seu uso no conto citado e a apropriação que Poe realiza das discussões estéticas do século XVIII alemão, em especial dos princípios da obra *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*, de Lessing, e da teoria do sublime, de Friedrich Schiller.

PALAVRAS-CHAVE: Edgar Allan Poe. Gótico. Conto. Romantismo. Éfrase. Sublime.

ABSTRACT: This article analyzes the way in which Edgar Allan Poe creates poetic paintings in his Gothic short story “Ligeia” to produce the effect or the force of impression of the story. The narrative develops issues dear to 19th-century aesthetics, such as the creative power of imagination, the Gothic setting, and the grotesque. It unfolds as metapoetic reflections based on descriptions of objects and characters that are at once beautiful and lugubrious. The article explores the theory of ekphrasis, its use in the aforementioned tale, Poe’s appropriation of 18th-century German aesthetic discussions, especially the principles of Lessing’s work *Laocoon, or on the Frontiers of Painting and Poetry* and Friedrich Schiller’s theory of the sublime.

KEYWORDS: Edgar Allan Poe. Gothic. Tale. Romanticism. Ekphrasis. Sublime.

POE E AS ARTES IRMÃS

A geração de poetas românticos em que Edgar Allan Poe (1809-1849) se insere cresceu em um período no qual as principais obras do gótico inglês, protagonizado por Horace Walpole (*The castle of Otranto*, 1764), já circulavam. Os romances de Ann Radcliffe foram lançados entre 1789 e 1796; *The Monk*, de Matthew Gregory Lewis, nesse último ano; e *Melmoth the wanderer*, do irlandês Charles

Robert Maturin, em 1820. No cenário artístico local de Poe, Charles Brockden Brown (cujas principais narrativas góticas circularam a partir da década de 1790) e Washington Irving (autor da célebre *The legend of sleepy hollow*, 1820) compuseram o que se denomina de *early american gothic*.

Nos Estados Unidos, o contexto político posterior à Independência favorece o desenvolvimento dos traços típicos da maquinaria gótica inglesa (Punter, 2013, p. 165).

Uma das maiores realizações literárias de Poe, “foi sua renovação do conto de terror a partir de sua principal intenção, entreter por meio do ‘gelar o sangue’, para usar uma frase amplamente corrente na época, no que foi reconhecido como algumas das mais sofisticadas criações da ficção psicológica em língua inglesa¹ (Fisher, 2006, p. 78)”.

Em dois de seus mais célebres textos críticos, “A filosofia da composição” (“The philosophy of composition”, 1846) e “O princípio poético” (“The poetic principle”, 1848), Edgar Allan Poe elabora reflexões acerca dos aspectos que norteiam sua prática artística, valendo-se, recorrentemente, de metáforas e analogias que estabelecem relações diretas entre a arte pictórica e a poética. Com elas, o autor alinha-se às discussões do século XVIII e XIX acerca da relação entre as chamadas “artes irmãs” e recorre a termos críticos

1 “Poe’s greatest literary achievement was his renovation of the terror tale from what had been its principal intent, to entertain by means of “curdling the blood,” to use a widely current phrase of the times, into what have been recognized as some of the most sophisticated creations in psychological fiction in the English language”. (As traduções de Edgar Allan Poe, apresentadas mais adiante, e do crítico Fisher, para este artigo, foram de nossa autoria).

comuns à pintura e à poesia. Poe intitula sua primeira coletânea de *Contos do grotesco e arabesco* (*Tales of the grotesque and arabesque*, 1840), apropriando-se de termos constantemente utilizados pelos irmãos Schlegel, Schelling e Novalis, como “pictórico”, “grotesco”, “arabesco” e “sublime”. Categorias caras à tradição da literatura gótica, tornaram-se “modos artísticos de representação do mal e do medo” (França; Nestarez, 2022, p. 7).

Em uma de suas duas renomadas resenhas² acerca de *Histórias duas vezes contadas* (*Twice-told tales*, 1837), de seu contemporâneo Nathaniel Hawthorne, Poe comenta que a unidade de efeito, a totalidade do quadro pintado, é o aspecto mais importante de quase todas as composições poéticas, em verso e prosa. Para ele, o discurso poético que melhor satisfaz as demandas de intensidade do alto gênio é o conto, além da lírica. Nas citadas resenhas, Poe desdobra a unidade de efeito em outras duas noções: a brevidade e a totalidade. Pela própria constatação da natureza efêmera dos efeitos, o conto deve ser breve o suficiente para ser lido, sem interrupção, ao cabo de no máximo duas horas, “em uma sentada” (Poe, 1842, p. 298) para, assim, garantir uma forte impressão sobre o leitor. A totalidade, por sua vez, refere-se à ideia de que a obra compõe um todo fechado, no qual cada parte deve contribuir integralmente para o conjunto, tal qual um mosaico, e construir uma progressão, uma tensão narrativa que confluirá para o preestabelecido efeito final. Assim como a apreensão de uma pintura emoldura-se pela restrição espacial, o que permite a visão imediata de sua totalidade, o conto e o poema devem limitar a duração da leitura.

2 A primeira dessas resenhas data de 1837, e a segunda, de 1842.

Para garantir a coesão da obra, é preciso que o escritor inicie sua composição pelo desfecho, pela escolha do efeito almejado, para que, assim, começo e meio do enredo confluem para a sua finalidade.

Há passagens de “A filosofia da composição” e da segunda resenha de *Twice-told tales* que interessam, particularmente, ao objetivo do presente artigo, por evidenciarem a relação direta que o autor estabelece entre a unidade de efeito e a pintura. Poe destaca a circunscrição do espaço como absolutamente necessária à maneira como a obra afeta, impressiona e comove o leitor. Tal limitação espacial operaria como uma moldura da cena apresentada, potencializando a intensidade da imagem textualmente construída:

[...] sempre me pareceu que uma estreita circunscrição do espaço é absolutamente necessária ao efeito de um incidente isolado: — tem a força de uma moldura para um quadro. Tem um indiscutível poder moral em manter concentrada a atenção e, é claro, não deve ser confundida com mera unidade de espaço³. (Poe, 1846, p. 166)

Se sua frase inicial não tende a fazer irromper esse efeito, então ele [o escritor] falhou em seu primeiro passo. Em toda a composição não deve haver nenhuma palavra escrita, cuja tendência, direta ou indireta, não seja para o desígnio pré-estabelecido. E por esses meios, com tal cuidado e habilidade, um quadro é por fim pintado que deixa na mente daquele que o contempla com uma arte aparentada, um sentimento da mais plena satisfação⁴. (Poe, 1842, p. 299)

- 3 “[...] it has always appeared to me that a close *circumscription of space* is absolutely necessary to the effect of insulated incident: — it has the force of a frame to a picture. It has an indisputable moral power in keeping concentrated the attention, and, of course, must not be confounded with mere unity of place”.
- 4 “If his very initial sentence tend not to the out bringing of this effect, then he has failed in his first step. In the whole composition there should be no word written, of which

Essas passagens demonstram a consciência de Poe quanto ao benefício da concentração da ação principal em um único espaço fechado. Essa delimitação a potencializa por força de seu foco, da condensação da imagem representada e emoldurada por essa própria circunscrição, com especial destaque para a seleção das palavras e da frase inicial com vistas a esse fim. A unidade de efeito, desse modo, proporciona ao leitor uma experiência única de visualização e impressão da imagem construída verbalmente, pois, ao longo da própria duração da leitura, a progressão inerente à totalidade estabelece uma gradação da tensão narrativa, de modo que o próprio interesse do leitor é fígado desde o começo, impelido, assim, a prosseguir até o desfecho. Poe faz crer que a própria experiência da leitura equivale a apreender a pintura gradual de um quadro, o que estabelece uma proximidade entre a arte poética e a pictórica. Em branco no começo da narrativa, o quadro seria gradualmente preenchido ao longo da leitura até o momento do clímax, a partir do qual irrompe o efeito produzido pelo conjunto imagético. O aspecto pictórico não está presente apenas na totalidade que circunscreve e emoldura a obra em sua unidade, mas também se manifesta em segmentos menores dentro da narrativa, como quadros dentro de outros e molduras dentro de outras, uma *mise en abyme*.

Tendo em vista essas considerações, surgem algumas perguntas: de que maneira o efeito das obras de Poe é também construído pelos elementos pictóricos que a compõem? Como a

the tendency, direct or indirect, is not to the one pre-established design. And by such means, with such care and skill, a picture is at length painted which leaves in the mind of him who contemplates it with a kindred art, a sense of the fullest satisfaction”.

mórbida representação de seus objetos e a força de impressão de passagens altamente plásticas, contribui para que irrompa a unidade de efeito? A partir de quais procedimentos retóricos e poéticos a imagem é gradualmente construída? Como, na literatura, a descrição tipicamente material de espaços e caracteres pode ser fundida com a dimensão temporal do acontecimento? Para respondê-las, é possível recuperar as discussões que circularam no século XVIII e XIX sobre a relação entre as artes, averiguar de que modo os escritores do tempo a pensaram e como Poe delas se apropria e as realiza esteticamente.

De longa procedência, a discussão acerca da relação entre poesia e pintura, enquanto constructos semióticos semelhantes, parte do princípio de que, tanto ao longo da leitura de um texto poético quanto no correr dos olhos pela pintura, a mente decifra a organização de signos que veiculam seu significado. Essa discussão ganhou espaço no século XVIII, quando escritores como Jean-Baptiste Dubos, na França, e principalmente Gotthold Ephraim Lessing, na Alemanha, publicam, respectivamente, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719) e *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia* (*Laokoon: Oder, Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, 1766).

Dubos foi um dos que desenvolveram a distinção entre “palavras primitivas” e “palavras convencionadas” já presente no diálogo *Crátilo*, de Platão, aplicando-a no campo das artes plásticas e em sua relação com a arte poética. O escritor francês aponta uma diferença entre aquilo que denomina os signos “naturais da pintura” e os “arbitrários da poesia”, considerações que décadas

depois foram fecundadas por Lessing. Trata-se da noção de que os primeiros são imediatamente identificados como representações miméticas do objeto, ao passo que os segundos precisam primeiro ser decodificados em ideias, pois não há identidade natural entre a palavra e o conceito evocado por ela. Tal distinção é fundamental, uma vez que o poder das palavras, no que diz respeito à representação dos objetos, não é imediato, como na pintura. Apenas desse modo as ideias podem ser absorvidas no palco mental da imaginação (“a rainha das faculdades”) como imagens/quadros que comovem.

O *Laocoonte* (1766), de Lessing, difundido e elogiado entre os românticos, desenvolve a discussão e problematiza a dimensão espacial e temporal das artes plásticas e poéticas. O filósofo alemão discorre sobre os limites da representação de cada uma delas, bem como sobre as intersecções e fronteiras entre esses dois campos artísticos. Para tanto, a seção XVI de sua obra afirma que cabe à arte poética a representação mimética de ações (que se seguem umas às outras) em um eixo temporal, por meio de sons articulados (um após o outro) no tempo. Por outro lado, compete à arte pictórica a representação de corpos e objetos (um ao lado do outro), figuras e cores no espaço. A partir dessas classificações, Lessing considera que uma arte pode imitar alusivamente o objeto próprio da outra, pois, como constata, corpos necessariamente modificam-se no tempo e ações dependem dos corpos para ocorrer.

Na esteira de sua argumentação, o filósofo aponta dois princípios para o exercício artístico que pretenda representar o objeto próprio da outra: a “unidade dos adjetivos pictóricos” e a “economia nas

exposições de objetos corpóreos”. A primeira prescreve à pintura a escolha do momento mais expressivo para imitar e a ausência de exuberância de características para cada corpo. Já a poesia deve escolher uma única qualidade dos corpos em sua representação ou a imitação temporalmente progressiva, preferencialmente aquela que desperte a imagem mais sensível do objeto representado. Note-se, a partir dessas considerações, a preocupação de Lessing com a clareza do objeto representado e com sua fundamental visualidade:

O poeta não quer ser apenas compreendido, as suas representações não devem ser meramente claras e distintas; o prosador contenta-se com isso. Antes, ele quer tornar tão vivazes as ideias que ele desperta em nós, de modo que, na velocidade [ao longo da leitura], nós acreditemos sentir as impressões sensíveis dos seus objetos e deixemos de ter consciência, nesse momento de ilusão do meio que ele utilizou para isso, ou seja, das suas palavras. (Lessing, 2020, p. 205)

Lessing entende que, enquanto a pintura mostra o objeto já pronto, a poesia o pinta progressivamente, consideração fundamental para se compreender a noção de totalidade em Poe. Desse modo, o autor de *Laocoonte* se pergunta sobre a possibilidade de interseccionar os eixos temporal e espacial em literatura, de fazer com que os signos arbitrários apresentem-se com a força dos signos naturais. Tal preocupação encontra fundamentação em sua própria concepção acerca da natureza do belo natural e artístico, pois, para ele, o fim da poesia, enquanto arte mimética, é a ilusão da *enérgeia*.

Por esse termo, recuperado das retóricas antigas, o autor compreende a fantasia da presença de um objeto que se dá

pela ilusão do apagamento do meio significante, pela aparente naturalização do signo arbitrário da poesia. Essa ilusão pode ocorrer, segundo Lessing, pelo uso de metáforas e, principalmente, pela dinamização das descrições, conforme se verá. Eis a diferença, para ele, entre descrever e pintar: em poesia, a pintura diz respeito ao procedimento voltado para encadear as descrições em ações. Portanto, Lessing enfatiza a passagem do consecutivo, no relato do coexistente, via ilusão de vividez na disposição dos corpos em ações, assim, naturalizando os signos arbitrários. Não se trata de descrever enumerando características, mas de inseri-las na narrativa.

A partir dessas reflexões, Lessing aponta o que ele entende por “pintura poética”:

[...] não é necessariamente o que pode ser transformado numa pintura material; antes cada traço, cada ligação de diversos traços graças aos quais o poeta torna o seu objeto tão sensível que nós nos tornamos mais distintamente conscientes desse objeto do que de suas palavras, isso é o que significa o pictórico, o que significa uma pintura, porque assim nos aproximamos do grau de ilusão que a pintura material é particularmente capaz de gerar. (Lessing, 2020, p. 187-188)

Lessing afirma também que seria melhor considerar a expressão “fantasias poéticas” para que a poesia e seus termos não fiquem restritos aos limites da representação da pintura física. Essa consideração se justifica pelo fato de, ao longo da tradição filosófica e poética, que se preocupou com a discussão da relação entre as artes, tal relação recorrentemente apresentou-se como uma disputa pela superioridade de uma sobre a outra, uma polêmica entre modos de representação,

formulado, entre tantos, por Leonardo da Vinci, em seu *Trattato dela pittura*. Nele, o autor atribui à arte pictórica a prevalência sobre a arte poética no que diz respeito à eficácia da representação, consolidando, assim, a tradição do paragone. Lessing, ao contrário, entende que esta é superior àquela por valer-se extensivamente da imaginação.

Na seção XVIII do *Laocoonte*, debruçando-se mais detidamente sobre o principal procedimento que aproxima artes plásticas e pictóricas, o autor traz à tona o exemplo célebre do escudo de Aquiles. O filósofo alemão aponta a maneira como o “mestre” Homero encadeia as características do objeto e os aspectos de sua produção sucessiva e gradualmente, tornando a descrição suficientemente vívida para “assombrar” o interlocutor:

Homero, nomeadamente, pinta o escudo não como algo pronto, perfeito, mas antes como um escudo sendo feito. Portanto, ele lançou mão também aqui do enaltecido artifício de transformar o coexistente do seu objeto em consecutivo e fazer desse modo da pintura monótona de um corpo, a pintura vivaz de uma ação. [...] Agora ele está pronto e nós nos assombramos com a obra, mas com o assombro crente da testemunha ocular que viu a confecção. (Lessing, 2020, p. 216)

Trata-se, como aponta Lessing, de uma descrição que se faz narração do acontecimento, conferindo visualidade a algo que guia o olhar por um determinado percurso, organiza as suas características em uma sequência no tempo de tal forma que o corpo, gradualmente representado em suas partes, impressione.

Diante disso, torna-se possível explorar como algumas retóricas prescreviam a técnica de descrição verbal ou éfrase, explanar suas

vertentes e mostrar, em seguida, a maneira como Poe compôs suas próprias fantasias poéticas no interior de uma forma sublime.

A éfrase

A éfrase e a *enárgeia* assumem um caráter proeminente nas discussões elaboradas pelos retóricos antigos e poetas modernos dos séculos XVIII e XIX, considerando que o efeito de imagens verbais, produzido a partir de técnicas voltadas para conferir visualidade ao objeto representado, foi um dos principais instrumentos de arrebatamento e comoção, especialmente durante o processo de ascensão e circulação do romance gótico.

Na longa duração das doutrinas da Antiguidade clássica, uma primeira utilização do termo *ekphrasis* ocorreu entre o século I AEC e o II EC, empregado pelo rétor Théon, talvez Hélio Teão, nos seus *progymnasmata*, exercícios preparatórios de oratória, bem como por Hermógenes, Aftônio e Nicolau (Martins, 2021, p. 43). Neles, a éfrase é uma técnica de um discurso periegemático (percurso da visão) que põe sob os olhos o que deve ser mostrado. Trata-se de uma técnica de descrição, uma apresentação e exposição de pessoas (prosopografia), de lugares reais (topografia) e imaginários (topotesia), tempos (cronografia), como as estações do ano, ações e situações realizadas, como se o ouvido as visse. Pode, também, adquirir a forma de uma digressão narrativa e constituir-se como metapoesia. O vocábulo nomeia ainda um gênero do discurso encomiástico de caracteres e paixões (etopeia) e de obras de arte (Martins, 2021, p. 33).

Como descrição de pintura e escultura, a éfrase foi posta em prática como exercício de eloquência por filósofos, poetas e oradores da segunda sofística do século II EC., tais como Calístrato, Filóstrato de Lemnos e Luciano de Samósata, aplicado por prosadores como Aquiles Tácio de Alexandria, Cáriton de Afrodísias e Longo, em proêmios de romances (Hansen, 2006, p. 86). As descrições de obras de arte tornaram-se, desde então, um gênero encomiástico autônomo.

Tendo em vista as doutrinas da éfrase, quer como técnica retórica ou como gênero autônomo, estudos críticos propõem que se nomeie a primeira de “hipotática” ou interventiva (Martins, 2016, p. 163). Trata-se da descrição contida em um gênero continente que a encerra, seja em uma epopeia, uma tragédia ou uma prosa historiográfica, e que estabelece uma coincidência entre o olhar da personagem sobre os objetos vividamente descritos e o do leitor que o acompanha. Tanto na *Odisseia*, de Homero, quanto na *Eneida*, de Virgílio, os respectivos Odisseu e Eneias imergem em um momento reflexivo diante do esplendor dourado do palácio de Alcino e das pinturas no templo de Dido, objetos apresentados pelo exercício da éfrase.

Já o gênero descritivo e autônomo de obras de arte designa-se éfrase “paratática” (Martins, 2016, p. 163). Ela se define “como *antigraphaiten graphein*, contrafazer do pintado ou emulação verbal que compete com a pintura, descrevendo quadros inexistentes com *enárgeia*” (Hansen, 2006, p. 86). Observa-se que a forma verbal grega *graphein*, nos textos antigos, significa tanto pintar

quanto escrever, da mesma forma que o substantivo *graphé* remete simultaneamente à pintura e à escrita. A equivalência dos termos denota uma homologia entre os procedimentos miméticos aplicados a ambas, não uma identidade entre elas. Além disso, a equivalência dos termos também se refere à tópica da competição ou emulação entre as artes, como apontado por Horácio em sua *Arte poética*, quando se refere à expressão *ut pictura poesis*. Enfatiza-se, aí, o uso do *como (ut)*, “como a pintura, a poesia”. O termo *ut* propõe, enquanto conjunção comparativa, justamente a

homologia retórica dos procedimentos miméticos ordenadores dos efeitos em uma e outra. Assim, o *ut* que as relaciona parece indicar as modalidades técnicas do verossímil e do decoro necessários em cada gênero poético em termos de invenção, disposição e elocução. (Hansen, 2006, p. 98)

Isso faz com que a obra em questão cumpra as três funções: agradar (*delectare*), ensinar (*docere*) e persuadir (*movere*).

Em que pese as duas aparentemente diferentes práticas da écfrase e o caráter supostamente inovador da paratática, João Adolfo Hansen e Paulo Martins ressaltam que, também as écfrases autônomas recuperam a prescrição de vários outros gêneros, do épico, idílico, o epistolar, o trágico, o satírico etc, sendo ambas mediadas pelas doutrinas helenísticas. Teorizada e prescrita pelos retóricos da segunda sofística, a paratática recorre à vividez e às tópicas argumentativas previstas na tradição, como ocorre na hipotática:

[...] tanto a prescritiva retórico-gramatical a partir do século I, como os autores que autonomizam o gênero ecfástico, são mediados pelas letras helenísticas e,

nesse sentido, ora acrescentam elementos novos à prescrição do gênero — dado absolutamente previsível, já que estamos diante da emulação —, ora dão voz a inovações genéricas, preceituando, assim, doutrina a partir da própria realização letrada inovadora, sem precedência como ponto de partida da emulação. (Martins, 2021, p. 45)

Elemento *sine qua non* da éfrase, a *evidentia* ou *enárgeia* é compreendida como efeito de vividez “que põe sob os olhos incorporais da mente um *topos* retórico semelhante à opinião considerada verdadeira sobre o *eidos*” (Hansen, 2006, p. 93). Trata-se da ilusão da presença do objeto, uma fantasia que presentifica o ausente aos olhos da mente a partir da escolha e disposição textual de vocábulos que mimetizam e detalham as qualidades materiais do objeto representado. *Enárgeia* não diz respeito à visão naturalista ou realista do objeto representado, mas ao efeito de sua presença enquanto ilusão, aparição ou fantasia. A “clareza é obtida pelo uso de palavras próprias, não bárbaras, escolhidas (*delecta*), metáforas (*traslata*), hipérboles (*supralata*) e sinônimos (*duplicata*)” (Hansen, 2006, p. 92). Para tornar a descrição vívida, um autor ficcionaliza, aproxima e, por vezes, identifica a observação indireta do leitor com a direta da personagem (*autopsía*, ver com os próprios olhos), o que contribui para acentuar o efeito gerado pela imagem, pois é como se o leitor a estivesse vendo diretamente e, portanto, sensibilizando-se com o que é vividamente representado. Em outras palavras, intensifica-se o efeito de impressão sensível. Em chave argumentativa, contribui para acentuar a credibilidade do relato, servindo à persuasão, à medida que sensibiliza o enunciatário.

Os procedimentos ou artifícios técnicos empregados para a produção do efeito da *enárgeia* são dramáticos e se evidenciam como uma pragmática: o uso do discurso direto, a interpelação patética de personagens, o apelo constante ao destinatário, o emprego de sinestésias e a recorrência de advérbios de tempo e lugar. Tendo em vista seu caráter dramático, o enunciador costuma antecipar, na descrição, uma declaração de caráter probatório acerca do fato e da ocasião, na qual o objeto em questão teria sido realmente visto por ele.

Nos preceitos antigos da *écfrase*, a relação de semelhança do discurso poético com o discurso da opinião tida por verdadeira, sua verossimilhança, “decorre da relação da imagem fictícia descrita com discursos do costume antigo que fornecem causas e explicações do que é narrado sobre ela, tornando-o semelhante àquilo que se considera habitual e natural” (Hansen, 2006, p. 86).

A *écfrase* é um artifício que descreve objetos inexistentes a partir de *topoi* conhecidos pela memória dos costumes antigos previstos em seus autores e autoridades. O efeito de ilusão da presença do objeto se faz provável justamente porque são fornecidos à imaginação os *topoi* da memória partilhada. Portanto, a descrição *ecfrástica* estabelece uma relação de proximidade entre o discurso e o representado, constituindo-se como um análogo ao quadro ou a qualquer outro objeto descrito. Vale ressaltar que esse efeito “não resulta de transposição de objetos empíricos, mas de processos de abstração compositiva do engenheiro do filósofo, orador, poeta e prosador que, competindo com pintores, estilizam particularidades de *topoi pictóricos*” (Hansen, 2006, p. 89).

Assim, a éfrase opera “não a suposta realidade empírica de objetos supostamente vistos pelos autores, mas a realidade dos preceitos retóricos de um ver coletivamente partilhado e exposto segundo a verossimilhança e o decoro de seu gênero” (Hansen, 2006, p. 89).

A descrição efrástica é necessariamente parcial, considerando-se a impossibilidade de o meio poético abarcar a totalidade dos objetos empíricos e, portanto, se configura como uma forma de interpretação, especialmente na paratática. Os traços selecionados para compor a representação e os termos empregados nas adjetivações são sempre interpretativos, uma vez que dependem necessariamente da escolha lexical e do ponto de vista do enunciador. Em seu caráter interpretativo, a descrição, necessariamente, sempre omite algo. Logo, trata-se daquilo que o enunciador escolhe mostrar ao leitor, fazendo com que um quadro imaginário seja gradativamente pintado na mente de quem o lê, parte a parte, e preencha as lacunas intrínsecas à descrição com a argamassa da própria imaginação. Portanto, há um necessário e consciente uso da obscuridade, mesmo quando se considera a ênfase empregada nas qualidades de brilho e nitidez dos objetos descritos.

A éfrase também aproxima-se de outro procedimento retórico, a digressão (*digressio* ou *egressio*). O caráter reflexivo de Odisseu e Eneias diante do esplendor do palácio de Alcino, por exemplo, opera-se como digressão,

[...] *parenthesis* na estrutura de narração, uma *suspensão* de seu vetor progressivo, um *desvio* ou um *retardamento* do fluxo textual, uma *antecipação* de eventos ou uma *recuperação* de elementos que

compõem o μῦθος, a fim de estruturar ou reestruturar a narração, temporal, temática ou figurativamente numa sequência necessária e útil. Características essas que aproximam a écfrase da *digressio* ou *egressio*, tal qual exposto por Quintiliano e Cícero. (Martins, 2016, p. 169)

No que diz respeito à interrupção do vetor progressivo da narração, a écfrase hipotática ganha, em seu interior, movimento próprio e, assim, condição de narratividade. O recurso aos dêiticos confere-lhe alguma progressão temporal, configurando seu caráter periegemático de uma completude visual que narra “ao redor” ou “em torno de” (Martins, 2016, p. 170). Mesmo na descrição paratática, o enunciador, ao longo de sua composição, deixa de lado a condição espacial estática da pintura, que representa corpos um ao lado do outro no espaço, para dispô-los um após o outro no tempo narrativo. Assim, na Antiguidade clássica, a distinção entre descrição (categoria do espaço) e narração (categoria do tempo) não tem lugar, desde que o movimento da écfrase, sem ser narração, intervém no relato da ação, podendo ser dilatado também por metáforas de ação (Hansen, 2006, p. 94), dinamizando-as.

Em Hermógenes, a écfrase do escudo de Aquiles define-se como uma “narrativa” contida numa narração, um episódio que proporciona o desenvolvimento da trama:

[...] se o escudo de Aquiles é um episódio, é um elemento que compõe a narração, contribuindo com o desenvolvimento do μῦθος, da trama, de sorte que se torna um elemento que afeta a progressão temporal que distingue a narração da narrativa. Elsner afirma que, embora a primeira écfrase na literatura antiga apresente-se como uma pausa da narração

em que o texto se desvia de sua obsessão pelo desdobramento da guerra para uma outra visão, a saber, cenas de paz, festividades, agricultura, canções e danças, esse microcosmo na verdade enfatiza o que a *Ilíada* não é, ou aquilo que teria sido se Páris não tivesse raptado Helena ou se os troianos a tivessem devolvido aos gregos, tudo isto ironicamente gravado nas armas que Aquiles usará para demonstrar sua ira. (Martins, 2016, p. 169)

A delimitação antiga da *écfrase* como uma narrativa contida em uma narração pode, nessa ótica, ter contribuído, inclusive, para a sua independência e transformação em gênero autônomo.

Em que pese a interrupção do fluxo temporal da narração, forjada pela descrição, a *écfrase*, ainda assim, não se confunde necessariamente com a digressão, entendida como procedimento retórico da oratória, preceituada por Cícero, em *De Oratore*. Em peças oratórias, a finalidade da digressão é amplificar os temas do texto, ornamentar o discurso e convencer os ânimos (Martins, 2021, p. 87), como ocorre também na *écfrase*. Ambas podem tornar-se uma narrativa ficcional que intervém nos argumentos centrais. A digressão pode, assim, assumir a função de uma *écfrase* que vivifica o objeto e deleita. Diferentemente, no entanto, aquela recapitula “elementos argumentativos que serão necessários para corroborar a tese na peroração ou na seção final de uma seção”. Já a *écfrase* recebe o impacto da visualidade, o que não se observa na digressão, e antecipa novos “argumentos que serão desenvolvidos mais adiante no texto, mas que estão sendo apresentados, pelo menos topicamente, em um ponto precedente àquele que seria seu lugar mais comum” (Martins, 2021, p. 88-89).

AS ÉCFRASES EM “LIGEIA”

Paolo D’Angelo, em *A estética do romantismo* (1998), e João Adolfo Hansen, em “Categorias epidíticas da *ekphrasis*” (2019), apontam, entre tantos, que a instituição retórica teve vigência até a segunda metade do século XVII, quando começa o longo processo de seu desmoronamento por obra das modernas revoluções filosóficas e artísticas. Desenvolvendo o campo hoje conhecido como “estética”, elas contribuíram para a dissolução das antigas categorias retóricas e poéticas em nome da suposta originalidade (D’Angelo, 1998, p. 94).

Ainda que seja evidente a apropriação de termos e de discussões proeminentes das retóricas antigas por autores românticos, como os irmãos Schlegel, William Wordsworth, Edgar Allan Poe e tantos outros, é preciso considerar, no entanto, que a maneira como gregos e romanos antigos operavam a técnica ecfrástica difere em alguns aspectos do modo como aqueles a realizaram. Para nos deter, por ora, apenas no aspecto terminológico, algo invisível e incorpóreo que emerge da vividez visual da écfrase resulta-se, entre os românticos, do “palco da imaginação”. A própria noção grega de “fantasia”, remetendo à “aparição”, servirá de fundamento a vocábulos importantes para as realizações poéticas do romantismo, como “fantasma” e “fantasmagoria”, conservando seu sentido antigo.

Poe, por sua vez, não se refere ao termo *ekphrasis* em seus textos, mas à noção de *phantasy*, vocábulo que aproxima muito mais sua poética das considerações de Lessing acerca das “fantasias poéticas”. Como lembra Alterton (2011, p. 95), o termo *arabesque*,

tão caro ao autor de “Ligeia”, pode ter sido uma herança modificada de Friedrich Schlegel, como se vê nessa passagem, em referência à forma elíptica da estrutura da arte moderna, próxima da natureza do discurso irônico que une e sustenta ideias opostas: “[...] considero o arabesco uma forma ou maneira de exteriorização inteiramente determinada e essencial da poesia” (Schlegel, 2016, p. 530).

Em “A filosofia da composição”, Poe parece recuperar, a seu jeito irônico próprio, a diferença entre narrativa e narração, presentes nas discussões antigas sobre a *écfrase*. A *Divina comédia*, de Dante, não é, para o escritor norte-americano, um poema narrativo longo, mas um conjunto de poemas e narrativas autônomas que compõem a unidade da obra: “O que chamamos de poema longo é, de fato, meramente uma sucessão de poemas breves”⁵ (Poe, 1846, p. 164). Diante disso, pode-se entrever o impacto que a *écfrase* recebe em sua delimitação do gênero conto como uma narrativa curta.

Já desde fins do século XVIII, a *écfrase* foi continuamente empregada em narrativas góticas como estratégia para elevar o discurso, tal como já ensinava o tratado do Anônimo, dito Longino, recuperado e traduzido por Boileau, em 1674. Nele, a apresentação pictórica é um dos principais recursos para tanto, pois, além de propiciar o choque, também anima a descrição, sob o impacto do *páthos*, quase como se forçasse o “auditório a ver” (Longino, 1996, p. 68).

No longo debate oitocentista sobre o sublime, estabiliza-se o princípio de que objetos naturais imensos, ameaçadores e

5 “What we term a long poem is, in fact, merely a succession of brief ones”.

grotescos, narrativas sombrias, irregulares e sinistras, imagens que despertam medo são, também, fonte do estilo grave e de farta matéria para reflexão. Nesse contexto, a discussão que Immanuel Kant trava com Edmund Burke sobre o sublime fortalece, a seu modo próprio, o deslocamento desse estilo do plano formal da arte para a natureza, retira-o do terreno das sensações despertadas pelo objeto e o transfere para o movimento do pensamento durante a sua apreensão. O sublime passa a ser compreendido como resultado de um jogo das faculdades da mente durante a contemplação dos elementos naturais grandiosos ou temíveis, o que promove o prestígio da imaginação sensível e criadora como a faculdade apta a apreendê-los. Friedrich Schiller, por sua vez, aproveita as lições kantianas sobre o assunto, mas transfere novamente o sublime do plano natural para o artístico, como no tratado de Longino. Os artigos de Schiller, “Do sublime: para uma exposição ulterior de algumas ideias kantianas” (1793) e “Sobre o sublime” (1798-1799), fornecem princípios legisladores da tragédia moderna, pensada como uma forma que, produzindo efeitos de prazer e dor, tematiza os conflitos humanos diante de forças que ameaçam a liberdade.

Em Schiller, o sublime torna-se um estilo misto, satiricamente patético. Para ele, a finalidade do texto, assim estruturado, é afirmar a capacidade humana de resistir a fenômenos e situações que ameaçam a autodeterminação do sujeito para escolher seu modo de agir, livre de condicionamentos internos e externos, sejam eles sensíveis ou materiais. Colocando as condições sociais e históricas em conflito com o ideal de uma vida humanamente livre,

o sentimento sublime diante de objetos ameaçadores desenvolve-se em uma alternância súbita com o belo, isto é, em uma forma sem tensão dramática em que abruptamente se lhe imprime uma derrocada da situação de estabilidade. O filósofo propõe que, para a catástrofe que tudo abala lentamente ou desaba rapidamente, e para recriar uma nova ordem humana, contribuem com “as cenas patéticas da humanidade em luta com o destino, da fuga irrefreável da felicidade, da segurança enganada, da injustiça triunfante e da inocência que sucumbe, cenas que a história expõe em abundância e que a arte trágica, imitando, põe diante de nossos olhos” (Schiller, 2011, p. 72).

No gótico oitocentista, a obscuridade é traço intrínseco ao efeito do terror sublime, como destaca Ann Radcliffe em seu texto póstumo “On the supernatural in poetry” (1826). Nele, a romancista traça a diferença entre “horror” e “terror” e destaca a importância do escuro para que se excite a imaginação. Esta exerce um duplo trabalho psíquico, figurando, com nitidez, no palco da mente, os objetos descritos com *enérgeia*, ao mesmo tempo em que é impelida a preencher (e, portanto, a criar) os espaços vazios da obscuridade para, enfim, compor o quadro da éfrase.

Na construção do enredo gótico, a alternância de quadros pitorescos, que se manifestam “nos momentos de relaxamento e bonança; na representação de situações caseiras ou de tranquilidade”, com outras de maior tensão, gerada por temíveis imagens naturais (Serravalle, 2010, p. 23); a estilização, quer de cenas bucólicas, quer da natureza em fúria, que antecipam a ação principal,

caracterizam sensações e percepções das personagens, ou criam determinada atmosfera cênica; em todos esses fatores, a éfrase é recurso eficiente. Na delimitação dessa estrutura intercalada, a estética moderna fecunda o princípio longiniano de que a elevação de uma ideia, própria das grandes questões da humanidade, ocorre num momento central do texto, quando cai como um raio: “[...] o sublime, quando se produz no momento oportuno, como o raio ele dispersa tudo e de imediato manifesta, concentrada, a força do orador” (Longino, 2016, p. 44).

Em “Ligeia” (1848)⁶, o narrador-personagem anônimo resgata mnemonicamente a história de seus dois relacionamentos amorosos. Após a doença misteriosa e a morte da amada Ligeia, ele cai em luto⁷ e vicia-se em ópio: “Na excitação de meus sonhos opiáceos (pois eu estava habitualmente agrilhado às algemas da droga), evocava seu nome em voz alta, durante o silêncio da noite, ou por entre os recônditos recantos dos vales, durante o dia⁸” (Poe, 1978, p. 323).

Transtornado, o herói, ainda mais enriquecido com a herança que ela lhe legou, adquire uma velha abadia do interior da

6 O conto “Ligeia”, considerado pelo próprio autor como uma de suas obras-primas, foi publicado pela primeira vez em setembro de 1838, no periódico *American Museum*, de Baltimore. Por toda uma década, foi submetido a constantes revisões até 1848, um ano antes da morte de Poe. A versão aqui utilizada é a última autorizada por ele, publicada no *Broadway Journal* em 27 de setembro de 1845, sobre a qual Poe realizou revisões e correções manuscritas até 1848 (Mabbott, 1978, p. 310). Ela foi estabelecida por Thomas Ollive Mabbott (1898-1968), editor da principal edição crítica dos contos e poemas de Poe.

7 Vale notar, nesse quesito, a importância que Poe atribui em “A filosofia da composição” (1846), ao lugar do amante enlutado na produção poética, uma vez compreendido que o tom poético por excelência é o melancólico.

8 “In the excitement of my opium dreams (for I was habitually fettered in the shackles of the drug), I would call aloud upon her name, during the silence of the night, or among the sheltered recesses of the glens by day”.

Inglaterra, situada num local ermo, isolado, circundada por uma paisagem selvagem. O herói, entre os poucos reparos que realiza no edifício, decora as suas dependências, imprimindo-lhes uma “magnificência régia”. Em seguida, casa-se novamente com uma mulher significativamente nomeada de Lady Rowena (*raven*, “corvo”) Trevanion, de Tremaine. O narrador alimenta um desprezo profundo por sua nova esposa, enquanto procura manter viva as memórias da primeira delas. Dois meses após o casamento, durante os quais Rowena vivencia eventos de ordem sobrenatural, também ela logo adoece e morre.

No alto da torre da abadia encontra-se o quarto nupcial do segundo casal, o mesmo onde transcorrem as poucas ações envolvendo o convívio entre eles, assim como o adoecimento e o velório da segunda mulher do herói. No momento em que o conto se encerra, o narrador presencia o evento sobrenatural de maior impacto da história: o espírito de Ligeia reencarna-se no cadáver de Lady Rowena, que se ergue do leito moribundo de maneira altiva, com os mesmos olhos e o olhar enigmático da primeira delas.

Como o herói vive esse evento fantasmagórico sob efeito do ópio, seu relato envolve-se por incertezas. No conjunto do conto, o narcótico funciona como um mecanismo que confere verossimilhança a esse episódio sobrenatural, levantando suspeitas de que ele não ocorreu, tendo sido, possivelmente, resultado das alucinações, o que criaria a ilusão de realidade. Mas essa hipótese não se confirma. Efetivamente, o ópio funciona como um correlativo objetivo das fantasmagorias poéticas a que o autor se

entrega na contemplação de Ligeia, de seu quarto conjugal e em suas percepções sobre Lady Rowena.

Ao longo do conto, o recurso às memórias, narrando os episódios do mais passado para o presente, é fundamental para o desenvolvimento da história, inteiramente delimitada por recordações. O herói constitui-se como um rico burguês, ao mesmo tempo amante e escritor, que, por algumas vezes, dialoga com o leitor, refere-se ao texto que se lê e ao ato de sua escrita, numa afirmação da arte como instrumento de investigação dos mistérios insondáveis da vida. A escolha de Poe por esse tipo de voz e modo de enunciação torna provável e contribui para dar vividez às suas descrições dos objetos e corpos, numa ficção de que eles realmente foram vistos, procedimento este apresentado ironicamente a certa altura da história. Antes de desenhar o quarto do casal, o narrador declara:

Eu dizia que minuciosamente me recordo dos detalhes do quarto — contudo sou tristemente esquecido de tópicos de profunda importância — e não havia sistema, nenhum padrão, na fantástica disposição, que se apossasse da memória⁹.
(Poe, 1978, p. 321)

Diz-se “ironicamente”, pois, ao afirmar que se encontra privado da lembrança de tópicos fundamentais da história, guardando apenas os detalhes minuciosos do aposento, o narrador comenta seu próprio procedimento eufrástico e ressalta o lugar fundamental que lhe destina no interior da narração continente.

9 “I have said that I minutely remember the details of the chamber – yet I am sadly forgetful on topics of deep moment — and here there was no system, no keeping, in the fantastic display, to take hold upon the memory.”

Com efeito, em “Ligeia”, duas longas écfrases ocupam boa parte da história: o herói pinta o retrato físico e espiritual da heroína e, em seguida, descreve o quarto conjugal do segundo casal. As duas descrições permitem discutir a maneira como Poe elabora, enquanto compõe suas pinturas verbais, uma reflexão sobre a arte.

No instante anterior ao momento em que vai recuperar suas memórias de Ligeia, o narrador destaca um elemento próprio da écfrase, como se observa nessa notação da posição proeminente da figura feminina na imaginação do narrador-escritor: “trago [Ligeia] diante de meus olhos em fantasia” (tradução nossa)¹⁰. O retrato da heroína, inicialmente uma descrição de seus traços físicos, surge em uma longa passagem que ocupa parte considerável do conto:

Há um querido tópico, entretanto, a respeito do qual minha memória não me falha. Trata-se da *pessoa* de Ligeia. Em estatura era alta, de algum modo esguia e, em seus últimos dias, até mesmo emaciada. Em vão eu tentaria retratar a majestade, a quieta desenvoltura de sua conduta ou a incompreensível leveza e elasticidade de seu passo. Ela vinha e partia como uma sombra. Nunca me dava conta de sua entrada em meu gabinete fechado, salvo pela querida música de sua voz baixa e doce, enquanto ela pousava sua marmórea mão sobre meu ombro. Dama alguma jamais a igualou em beleza facial. Era a radiância de um sonho opiáceo — uma aérea e inspiradora visão mais fantásticamente divina do que as fantasias que pairam nas almas adormecidas das filhas de Delos. Contudo seus traços não eram daquele regular molde que temos sido falsamente ensinados a venerar nas clássicas obras do paganismo. “Não há beleza singular”, diz Bacon, lorde Verulam, falando verdadeiramente

10 “I bring before mine eyes in fancy”.

de todas as formas e *genera* de beleza, “sem algo de *estranho* na proporção”. Contudo, embora eu tenha visto que os traços de Ligeia não eram de uma clássica regularidade — embora tenha percebido que seu encanto era de fato “perfeito” e sentido que havia muito de “estranho” a permeá-lo, contudo eu tentava em vão detectar a irregularidade e rastrear à origem minha própria percepção do “estranho”. Examinei o traçado da altiva e pálida fronte — era sem falhas — quão fria, de fato, essa palavra quando aplicada a uma majestade tão divina!

— a pele rivalizando com o mais puro marfim, a extensão e repouso dominante, a suave proeminência das regiões acima das têmporas; e então as tranças negro-corvo, reluzentes, luxuriantes e naturalmente cacheadas, anunciando toda a força do homérico epíteto “jacinto!” Olhei para os delicados contornos do nariz — e em lugar algum salvo nos graciosos medalhões dos Hebreus eu contemplara similar perfeição. Havia a mesma luxuriante suavidade de superfície, a mesma tendência quase imperceptível para o aquilino, a mesma harmoniosa curvatura de narinas a expressar o espírito livre. Reparei a doce boca. Aqui estava de fato o triunfo de todas as coisas celestiais.

— a curva magnífica do curto lábio superior — o macio, voluptuoso sono do inferior — as covinhas que enfeitavam, e a cor que despontava — os dentes refletindo, com um brilho quase desconcertante, todo raio da sagrada luz que caía sobre eles em seu sereno e plácido, embora o mais exultantemente radiante de todos os sorrisos. Escrutinei a formação do queixo — e aqui, também, eu encontrei a suavidade de amplitude, a leveza e a majestade, a plenitude e a espiritualidade, dos gregos — o contorno que o deus Apolo revelou somente em um sonho, a Cleomenes, o filho do Ateniese. E então eu perscrutei dentro dos largos olhos de Ligeia¹¹. (Poe, 1978, p. 311-312)

11 “There is one dear topic, however, on which my memory fails me not. It is the *person* of Ligeia. In stature she was tall, somewhat slender, and, in her latter days, even emaciated.

O narrador simula correr os olhos pelo corpo de Ligeia, coincidindo-os com os do leitor, delimitando, brevemente, seus contornos e traçando um retrato monumentalizado, como em uma moldura ou em uma estátua. Em seguida, anima seu ídolo, conferindo elasticidade silenciosa a seu passo, movimento este contraposto à quieta conduta da amada. Nesse momento, ele aplica um primeiro traço sinistro na heroína, quando compara seu andar ao ir e vir de uma sombra. Alguns elementos da passagem reforçam ainda mais esses aspectos. Em um deles, o narrador atribuiu a Ligeia uma voz doce, traço que se opõe, no entanto, à frieza gélida de seu tato. Além de conferir vigor sensível e mimético à imagem, o atributo “marmóreo” do toque de mão atrela a personagem a um dos materiais próprios de estátuas antigas, ao mesmo tempo, que envolve ambos por morbidez. Em outra passagem do conto, a natureza lúgubre dessa heroína fatal é acentuada pela palidez fria de sua fronte. A associação de Ligeia com uma beleza arcaica expande-se na comparação entre ela e as filhas sagradas de Delos, ainda que o herói negue que as proporções dela sejam regulares como as do paganismo antigo. Ao pintar sobre a perfeição dessa

I would in vain attempt to portray the majesty, the quiet ease, of her demeanor, or the incomprehensible lightness and elasticity of her footfall. She came and departed as a shadow. I was never made aware of her entrance into my closed study save by the dear music of her low sweet voice, as she placed her marble hand upon my shoulder. In beauty of face no maiden ever equalled her. It was the radiance of an opium dream — an airy and spirit-lifting vision more wildly divine than the phantasies which hovered about the slumbering souls of the daughters of Delos. Yet her features were not of that regular mould which we have been falsely taught to worship in the classical labors of the heathen. “There is no exquisite beauty,” says Bacon, Lord Verulam, speaking truly of all the forms and *genera* of beauty, “without some *strangeness* in the proportion.” Yet, although I saw that the features of Ligeia were not of a classic regularity — although I perceived that her loveliness.

beleza um traço de estranheza, o narrador dá início à discussão sobre a arte de seu tempo, em vão procurando apreender o caráter extraordinário das feições e, sobretudo, dos olhos da heroína.

A composição desse retrato segue um movimento que, partindo do geral, da estatura e do porte físico da heroína, desce até as mãos e sobe até o rosto, quando esmiuça detalhadamente e lentamente os traços anatômicos da face de Ligeia. Para compô-los, o olhar segue um movimento circular que se desloca pelas proeminências de suas têmporas, suas tranças onduladas, cotejadas com a flor do jacinto em Homero, e pelo seu gracioso nariz aquilino, comparado ao dos medalhões hebreus. Sintetizando essa beleza mista, a boca, o sorriso e o queixo simbolizam a presença da magnificente vida espiritual da cultura grega na contemporânea Ligeia, ambas, por isso, envoltas em sombras, isto é, em ruína. O narrador a compara, também, com as húrís, as virgens islâmicas prometidas aos homens excepcionais após a morte, e com a gazela de Nourjahad, em uma referência ao romance *The history of Nourjahad* (1767), da escritora irlandesa Frances Sheridan (1724- 1766): “Eles [os olhos] eram ainda maiores do que os maiores olhos da gazela da tribo do vale de Nourjahad”¹² (Poe, 1978, p. 313).

Como se vê, as partes que compõem o retrato da heroína congregam alguma referência mitológica, configurando um sincretismo de diferentes culturas mundiais. O modelo pintado paulatinamente ecoa as reflexões dos irmãos Schlegel (D’Angelo, 1998, p. 59) acerca da importância de se conhecer e mesclar elementos mitológicos de diversas culturas mundiais.

12 “They were even fuller than the fullest of the gazelle eyes of the tribe of the valley of Nourjahad”.

No parágrafo posterior, o narrador particulariza os traços psicológicos e morais de Ligeia como um ser extraordinário, acima dos mortais, dotada de uma poderosa vontade — característica antecipada pela epígrafe e por uma citação, no corpo do conto, do pensamento filosófico de Joseph Glanvill — e de um intenso querer viver. Por essa estranha idolopeia¹³, a personagem feminina deixa-se dominar por uma paixão cruel, ao mesmo tempo caridosa, submissa e assustadora, dotada de sabedoria a ponto de tornar-se uma espécie de mestre de seu marido.

O quarto nupcial onde adoece e morre Lady Rowena se assemelha a uma câmara mortuária. De acordo com Fred Botting, os contos de Poe “tendem mais a redobrar do que aclarar efeitos góticos” (2010, p. 9), operando transferências de características dos espaços típicos do gótico inglês, os *loci horribiles*, para a *psyché* das personagens. Assim, Poe promove uma homologia entre conteúdos internos e externos que se entrelaçam grotescamente, produzindo uma tensão na verossimilhança das obras, com “distorções da imaginação” (Botting, 2014, p. 110). Com isso, suas narrativas tendem a confundir leitores e personagens a respeito daquilo que é narrado e mostrado, indiferenciando o onírico e a ilusão de realidade:

A verossimilhança é produzida não por meio do respeito às leis da probabilidade, mas de técnicas narrativas complexas, em que se destacam, por exemplo, os mecanismos de mútua corroboração de narrativas em moldura, capazes tanto de legitimar os eventos meta-empíricos no plano da diegese quanto de promover o embate dialógico entre visões de mundo

13 Com um dos tipos de *écfrase*, a idolopeia retrata “personagens já mortos e cuja descrição e atribuição de discurso torna-os animados novamente” (Rodolpho, 2014, p. 99).

discordantes. [...] Muito da força da literatura gótica, porém, está justamente em sua violação programática dos parâmetros do realismo tradicional, ao apresentar eventos, enredos e personagens que estendem ou desafiam o conhecimento de mundo do leitor. (França; Nestarez, 2022, p. 12)

A descrição do quarto conjugal em “Ligeia” configura um dos exemplos de éfrase que se tornam acontecimento pela maneira dinâmica, vívida e periegemática com que o narrador o descreve, tendo em vista a escolha dos verbos, a ordenada sequência dos objetos apresentados e, inclusive, a apropriação de traços típicos da arte pictórica, como o jogo de cores e sombra, a perspectiva, o foco de luz e o contraste de texturas:

Não há porção individual alguma da arquitetura e decoração daquela câmara nupcial que não esteja agora visivelmente diante de mim. Onde estavam as almas da arrogante família da noiva [de Lady Rowena] quando, com sede de ouro, eles permitiram passar o limiar de um aposento tão enfeitado uma donzela e uma filha tão amada? Eu dizia que minuciosamente me recordo dos detalhes do quarto — contudo sou tristemente esquecido de tópicos de profunda importância — e não havia sistema, nenhum padrão, na fantástica disposição, que se apossasse da memória. O quarto jazia em uma alta torre da encastelada abadia, era pentagonal em contorno e de espaçoso tamanho. Ocupando toda a face sul do pentágono havia a única janela — uma imensa vidraça de inquebrável vidro de Veneza — uma única lâmina, e pintada de um plúmbeo matiz, de tal maneira que tanto os raios do sol quanto os da lua, atravessando-a, caíam com um sinistro brilho sobre os objetos ali dentro. Acima da parte superior dessa enorme janela, estendia-se a treliça de uma envelhecida videira que escalava as maciças paredes da torre. O teto, de sombrio carvalho, era excessivamente

elevado, abobadado, e elaboradamente ornamentado com os mais selváticos e as mais grotescas espécies de um semigótico, semidruídico artifício. De dentro do mais central recesso dessa melancólica abóbada, pendia, por uma única corrente de ouro com longos elos, um imenso incensório de mesmo metal, de padrão sarraceno e com muitas perfurações de tal maneira concebidas que delas se contorciam para dentro e para fora, como que dotadas de uma vitalidade de serpente, uma contínua sucessão de multicores chamais¹⁴. (Poe, 1978, p. 321)

Na passagem, o alerta do narrador de que a memória carece de um sistema e de um padrão discursivo, no qual se apoie, comenta metapoeticamente o estilo insólito da descrição fantástica, realizada de modo satiricamente trágico, conforme se verá. Ato contínuo, ele começa a tracejar os limites, o contorno ou a moldura do espaço pentagonal. Apresenta, em seguida, o único foco de luz que, na parte sul do recinto, atravessa a janela de matiz de chumbo, o que projeta os reflexos da luz solar e lunar, de efeitos fantásticos,

14 “There is no individual portion of the architecture and decoration of that bridal chamber which is not now visibly before me. Where were the souls of the haughty family of the bride, when, through thirst of gold, they permitted to pass the threshold of an apartment so bedecked, a maiden and a daughter so beloved? I have said that I minutely remember the details of the chamber — yet I am sadly forgetful on topics of deep moment — and here there was no system, no keeping, in the fantastic display, to take hold upon the memory. The room lay in a high turret of the castellated abbey, was pentagonal in shape, and of capacious size. Occupying the whole southern face of the pentagon was the sole window — an immense sheet of unbroken glass from Venice — a single pane, and tinted of a leaden hue, so that the rays of either the sun or moon, passing through it, fell with a ghastly lustre on the objects within. Over the upper portion of this huge window, extended the trellice-work of an aged vine, which clambered up the massy walls of the turret. The ceiling, of gloomy-looking oak, was excessively lofty, vaulted, and elaborately fretted with the wildest and most grotesque specimens of a semi-Gothic, semi-Druidical device. From out the most central recess of this melancholy vaulting, depended, by a single chain of gold with long links, a huge censer of the same metal, Saracenic in pattern, and with many perforations so contrived that there writhed in and out of them, as if endowed with a serpent vitality, a continual succession of parti-colored fires”.

sobre os objetos interiores. Da janela, o olhar do narrador desloca-se ascensionalmente para a envelhecida videira que escala as paredes da torre, dirige-se para o elevado teto, detendo-se em seus materiais e em seus tenebrosos ornamentos, de onde pende uma corrente de ouro (no texto original, há uma assonância na descrição do teto de sombrio carvalho, “gloomy looking oak” /'glu:mi 'lɔkiŋ əʊk/, soando ainda mais melancolicamente, pela força da repetição, o entalhe descrito). A partir daí, o narrador começa a guiar a visão em direção ao chão, não sem antes demorar-se no fundo do teto, nos elos da corrente e no incensório por ela suspenso. Observa-se o movimento das chamas desse recipiente litúrgico a serpentear para dentro e fora dele, descritas por um período longo e contínuo, cuja extensão parece mimetizar o próprio prolongamento da corrente e o espalhamento de suas chamas multicoloridas.

O crítico e escritor Júlio Cortázar, em seu livro *Valise de Cronópio*, tece um comentário que sintetiza a relação entre pintura e literatura plasmada por Poe ao longo de suas narrativas: “Para ele [Poe], um ambiente não constitui como que um halo do que acontece, mas forma corpo com o próprio acontecimento e, às vezes, é acontecimento” (Cortázar, 2013, p. 125). As descrições de Poe são, assim, altamente dinâmicas, pois não constituem simples pausas do relato principal (tal como entendidas pela narratologia), tomando parte intrínseca da progressão narrativa. Na descrição da câmara nupcial de “Ligeia”, o caráter periegemático ganha progressão temporal no movimento dos olhos a percorrerem, de cima para baixo, e vice-versa, a moldura pentagonal do recinto,

numa fantasia-poética. Há, também, uma anotação dos materiais próprios das belas artes, compondo sinestésias, como o contraste do escuro carvalho do teto com o metal frio da corrente dourada, além do próprio jogo de sombra e luz projetadas pela janela. Assim, o brilho metálico dos objetos presentes na descrição da câmara nupcial opõe-se à escuridão da abóbada do aposento, reforçando, mutuamente, a beleza dos objetos e o caráter lúgubre do recinto.

Na transição desse parágrafo para o seguinte, há um espaço vazio entre a ponta do incensório e o chão, assim como há outro entre o final do parágrafo que descreve o incensório e o seguinte, que inicia a descrição da superfície abaixo. Em outras palavras, há uma homologia do plano lacunar do espaço físico com aquele do entre parágrafos. Desse modo, Poe parece se valer da própria materialidade do texto para compor sua éfrase.

No excerto seguinte, em que se realiza o movimento descensional da visão, o olhar do narrador passa da corrente do incensório para os móveis, e pelos objetos de decoração, ora zigzagueando pelas paredes, ora demorando-se na tapeçaria:

Algumas poucas otomanas e dourados candelabros, de oriental feitio, estavam dispostos em várias partes — e lá estava o divã também — o divã nupcial — de um modelo indiano, e baixo, esculpido em ébano sólido, encimado por um dossel semelhante à mortalha. Em cada um dos ângulos da câmara se erigia um gigantesco sarcófago de granito preto, das tumbas dos reis diante de Luxor, com suas tampas envelhecidas de completo entalhe imemorial. Mas era na colgadura do apartamento que jazia, hélas! a maior fantasia de todas. As paredes elevadas, gigantescas em altura — mesmo desproporcionalmente — cobriam-se de alto

a baixo, em vastas dobras, com pesadas tapeçarias de aspecto maciço — tapeçaria de um material do qual também era feito o carpete sobre o chão, revestia as otomanas e a cama de ébano, o dossel para a cama, e as maravilhosas volutas das cortinas que sombreavam parcialmente a janela. O material era do mais rico tecido de ouro. Era todo sarapintado, em irregulares intervalos, com figuras arabescas, medindo cerca de trinta centímetros de diâmetro, lavradas no tecido em padrões do mais preto azeviche. Mas essas figuras partilhavam o verdadeiro caráter do arabesco apenas quando observadas de um único ângulo. Por um artifício hoje comum, e de fato rastreável em um remotíssimo período da Antiguidade, eles foram feitos de aspectos mutáveis. Para aquele que adentra a sala, elas retinham a forma de simples monstruosidades; mas, após avançar adiante, essa aparência gradualmente partia; e passo a passo, conforme o visitante se movia pela câmara, ele se via rodeado por uma infindável sucessão de sinistras formas que pertenciam à superstição dos normandos, ou ascendiam dos culpados sonos do monge. O fantasmagórico efeito era vastamente aumentado pela artificiosa introdução de uma forte e contínua corrente de vento atrás das tapeçarias — dando uma hedionda e inquietante animação ao todo¹⁵. (Poe, 1978, p. 321-322)

- 15 “Some few ottomans and golden candelabra, of Eastern figure, were in various stations about — and there was the couch, too — the bridal couch — of an Indian model, and low, and sculptured of solid ebony, with a pall-like canopy above. In each of the angles of the chamber stood on end a gigantic sarcophagus of black granite, from the tombs of the kings over against Luxor, with their aged lids full of immemorial sculpture. But in the draping of the apartment lay, alas! the chief phantasy of all. The lofty walls, gigantic in height — even unproportionably so — were hung from summit to foot, in vast folds, with a heavy and massive-looking tapestry — tapestry of a material which was found alike as a carpet on the floor, as a covering for the ottomans and the ebony bed, as a canopy for the bed, and as the gorgeous volutes of the curtains which partially shaded the window. The material was the richest cloth of gold. It was spotted all over, at irregular intervals, with arabesque figures, about a foot in diameter, and wrought upon the cloth in patterns of the most jetty black. But these figures partook of the true character of the arabesque only when regarded from a single point of view. By a contrivance now common, and indeed traceable to a very remote period of antiquity, they were made changeable in aspect.

A descrição do espetacular tecido de ouro da tapeçaria e das cortinas imprime um efeito de movimento, gerado por sua expansão pelo chão, pelas paredes e pelas janelas, marcando, também, presença nas indianas otomanas, na cama do casal, postada num plano um pouco mais alto que aquelas, e no dossel. As dobras da tapeçaria nas paredes e suas volutas na cortina reforçam ainda mais esse efeito. A descrição compõe um todo extravagante em sua forte policromia, variando entre a escuridão do carvalho, os reflexos da luz pela vidraça, as cores das chamas do incensório e o dourado das tapeçarias pesadas com seus estranhos arabescos intervalares.

No segmento frásico que discorre sobre o sarcófago, percebe-se a regra de Lessing acerca da economia no emprego dos traços pictóricos, pois o narrador seleciona apenas dois adjetivos para caracterizá-lo (“gigantesco” e “preto”), mesmo número de qualificativos com que orna as tampas das tumbas (“envelhecidas” e “de entalhe imemorial”). Tal economia, como explica Lessing, favorece a lembrança e a apreensão do objeto, pois o leitor não precisa recordar-se de inúmeros caracteres. O longo período posterior a este também evidencia o caráter periegemático da éfrase, em que o olhar do narrador acompanha a disposição do tecido de ouro por várias partes do quarto.

A comparação do dossel com uma mortalha e a presença do sarcófago nos cantos do aposento reforçam o caráter lúgubre do

To one entering the room, they bore the appearance of simple monstrosities; but upon a farther advance, this appearance gradually departed; and step by step, as the visitor moved his station in the chamber, he saw himself surrounded by an endless succession of the ghastly forms which belong to the superstition of the Norman, or arise in the guilty slumbers of the monk. The phantasmagoric effect was vastly heightened by the artificial introduction of a strong continual current of wind behind the draperies — giving a hideous and uneasy animation to the whole”.

ambiente. Amplia ainda mais essa atmosfera sinistra, as figuras monstruosas de aspectos mutáveis das tapeçarias. Partindo dos arabescos dispostos em intervalos pelo tecido, elas são vistas apenas por meio de um jogo de luz e de um dos ângulos do recinto, movendo-se fantasticamente pelo espaço e em meio à fumaça do incensório. Poe gradua os aspectos mutáveis dessas figuras, passo a passo, num procedimento sucessivo construído pelo caminhar do hipotético visitante ao longo da sala, presentificando-as, levando-as a assombrar e afetar as sensações e as percepções das personagens e dos leitores, efeito esse análogo ao alucinógeno. O autor cria, assim, a ilusão do movimento do tecido de ouro e dos monstros estáticos e, com isso, a unidade de efeito entre o ambiente, o retrato da heroína e o episódio final não menos fantasmagórico, antes mesmo que esse tenha ocorrido.

As descrições da câmara nupcial são, portanto, “grotescas”, no sentido que Kayser empresta ao termo. Derivado do italiano *grotta* (“gruta” ou “cova”), o vocábulo nomeava estilos ornamentais de decorações de murais da Roma antiga, descobertas em escavações do século XIV, estilos estes que realizam uma fusão de elementos de diversos reinos naturais, tais como o vegetal e o animal, por exemplo (Kayser, 2019, p. 20). As descrições do quarto de “Ligeia” configuram-se também como pinturas de espaços ao mesmo tempo exuberantes, decadentemente sombrios e, assim, sinistros (Kayser, 2019, p. 55). Produzem efeitos estéticos negativos, considerando que a composição de luz e sombra, e a presença do vento que atravessa o recinto, faz com que objetos inanimados pareçam sinistramente animados.

Destaque-se, porém, que a pintura do quarto conjugal como fosforescências a cintilar lugubrememente na escuridão representa o interior de um edifício originalmente religioso, mas privatizado e transformado em habitação burguesa. Essa ambivalência espacial foi recorrentemente estilizada em romances góticos:

A intenção de consolidar valores burgueses, como a domesticidade, o sentimentalismo, a virtude, a família, convive com o fascínio pela arquitetura, pelos costumes e valores medievais, expressão de um mundo feudal cuja ordem era objeto de admiração, mas cuja tirania, barbarismo e formas de poder encontravam desaprovação e provocavam ansiedades projetadas na criação de vilões aristocráticos malévolos e cruéis. (Vasconcelos, 2002, p. 123)

Poe, no entanto, parece ironizar essa convenção, pois esse misto de habitação doméstica e equipamento religioso ganha um destino contrário à vida burguesa, conforme tratado adiante.

Vistas em conjunto, as duas éfrases hipotéticas de “Ligeia” configuram micronarrativas inseridas na narração do conto, contribuindo não só para impulsionar a ação principal, como também para definir a teoria da beleza que ela encena. No uso que destina a essas descrições interventivas, o retrato das feições físicas e espirituais de Ligeia alimenta o fluxo temporal da história de amor fatal entre ela e o herói, graduando a emoção e a intensidade dramática com que ela é narrada. Após o que, a descrição do quarto conjugal acentua os traços sombrios e sinistros da história e, juntamente com a da primeira delas, antecipa o desfecho sobrenatural do casamento. O conjunto, assim, compõe-se de uma história dentro da outra. Lady Rowena recebe traços negativos,

opostos ao da heroína, para que a ressurreição da beleza enigmática e sinistra de Ligeia possa ocorrer e confirmar a eternidade desse modelo único.

Nesse sentido, a feição do rosto da heroína, ou o seu olhar, são sem iguais, vale dizer, sem modelo comparativo, únicos. Mas, certamente, sua composição deriva de uma generalização hiperbólica de várias belezas de diferentes regiões do mundo, nela fundidas. A comparação dos imensos e enigmáticos olhos de Ligeia com as estrelas das irmãs gêmeas de Leda alude à Helena de Tróia, a mais bela mulher do mundo, e a sua irmã não idêntica, Clitemnestra. O atributo extraordinário e misto da beleza da heroína de Poe está conotado também em seu próprio nome, que resgata figuras da tradição mitológica antiga¹⁶. Ligeia resulta, assim, de uma hiperbolização de sua beleza como um ser cosmopolita, nem só ocidental, nem só oriental, mas uma fusão de traços hebreus, muçulmanos, gregos etc. Analogamente, a parte intermediária da história, ocupada pela descrição do quarto conjugal, absorve traços indianos, egípcios e normandos, aplicados na abadia, isto é, em um edifício de origem cristã. Nesse ecletismo, o autor substitui as antigas categorias epidíticas, com que se articulava o movimento da écfrase, por outras próprias da estética oitocentista, especialmente por tópicos ligadas à narrativa gótica e a discussões do tempo sobre a arte.

16 A edição crítica da obra de Poe (Mabbott, 1978, pp. 330-31) aponta que “Ligeia” é um feminino (λιγεια) do adjetivo homérico ligys (λιγυς), cujo significado oscila entre “canora”, “de som harmonioso”, “estridente” ou “agudo”. Alegoriza também um espírito da música, no poema “Al Aaraaf”, de Poe. Nas *Geórgicas*, de Virgílio, designa uma ninfa das florestas. Esse substantivo feminino nomeia, também, uma sereia da obra *Comus*, de John Milton. Em inglês, a sonoridade de “Ligeia” cria um jogo com “light” [laɪt], “idea” [aiˈdiə] e “ideal” [aiˈdiəl].

Ao definir o perfil e a expressão dos olhos de Ligeia como inesquecíveis e, ao mesmo tempo, estranhos, Poe afirma a satírica fantasmagoria trágica como matéria típica da arte moderna. A beleza do grotesco e a fusão de diferentes estilos artísticos assumem a forma de um exótico sobrenatural que sempre esteve nos objetos mais comezinhos, como diz o narrador, mas que, ao mesmo tempo, não possuía memória, não havia constituído tradição. Por absorver estilos de diferentes artes e culturas predecessoras, Ligeia, à maneira de Cristo, pode renascer e perpetuar o saber infinito sobre elas. Nesse caso, a anonimidade do narrador é também recurso eficiente para que ele alegorize a espécie humana e que só ela, a beleza mista dessa musa, pode, talvez, salvar. Em uma concorrência da arte com a filosofia, as seções de estudo em companhia de Ligeia proporcionam que o herói adentre esferas transcendentais e alimente seu espírito, absorvendo a sabedoria adquirida com ela. Mas, após a morte da heroína, o narrador tateia na escuridão, como diz, e se deixa mover por uma vontade débil, em oposição a que ela porta. Sem ela, o herói, ao se entregar ao ópio, perde sua consciência e, assim, a possibilidade de agir de modo autodeterminado.

Por outro lado, os movimentos ascensionais e descensionais da écfrase da câmara nupcial representam uma força que resiste à destruição, enquanto outros elementos a prenunciam, destruição essa já indiciada no isolamento e abandono do conjunto arquitetônico da abadia e na paisagem erma e selvagem que a circula. Trata-se de uma força que ascende (vida) e decai (morte), alternadamente, tal como a própria Ligeia resiste à misteriosa doença e ao falecimento, mas reencarnando-se ao final.

Nesse sentido, faz-se possível recuperar a relação entre os movimentos periegemáticos da écfrase e o sentimento sublime, como proposto por Schiller. Nele, um dos principais temas considerados trágicos é justamente o poder destrutivo do tempo, tema central no conto.

Assim, já na abertura de “Ligeia”, o narrador antecipa metaforicamente o seu estilo característico quando afirma que não se lembra de onde e quando conheceu Ligeia, alegando que a dor que o devastou, talvez, até mesmo, o uso do ópio, enfraqueceu a sua memória. Recorda-se apenas que encontrou Ligeia pela primeira vez numa grande cidade decadente, dos arredores do Reno, embora não soubesse qual a origem familiar dela, apenas que obtivera a vaga informação de que era ancestral, sem saber sequer o sobrenome da heroína. Com isso, ele já informa que ela não possui modelos, isto é, famílias artísticas. Após a morte de Ligeia, o narrador, aludindo à teoria do sublime de Edmund Burke, percebe que aprendeu com sua amada a vivenciar um prazer na contemplação de objetos graciosos, como uma falena em movimento, as águas correntes de um rio, uma borboleta, uma crisálida, e uma videira em crescimento, por exemplo. Atesta, ainda, que desenvolveu a capacidade de experimentar o mesmo prazer na observação de outros elementos infinitos e atemorizantes, tais como o oceano, e na visão da queda de um meteoro. Com essas imagens, Poe figura a sua arte como uma alternância do belo e do sublime.

Kantianamente, diante do objeto dito “belo”, o sujeito encontra-se em tranquila contemplação e vivencia um sentimento

de prazer, quando a imaginação e a razão se harmonizam no esforço para sintetizar a aparência do objeto, avaliando-o sem interesse em sua posse, tampouco com a ajuda de conceitos. Esse livre jogo lúdico das faculdades diante da forma do objeto promove a vivificação das energias vitais. Já a experiência sublime desencadeia, momentaneamente, uma inibição das forças vivificantes (Kant, 1993, p. 69).

Nas écfrases de “Ligeia”, as imagens de ascensão e queda alegorizam a capacidade de sobrevivência da arte, ainda que em ruínas impostas pelas forças do capital que a desencantam. Essa desilusão é representada na história mediante uma revisão da antiga tópica do campo e da cidade: a decadência do grande centro urbano onde o narrador conheceu Ligeia é proporcional à erma, selvagem e isolada região onde ele passa a habitar. O desencantamento operado por relações mercantilizadas se manifesta em Lady Rowena, cujo casamento com o rico herói foi determinado pela conveniência da família dela. Não é assim, por acaso, que essa personagem ganha poucos traços definidores, sem tornar-se modelo de beleza. De modo mais profundo, a força de destruição da arte pelo sistema capitalista metaforiza-se no próprio ato de o herói adquirir um edifício histórico, como a decadente abadia, com o objetivo de dar foros de realeza a sua riqueza e a si próprio. Em chave da tradição gótica, esse outrora templo religioso, contemporaneamente desprovido de suas antigas funções eclesiásticas, representa a permanência fantasmagórica de rudimentos do passado no presente, mas, ironicamente, reformado para que abrigue a vida privada e familiar em alucinação. A beleza

ornamental e arabesca das écfrases de Poe é mórbida, sinistra, irregular, de proporções incertas, em uma mistura própria para justamente representar a beleza em decomposição operada pelo *ethos* burguês. De olhos salientes, Ligeia se torna uma alegoria da arte contemporânea do autor, dotada de uma “expressão” ou estilo tragicômico, altamente irônico, apto a representar dramas da vida burguesa em um momento de ascensão do capitalismo industrial. Dona de um espírito livre, a heroína encena a derrocada da antiga e moderna cultura letrada e artística, enquanto lhes opõe resistência, guardando resíduos delas em suas feições. No conto, a recorrente afirmação da desmemória do narrador é metáfora do esquecimento, na modernidade das formas culturais e artísticas antigas, como no emprego desse irônico “*semi-Gothic*” e “*semi-Druidical*”, com que o herói caracteriza os ornamentos do eclético teto de carvalho.

“Ligeia” abarca, por fim, um excesso de formas e estilos, excesso este próprio do sublime, numa mescla de elementos mitológicos, arquitetônicos e decorativos de práticas orientais e ocidentais. Na figuração do anseio de apreensão das diversidades culturais, a heroína quase domina um conhecimento absoluto, tanto as línguas antigas, quanto impecavelmente, as modernas, sendo, também, versada em qualquer tema da erudição acadêmica, constituindo-se como uma superioridade infinita. Trata-se de uma beleza que, mesmo moribunda, faz fulgurar a potência de sua noite. A morte e o renascimento da heroína figuram esse ideal de uma vida regida pela arte que, especialmente a gótica, pode vivificar.

REFERÊNCIAS

ALVERTON, Margaret. *Origins of Poe's critical theory*. Hamburg: Severus, 2011.

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

BOTTING, Fred. Poe's phantasmagoreality. In: *The Edgar Allan Poe Review*, n. 1, v. 10. Pennsylvania, p. 9-21, 2010.

BURKE, Edmund. *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*. New York: Oxford University Press, 2015.

D'ANGELO, Paolo. *A estética do romantismo*. Tradução de Isabel Teresa Santos. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.

FISHER, Benjamin Franklin. Poe and the Gothic tradition. In: HAYES, Kevin J. (Org.). *Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*. 4.ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

FRANÇA, Júlio; NESTAREZ, Oscar (Orgs). Apresentação: uma tradição obscura. In: FRANÇA, Júlio; NESTAREZ, Oscar (Orgs). *Tênebra: Narrativas brasileiras de horror [1839-1899]*. São Paulo: Fósforo, p. 7-42, 2022.

HANSEN, João Adolfo; CUNHA, Cilaine Alves; LAUDANNA, Maria (Orgs.). *Agudezas seiscentistas e outros ensaios*. São Paulo: EDUSP, 2019.

KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Tradução de Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.

KAYSER, Johannes Wolfgang. *O grotesco*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2019.

LESSING, G. E. *Laocoonte, ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2020.

LONGINO. *Do sublime*. Tradução de Helena Hirata. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MARTINS, Paulo. *A representação e seus limites: pictura loquens, poesis tacens*. São Paulo: EDUSP, 2021.

MARTINS, Paulo. Uma visão periegemática sobre a écfrase. In: *Revista Letras Clássicas*, n. 2, v. 29. São Paulo, p. 163-204, 2016.

POE, Edgar Allan. (Second) Review of Twice-told tales. In: *Graham's Magazine*. Philadelphia, p. 298-300, 1842. Disponível em: <https://www.eapoe.org/works/criticism/gm542hn1.htm>. Acesso em: 10 jan. 2025.

POE, Edgar Allan. Critical theory: the major documents. In: LEVINE, Stuart; LEVINE, Susan F. (Eds.). Urbana; Chicago: University of Illinois Press, 2009.

POE, Edgar Allan. The philosophy of composition. In: *Graham's Magazine*, n. 4, v. 28. Philadelphia, p. 163-167, 4 abr. 1846. Disponível em: <https://www.eapoe.org/works/essays/philcomp.htm>. Acesso em: 10 jan. 2025.

POE, Edgar Allan. Ligeia. In: MABBOTT, Thomas Ollive (Ed.). *Tales & sketches: Volume I: 1831-1842*. Chicago: University of Illinois Press, 1978.

PUNTER, David. *The literature of terror: a history of gothic fictions from 1765 to the present day*. Volume 1. London; New York: Routledge, 2013.

RADCLIFFE, Ann. On the supernatural in poetry. In: *New Monthly Magazine*, n. 1, v. 16. London, p. 145-152, 1826.

RODOLPHO, Melina. Écfrase e evidência. In: *Revista Letras Clássicas*, n. 1, v. 18. São Paulo, p. 94-113, 2014.

SCHILLER, Friedrich. *Do sublime ao trágico*. Tradução de Pedro Sússekind e Vladimir Vieira. São Paulo: Autêntica, 2011.

SCHLEGEL, Friedrich. *Fragmentos sobre poesia e literatura (1797-1803) & Conversa sobre poesia*. Tradução: Márcio Suzuki e Constantino Luiz Medeiros. São Paulo: Unesp, 2016.

SERRAVALLE. *O gótico tropical: o sublime e o demoníaco em O guarani*. Salvador: EDUFBA, 2010.

VASCONCELOS, Sandra G. *Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII*. São Paulo: Boitempo, p. 118-133, 2002.

06

**O GÓTICO E O SUBLIME EM *STARVATION COVE*
E *MAN PROPOSES, GOD DISPOSES***

JÚLIA CRISTINA VALERO SOUZA

JÚLIA CRISTINA VALERO SOUZA

Doutoranda em Estudos de Linguagens, Representação, Cultura e Literatura, pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.

Mestre em Estudos de Linguagens, Representação, Cultura e Literatura, pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, em 2024.

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/4394033702059315>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0006-0587-8818>.

E-mail: juliavalero20@gmail.com.

RESUMO: A expedição Franklin foi uma empreitada britânica na primeira metade do século XIX que teve como objetivo encontrar a até então desconhecida Passagem do Noroeste, com a finalidade de criar novas rotas comerciais que ligariam a Europa à Ásia, bem como de registrar informações científicas do local. O destino da missão levaria os tripulantes a uma região que, desde séculos antes, dominava a imaginação do público com histórias sobrenaturais e assombrosas. Com navios fortemente reforçados, modificados com a mais alta tecnologia possível na época, o capitão *Sir John Franklin* e 129 homens deixaram a Inglaterra e nunca mais retornaram. O mistério sobre o destino dos homens e a curiosidade acerca de *como* eles tinham falhado foram fonte de inspiração para

muitas narrativas e pinturas nos anos e séculos seguintes. O presente artigo tem como objetivo refletir sobre possíveis características do gótico em duas pinturas que representam os momentos finais da expedição e de seus homens. Para tal, utiliza-se principalmente a discussão sobre o sublime burkeano, buscando relacioná-lo às representações do Ártico e a atributos tidos como góticos.

PALAVRAS-CHAVE: Gótico. Sublime. Expedição Franklin. Horror. Artes visuais.

ABSTRACT: The Franklin Expedition was a British venture in the first half of the 19th century that aimed to find the previously unknown Northwest Passage, with the aim of creating new trade routes that would connect Europe to Asia, as well as recording scientific information about the location. The mission's destination would take the crew to a region that, for centuries before, had dominated the public imagination with supernatural and haunting stories. With heavily reinforced ships, modified with the highest technology possible at the time, Captain Sir John Franklin and 129 men left England and never returned. The mystery surrounding the fate of the men and the curiosity about how they had failed inspired many narratives and paintings in the years and centuries that followed. This article aims to reflect on possible characteristics of the Gothic in two paintings that represent the final moments of the expedition and its men. To this end, the discussion of the Burkean sublime is mainly used, seeking to relate it to representations of the Arctic and attributes considered Gothic.

KEYWORDS: Gothic. Sublime. Franklin expedition. Horror. Visual arts.

INTRODUÇÃO

A narrativa gótica, primariamente associada à literatura, surge no século XVIII com características próprias que posteriormente serão reproduzidas de diferentes maneiras nas mais diversas

linguagens artísticas. Apesar das diferenças, um atributo permanece em praticamente todas as narrativas de tal estética: as histórias e imagens têm como objetivo causar o terror no público. Assim, as obras góticas possuem algumas categorias que, embora não exclusivas, nos ajudam a compreendê-las: são ambientadas em locais opressivos, obscuros, desconhecidos e medonhos; há personagens ou figuras não humanas que se apresentam como monstros, em oposição à sobrevivência e à segurança de demais personagens (ou à sua moralidade); e o passado, em especial o medieval, sempre retorna como uma presença fantasmagórica.

Juntamente com tais categorias, o conceito de sublime, de Edmund Burke, entra na discussão de elementos góticos por sua ligação com a produção do medo e assombro, assim como do deleite. O sublime burkeano, quando determina que certas paisagens ou ambientações, por sua vastidão e/ou grandiosidade, são fonte de desconforto e terror, é de grande importância para analisar pinturas e demais obras acerca da expedição Franklin — missão que tinha como objetivo a descoberta e mapeamento de uma das regiões mais distantes, isoladas e inóspitas do planeta: o Ártico. A expedição falha, mesmo com os preparativos necessários e a confiança quase cega na capacidade humana de conquistar a natureza, e todos os tripulantes desaparecem numa região desconhecida e aterrorizante. Com isso, as representações artísticas sobre os últimos momentos dos tripulantes da expedição tomam um caminho pessimista, focado no terror, no sofrimento e na morte.

O presente artigo tem, portanto, o objetivo de analisar a presença de atributos considerados presentes em narrativas góticas em duas

pinturas do século XIX que retratam a expedição e os homens que lá morreram: *Starvation Cove*, de Julius von Payer, e *Man Proposes, God Disposes*, de Edwin Landseer. Para tal análise, serão empregados como aportes teóricos a discussão de Burke em seu tratado *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*, escrita alguns anos antes daquela que é considerada a primeira história gótica (*O castelo de Otranto*) e que certamente influenciou a construção da narrativa e ambientação. Juntamente ao tratado de Burke, serão utilizadas obras que discutem o gótico, suas origens e características — como os livros de Nick Groom, David Punter e Glennis Byron —, bem como apontamentos feitos por Júlio França (e Oscar Nestarez) acerca de três elementos constitutivos do gótico: o *locus horribilis*, a personagem monstruosa e a presença do passado. Para a investigação das duas obras mencionadas, utiliza-se, então, o sublime burkeano associado ao *locus horribilis* representado pelo Ártico e à personagem monstruosa.

ELEMENTOS DO GÓTICO E DAS NARRATIVAS DE HORROR

O gótico possui, tradicionalmente, diversas definições históricas que não são necessariamente excludentes. Refere-se tanto a uma das tribos dos Godos, povos escandinavos e germânicos que causaram a queda do Império Romano, ao estilo de arquitetura medieval surgido na Europa, a um movimento literário iniciado principalmente no século XVIII, assim como a um estilo musical — que se estende também para as roupas e a decoração — da década de oitenta. Inicialmente, o adjetivo pátrio gótico referia-se a povos tidos como bárbaros (de acordo com a visão greco-romana, referindo-se a todos os que não

pertenciam a tal tradição), não civilizados e incultos. Tais adjetivos seriam então aplicados a todos os que, na Cristandade, eram não cristãos (Groom, 2012, s.p.). De acordo com Davenport-Hines (1998),

eles se tornaram sinônimos de barbárie guerreira, ‘carregando Destruição diante deles enquanto avançavam, e deixando para trás Desertos horríveis por todo lugar’, como Edmund Burke escreveu em 1756. Seu amor por pilhagem e vingança inaugurou uma era das trevas, e a palavra ‘gótico’ ainda é associada a poderes obscuros, ao desejo de dominação e à crueldade inveterada. (p. 1, tradução nossa)¹

Essa concepção negativa foi mantida até o Renascimento, quando o gótico passou a ser associado ao medieval, a “Idade das Trevas”. Segundo Groom (2012), “[...] uma nova definição de gótico foi concebida — uma definição que primariamente focava na arquitetura e cultura medievais. O passado pós-clássico foi julgado esteticamente, e condenado como arte ruim” (s.p., tradução nossa)².

De maneira geral, o gótico denomina uma estética estilizada e ligada ao horror, ao macabro, ao assombroso e ao obscuro, que esteve, por muito tempo, relacionada a algo inculto, caótico e não civilizado, e que encontra reflexos na produção literária, em filmes e nas demais artes visuais.

- 1 They became synonymous with warlike barbarism, ‘carrying Destruction before them as they advanced, and leaving horrid Desarts everywhere behind them,’ as Edmund Burke wrote in 1756. Their love for plunder and revenge ushered in a dark age, and the word ‘goth’ is still associated with dark powers, the lust of domination and inveterate cruelty.
- 2 [...] a new definition of the Gothic was conceived — a definition that primarily focused on mediaeval architecture and culture. The post-classical past was judged aesthetically, and condemned as bad art.

Na literatura, as obras caracterizadas como góticas apresentam pontos em comum, embora muitas vezes em contextos (históricos, sociais e geográficos) diferentes. Surgido como resposta à racionalidade exacerbada do Iluminismo europeu, o gótico do século XVIII retoma o anterior — em especial o medieval — em narrativas que apresentam, através do medo e da monstruosidade, os limites da razão valorizada na época. De acordo com Punter e Byron (2004, p. 4), se, em um primeiro momento, o gótico aparecia como uma resposta medieval ao clássico — ou seja, uma oposição entre o caos, o ornamento e o exagero do gótico e a ordem, a simplicidade e as regras do clássico —, é na narrativa gótica surgida no século XVIII que o medieval passa a ser visto de forma positiva por conter, em si, características ausentes no mundo moderno, industrializado e racional. Representada primeiramente por *O castelo de Otranto*, obra de Horace Walpole publicada em 1764, a narrativa gótica era ambientada usualmente em castelos medievais em ruínas ou edifícios ligados à religião, como igrejas e abadias, trazendo, por ora, personagens vilanescas opressivas, como chefes patriarcais de famílias, autoridades religiosas, burgueses ou membros da nobreza, ou ainda entidades sobrenaturais, como demônios e fantasmas que, por suas características transcendentais, se colocavam diametralmente opostos à realidade racional, objetiva e científica da Europa de então.

Por outro lado, como consequência tanto da Revolução Industrial quanto do desenvolvimento da ciência e de tecnologias, a literatura gótica do século XIX demonstrava, principalmente, as ansiedades e os

anseios sociais da época em relação ao desenvolvimento desenfreado do conhecimento científico e ao lugar do ser humano nestas mudanças, como exemplificado por *O médico e o monstro*, de Robert Louis Stevenson. Assim, as cidades — marcadas pelo desenvolvimento industrial — passam a ser o cenário preferido, em detrimento de paisagens campestres e isoladas, castelos medievais ou mansões abandonadas.

De acordo com Punter e Byron (2004), existem algumas características basilares que aparecem na grande maioria das narrativas classificadas como góticas. O enfoque no medo, no sombrio e no grotesco aparece representado na ambientação — já mencionada anteriormente —, exemplificada, para ele, pelo castelo medieval. Assim,

o gosto pelo gótico e pelas ruínas não caracteriza apenas o universo do visivo, mas também a literatura: é nessa segunda metade do século que floresce o romance “gótico”, povoado de castelos e mosteiros em decadência, subterrâneos inquietantes propícios a visões noturnas, delitos tenebrosos e fantasmas. (Eco, 2014, p. 288)

Além do castelo como atributo marcante assinalado por Punter e Byron, a monstruosidade também se faz presente, demonstrando não somente a dicotomia entre o bem e o mal, mas também tudo aquilo que transgride os valores e normas da época — argumentação que aparece também nas teses da monstruosidade de Jeffrey Jerome Cohen (2000), quando o autor define monstro como tudo aquilo que, em determinada época e contexto, personifica os anseios da sociedade e se coloca como transgressor das normas e da moralidade culturalmente estabelecidas.

Tais características, porém, se modificam quando investigamos diferentes subgêneros do gótico. É o caso do chamado gótico feminino (ou *female Gothic*), que não somente (ou necessariamente) se refere à ficção gótica produzida por mulheres (Moers, 1976), mas também às narrativas que, focalizando em personagens femininas, desenvolvem o enredo explorando os medos e anseios que atingem as experiências femininas em sociedade (Wallace; Smith, 2009):

O enredo gótico feminino [...] centralizava a heroína aprisionada e perseguida, ameaçada por uma figura masculina tirânica, explicava o sobrenatural e terminava no fechamento do casamento. Em contraste, o enredo gótico masculino [...] é de transgressão masculina de tabus sociais, caracterizado por estupro violento e/ou assassinato, que tende a resistir ao fechamento, frequentemente deixando o sobrenatural inexplicado. (p. 3, tradução nossa)³

Dessa maneira, o gótico feminino é marcado não somente por castelos, mosteiros, mansões ou ambientes urbanos, mas principalmente pelo ambiente doméstico como um local opressivo e limitante; figuras patriarcais como ameaças à integridade, dignidade e liberdade das personagens femininas; e a violência de gênero como temática — características presentes, por exemplo, no conto *Papel de parede amarelo*, de Charlotte Perkins Gilman.

O gótico, porém, não se limita somente à literatura, estendendo-se às mais diversas linguagens, como a fílmica — vide o expressionismo

3 The Female Gothic plot [...] centralised the imprisoned and pursued heroine threatened by a tyrannical male figure, it explained the supernatural, and ended in the closure of marriage. In contrast, the Male Gothic plot [...] is one of masculine transgression of social taboos, characterized by violent rape and/or murder, which tends to resist closure, frequently leaving the supernatural unexplained.

alemão e demais filmes de horror do início do século XX que, se não eram adaptações de obras literárias já conhecidas do gênero, tiveram forte inspiração gótica em suas origens —, a pictórica e a musical. O que isso demonstra, portanto, é que o gótico, mais do que convenções de um gênero literário, é uma estética ligada especialmente ao horror e ao macabro, influenciada também pelo sublime de Edmund Burke.

Para além das características apresentadas por Punter e Byron, utilizamos aqui a classificação de França (2016; 2022), quando ele argumenta que as narrativas e a estilização gótica trazem três pontos em comum: o *locus horribilis*, a presença fantasmagórica do passado e a personagem monstruosa. O *locus horribilis*, associado à discussão de Burke sobre o sublime, será de grande importância no presente artigo para discorrer acerca da presença de elementos góticos em duas pinturas do século XIX: *Starvation Cove*, de Julius von Payer, e *Man Proposes, God Disposes*, de Sir Edwin Landseer. Tais pinturas, de forma semelhante, representam as consequências da frustrada expedição Franklin, realizada na primeira metade do século XIX. Com isso, o Ártico aparece como principal ambiente que relaciona o *locus horribilis* e o sublime, ligado à natureza e à infinitude como causadoras de terror.

ÁRTICO TERRÍVEL, ÁRTICO SUBLIME

As navegações advindas da Inglaterra, em um movimento exploratório iniciado na primeira metade do século XIX, voltaram-se principalmente às regiões inóspitas e até então pouco exploradas — e por isso pouco ou nada mapeadas ou colonizadas — pelos impérios

européus. Dentre essas regiões, destaca-se aqui o Ártico, objeto de curiosidade e de representações artísticas desde séculos anteriores. Um dos principais objetivos de tais navegações era o descobrimento e o mapeamento da chamada Passagem do Noroeste, caminho até então hipotético localizado ao norte do Canadá e que facilitaria trocas comerciais entre as nações europeias, em especial a Inglaterra e a Ásia. Depois de diversas tentativas bem sucedidas, mas limitadas, realizadas por navegadores experientes e de destaque, como John Ross, William Parry, George Back e James Clark Ross, a coroa britânica preparou uma nova expedição, que recebeu o nome de seu capitão: Sir John Franklin.

A expedição, iniciada em 1845, e planejada para durar aproximadamente três anos, encontrou, desde o início, diversos empecilhos. Por mais que Franklin tivesse sido, até pouco tempo antes, um navegador respeitado e com experiência em expedições árticas, a escolha dele como responsável pela viagem foi algo feito com hesitação e reservas. No ano em que os navios deveriam sair de seu país de origem, John Franklin tinha quase sessenta anos de idade, sendo considerado velho demais para tal empreitada. Além disso, era considerado gordo, não ativo o suficiente, e sua glória na sociedade inglesa já estava em declínio, resultado tanto de sua última expedição frustrada ao Ártico — em que quase metade dos homens perdeu a vida e em que os demais somente sobreviveram se alimentando de líquens e do couro das botas do uniforme — quanto de sua experiência malsucedida como governador da Ilha de Van Diemen, de onde foi retirado do cargo por meio de um motim. A expedição Franklin,

portanto, seria para ele uma forma de resgatar a glória parcialmente perdida (Watson, 2017, s.p.). Por outro lado, o capitão do segundo navio a ser utilizado, Francis Crozier, não era o favorito do Almirantado por conta de sua origem irlandesa. Outros fatores contribuíram para o fracasso da viagem, como o inverno mais rigoroso ocorrido na época, o que fez com que os navios, já no Ártico, ficassem presos no gelo; a provisão ínfima de carvão para as embarcações; a comida de baixa qualidade — que logo se tornou inconsumível —, associada ao processo descuidado da soldagem das latas de alimentos.

Ainda assim, a expedição Franklin representou, para a época, grande avanço científico e, conseqüentemente, grande esperança para a nação (Hutchinson, 2017, s.p.). Os dois navios, *HMS Erebus* e *HMS Terror*, tinham sido utilizados em guerras antes de serem transformados em embarcações feitas para viagens no gelo, sendo acoplados também com motores de locomotivas, cujo carvão não apenas aumentava (pouco) a velocidade, mas também aquecia a água a ser utilizada — possibilidade de grande valor em um ambiente congelado, como era o destino. Os navios partiram da Inglaterra em maio e, após serem vistos uma última vez por um navio baleeiro em julho de 1845, o *HMS Erebus* e o *HMS Terror*, assim como seus 129 tripulantes, desapareceram.

Na Era dos Descobrimientos, parecia que a ciência e a tecnologia poderiam resolver qualquer problema, dado tempo suficiente e pensamento determinado. Mas, assim como Mary Shelley havia alertado em *Frankenstein; ou, O Prometeu Moderno*, publicado no mesmo ano em que Barrow estava defendendo a exploração do Ártico, os humanos tinham que ser cautelosos sobre o quanto eles queriam testar os limites da natureza. Franklin pode

muito bem ter ido longe demais, esperando que *Erebus* e *Terror* o levassem à distância final e desconhecida. (Watson, 2017, s.p., tradução nossa)⁴

O desaparecimento dos homens e o destino da expedição tornaram-se grandes mistérios para a época, coisa que se estende até os dias de hoje — foi somente em 2014 e em 2016 que os navios foram encontrados, e foi só em agosto desse ano que o segundo conjunto de restos mortais foi positivamente identificado —, servindo de inspiração para diversas narrativas trágicas e demais representações artísticas sobre o Ártico e a hostilidade do ambiente: em 2007, o autor americano Dan Simmons usou a expedição e informações disponíveis até então como pano de fundo para seu livro do gênero horror com características góticas: *O Terror*. O livro, que utiliza elementos sobrenaturais para explorar uma explicação para o mistério do desaparecimento, foi então transcriado em 2018, na primeira temporada da série *The Terror*, escrita por David Kajganich e Soo Hugh.

Apesar dos subseqüentes relatos advindos das diferentes equipes de busca terem diminuído o fascínio da sociedade britânica sobre o Ártico, antes tão misterioso, a região tinha sido construída, no imaginário popular, como um local vasto e desconhecido, fonte de terror quase sobrenatural, ligado, segundo Loomis (1977, p. 96), ao sublime burkeano. Não é difícil perceber o motivo. As expedições

4 In the Age of Discovery, it seemed science and technology could solve any problem given enough time and determined thought. But just as Mary Shelley had warned in *Frankenstein; or, The Modern Prometheus*, published the same year Barrow was making his case for the Arctic exploration, humans had to be cautious about just how far they wanted to test the limits of nature. Franklin may well have gone too far, expecting *Erebus* and *Terror* to take him the final, unknown distance.

em busca de Franklin e seus homens enviaram um grande fluxo de navegações a uma área previamente não mapeada. Até então, os únicos relatos eram registros desapaixonados feitos por marinheiros dos séculos XVI e XVII, e mesmo estes ofereciam

[...] imagens que impressionariam escritores posteriores com a sensação de que no Ártico a natureza era de alguma forma mais vasta, mais misteriosa e mais terrível do que em qualquer outro lugar do globo — uma região na qual fenômenos naturais podiam assumir formas estranhas, quase sobrenaturais, às vezes incrivelmente belas, às vezes aterrorizantes, frequentemente ambas. (Loomis, 1977, p. 96, tradução nossa)⁵

Na literatura gótica, a autora que contribuiu para a imagem romântica aterrorizante do Ártico foi Mary Shelley, que, em *Frankenstein*, descreveu a região como o local onde o orgulho e a húbri demonstram a tolice humana frente à imensidão da natureza (Loomis, 1977, p. 99). As expedições frustradas da primeira metade do século XIX somente aguçaram a imaginação europeia da época. De acordo com Loomis (1977),

cada fracasso, especialmente os fracassos em encontrar uma passagem, tornava o mistério do Ártico mais fascinante, o desafio mais impelente. Parecia que a Natureza se manifestava não apenas em seu aspecto mais severo, mas também em seu aspecto mais inescrutável nos confins desconhecidos do mundo polar. O próprio fato de que tão pouco se sabia sobre ela após séculos de exploração aumentava seu poder como fonte de sublimidade,

5 [...] images that would impress later writers with a sense that in the Arctic Nature was somehow vaster, more mysterious, and more terrible than elsewhere on the globe — a region in which natural phenomena could take strange, almost supernatural, forms, sometimes stunningly beautiful, sometimes terrifying, often both.

e se tornava um desafio não apenas à força e coragem do homem, mas também à sua imaginação. (p. 100, tradução nossa)⁶

Para além de narrativas ficcionais, tanto literárias quanto fílmicas, a expedição e o Ártico terrível serviram de inspiração também para pinturas de artistas como Sir Edwin Landseer, Julius von Payer, Frederic Edwin Church (*The Icebergs*), William Thomas Smith (*They forged the last link with their lives*) e François Musin (*HMS Erebus in the ice*), resultado principalmente de relatos trazidos por outros exploradores a partir de 1848, quando as expedições de busca foram iniciadas. Com os primeiros achados, por homens como Parry e Ross, as representações artísticas da expedição Franklin e do Ártico tomaram um rumo mais pessimista, como é o caso das pinturas *Starvation Cove* e *Man Proposes, God Disposes*.

A pintura de von Payer, de 1897, demonstra uma cena desesperadora: um dos barcos baleeiros — usados pelos tripulantes do *Erebus* e do *Terror* para carregar seus pertences depois de abandonarem os navios — preso na superfície congelada, com partes encobertas pela neve. Ao redor do navio, sete figuras — algumas já mortas, outras quase morrendo — estão espalhadas no gelo. Algumas estão cobertas pela neve, com grande parte do corpo já obscurecido, e outras usam de pedaços do barco ou até mesmo de outros corpos para se apoiarem. A expressão no rosto dos homens é

6 Each failure, especially the failures to find a passage, made the mystery of the Arctic more fascinating, the challenge more impelling. It seemed that Nature was manifested not only at its harshest but also at its most inscrutable in the unknown reaches of the polar world. The very fact that so little was known about it after centuries of exploration added to its power as a source of sublimity, and it became a challenge not only to man's strength and courage, but also to his imagination.

de resignação, como se somente aguardassem a morte. Apenas uma única figura — a oitava — se encontra de pé no barco, com uma arma na mão e em posição de enfrentamento contra um urso polar, que parece encarar os homens mortos e morrendo com divertimento. A ambientação da pintura é relativamente simples: grande parte dela está focada no gelo e na neve, com apenas algumas nuvens ao fundo. Os últimos raios de sol aparecem no horizonte, refletidos na água escura do mar. Do lado direito, à distância, dois ursos polares parecem investigar a neve, alheios ao sofrimento dos homens da expedição e à ameaça do terceiro urso, mais próximo do público e representado como uma figura amedrontadora, de grandes proporções e de aparente crueldade.

Por outro lado, *Man Proposes, God Disposes*, de Landseer, pintada em 1864, retrata uma cena similar, embora pareça focar nas consequências dos possíveis acontecimentos da pintura de von Payer. Ou seja, se em *Starvation Cove* os homens estão quase sendo atacados por um urso-polar faminto, a tela de Landseer já não representa figuras humanas, focalizando, por seu turno, somente os destroços dos barcos e os pertences dos homens, os ursos polares e os restos mortais humanos. Nesta pintura, dois ursos — ilustrados com detalhes, consequência da habilidade de Landseer em pintar animais — atacam ossos humanos e restos de uma bandeira, ainda presa a um mastro, embora esse esteja caído entre pedaços de gelo. Do lado esquerdo, um dos ursos rasga o pedaço de pano com a boca. Na frente dele, do lado direito da pintura, o segundo animal mastiga algo que parece ter origem humana. Próximo a ele, uma caixa torácica

está disposta no chão. Aqui, o gelo e a neve recebem um destaque um pouco maior do que na obra de von Payer. A água escura também aparece, mas ela é circundada por pedaços angulares e grosseiros de gelo e icebergs. Ainda que as cores também sejam opacas, há, em *Man Proposes*, uma clareza muito maior do que em *Starvation Cove*.

Apesar de centralizadas em objetos determinados — barcos, homens fragilizados ou mortos e animais selvagens —, as duas obras trazem a imagem do Ártico como ambiente que, resistindo à dominação humana e, principalmente, à colonização europeia, rejeita qualquer tentativa de ser compreendido e classificado. Por mais que as duas pinturas tenham sido produzidas após os primeiros resultados das expedições em busca de Franklin e seus homens, a imagem da região ártica como causadora de terror permanece associada, então, ao sublime burkeano. Assim como Burke aponta, em sua *investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*, que a qualidade do sublime está por diversas vezes associada à natureza e à imensidão desta. A grandiosidade da natureza é, para ele, o que dá origem ao assombro e ao horror (Burke, 1993, p. 65).

Utilizando a noção burkeana em sua própria discussão, Eco (2014, p. 290) aponta que, para o filósofo irlandês, o sublime não apenas é o causador do terror, mas também traz à tona ideias de potência, do vazio, solidão e silêncio. É um sublime associado ao infinito. Dessa maneira, as representações do sublime burkeano, entre os séculos XVIII e XIX, interligam-se também com a recriação artística de céus nublados, da escuridão, do amargo e do malcheiroso. Não apenas essas qualidades aparecem nas narrativas góticas da época, mas o próprio

gótico literário — e posteriores implicações em outras linguagens — estava crucialmente focado em inspirar o terror baseado no sublime de Burke. Para Groom (2012, s.p.), tal categoria estética demarca os limites da racionalidade tão valorizada naquele contexto histórico, e era representada principalmente por meio da obscuridade. Por seu turno, essa obscuridade se desenvolveria de sete maneiras principais: meteorológica, topográfica, arquitetônica, material, textual, espiritual e psicológica. Desses sete tipos, destacam-se aqui os exemplos tanto da obscuridade meteorológica (representada pelo vento, chuva, tempestades, névoa, fumaça, escuridão e sombras) e topográfica (florestas impenetráveis, desertos, campos de gelo, o oceano, as montanhas, etc.).

LOCUS HORRIBILIS

Embora as categorias e os atributos que normalmente caracterizam as narrativas góticas não sejam exclusivos somente a tal estética, ao analisarmos as histórias dos séculos XVIII e XIX, ou ao assistirmos a produções fílmicas do início do século XX, percebemos que uma qualidade que quase sempre se destaca é a ambientação. Seja por meio de castelos medievais, mansões abandonadas, centros urbanos sombrios e misteriosos, montanhas ou campos isolados, os espaços narrativos construídos como opressivos são grandes responsáveis por causar os sentimentos de terror ou de ansiedade no público:

Os loci horribiles desse tipo de narrativa são um elemento essencial para a produção do medo como efeito de recepção, ao expressarem a sensação de desconforto e estranhamento que as personagens — e,

por extensão, o ser humano moderno — experimentam ante o espaço físico e social em que habitam. (França; Nestarez, 2022, s.p.)

O Ártico, em ambas as pinturas, já era caracterizado como um *locus horribilis* antes mesmo da expedição Franklin. Se as viagens na região tinham uma justificativa principalmente comercial ou científica — a missão de Franklin tinha também o objetivo de registrar observações acerca do magnetismo Ártico —, ela era, de acordo com Loomis (1977, p. 96), objeto de fascinação pelo público vitoriano. Embora o local fosse hostil a quase todas as formas de vida, as imagens e paisagens criadas pelos vitorianos eram ainda piores do que a realidade. Para eles, os exploradores propositalmente buscavam um ambiente em que a luz não chegava e que tinha um significado quase alegórico.

Seguindo tal tradição, o Ártico retratado nas duas obras analisadas — embora já “contaminado” com os relatos das equipes de busca que retornaram à Inglaterra — é representado como um lugar inóspito, vazio, solitário, obscuro, sujeito a tempestades e fenômenos climáticos geralmente desconhecidos e tão imensos que são origem do sentimento de terror:

Era um mundo em que o observador estava sempre ciente da luz — ou de sua ausência. Durante parte do ano, as regiões árticas eram tão deslumbrantes que podiam cegar, em outras épocas eram turvas com neblina e, por meses, eram lançadas na estranha escuridão luminosa do inverno. Era um mundo de fenômenos que criavam efeitos visuais estranhos: o parélio (‘sóis falsos’), a aurora boreal e as ‘miragens’ criadas pela refração podiam excitar o poético até mesmo em homens como Parry ou Ross. Todos os exploradores também comentavam sobre os sons do Ártico. O grito

fino de um pássaro, o rugido de uma geleira partindo um iceberg ou o estrondo de uma matilha se partindo podiam repentinamente quebrar um silêncio quase absoluto. Acima de tudo, era um mundo tornado instável pelo movimento do gelo marinho em todas as suas diferentes formas. O terror do conjunto de blocos ou do bloco singular de gelo era sua natureza dupla: podia perfurar ou esmagar o navio mais robusto, mas também era fantasmagórico e proteico, aparecendo e desaparecendo em questão de horas. E, claro, havia os icebergs — multifacetados, multicoloridos até mesmo em sua brancura, imensos além dos sonhos. (Loomis, 1977, p. 102, tradução nossa)⁷

Não é difícil analisar tal *locus horribilis*, determinado pelos dois tipos de obscuridade destacados anteriormente, como fonte do sublime burkeano, capaz de fundamentar narrativas associadas ao gótico e ao horror. A natureza, por si só e sem a intervenção humana, coloca sua imensidão e irregularidade em oposição ao conhecimento humano, causando a angústia pelo desconhecido e fundamentando o surgimento de imagens aterrorizantes sobre o lugar no imaginário popular. É uma natureza que, segundo Loomis (1977, p. 98), a todo momento escancara a pequenez humana quando em comparação com os imensos campos de gelo, montanhas, icebergs e o próprio

7 It was a world in which the observer was always aware of light — or of its absence. For part of the year, the Arctic regions were so dazzling that they could blind, at other times they were murky with fog, and for months they were cast in the strange luminous darkness of winter. It was a world of phenomena that created weird visual effects: the parhelia (“mock suns”), the aurora borealis, and the “loomings” created by refraction could excite the poetic even in men like Parry or Ross. All the explorers also commented on the sounds of the Arctic. The thin cry of a bird, the roar of a glacier calving a berg, or the boom of pack splitting could suddenly shatter an almost absolute silence. Above all, it was a world made unstable by the movement of sea ice in all its different forms. The terror of pack or floe was its dual nature: it could pierce or crush the stoutest ship, yet it was also ghostly and protean, appearing and disappearing in a matter of hours. And of course, there were the bergs — multifaceted, multicolored even in their whiteness, immense beyond dreams.

oceano. A incapacidade de compreensão é também, para França e Nestarez (2022, s.p.), basilar em diversas narrativas góticas, uma vez que estas tanto demonstram os anseios relacionados aos excessos (de racionalidade, avanço tecnológico, desenvolvimento científico, etc.) quanto ao próprio desconhecimento.

Uma vez que a região ártica é imensa, desértica, hostil e isolada, o desconhecimento aparece como um dos principais causadores do sentimento de terror, uma ligação que Burke já apontava. Para ele, a apreensão que sentimos frente a algo antes considerado perigoso e aterrorizante desaparece quando tal coisa passa a ser compreendida. É por isso que a representação do Ártico funciona em narrativas com características góticas. É praticamente — se não certamente — impossível conhecer a região em sua totalidade, e esta dificuldade era ainda maior na primeira metade do século XIX. As pinturas de von Payer e Landseer demonstram o que o medo, associado ao desconhecimento, podem produzir artisticamente, razão pela qual consideramos que as obras contêm elementos que as aproximam do gótico — em especial quando relacionado ao sublime burkeano.

A superfície deserta e congelada, coberta por espessas camadas de neve e contornada por pedaços de gelo, demonstra o resultado provável das tentativas de conquista e colonização: a morte, a destruição e o sofrimento. Loomis (1977) é bastante pessimista em relação a isso:

Havia um sentimento de que se Franklin fosse para o Ártico e o dominasse, o homem de alguma forma seria ampliado em mente e alma. Em vez disso, o Ártico o engoliu, o obliterou. À medida que expedição após

expedição navegava para o arquipélago canadense e retornava com apenas pequenos fragmentos de informação sobre o que havia acontecido com Franklin, o sonho se transformou em pesadelo, e o terror total do Sublime Ártico começou a ser sentido. (p. 107, tradução nossa)⁸

O cenário frio, isolado e branco é de essencial importância para a narrativa com elementos góticos que pode ser inferida a partir de sua interpretação, uma vez que ele simboliza não somente o medo causado pelo desconhecimento do Ártico pelo público em geral, mas também (e principalmente) os anseios britânicos acerca da falha humana em não conseguir dominar a natureza e, posteriormente, controlá-la. A esses anseios juntam-se, também, as ansiedades referentes ao encontro com outras sociedades e culturas — consideradas “não civilizadas” ou “selvagens”, como os Inuit eram percebidos — e à impossibilidade do imperialismo de manter-se, sendo recebido com a violência e a morte que causam às demais nações e sociedades. Estes medos, assim como as ocorrências específicas que ocorreram nos anos da expedição Franklin, como o frio mais intenso que o normal e o não derretimento do gelo, impossibilitando a passagem dos navios, são ainda mais facilmente observados nas narrativas ficcionais — *O Terror*, livro de Dan Simmons com características góticas e sua transcrição fílmica, a primeira temporada da série *The Terror* — que buscam especular sobre o destino dos 129 homens, até hoje desaparecidos. Nestas,

8 There was a feeling that if Franklin went out into the Arctic and mastered it, man would somehow be enlarged in mind and soul. Instead, the Arctic had swallowed him, obliterated him. As expedition after expedition sailed into the Canadian Archipelago and returned with only minor scraps of information about what had happened to Franklin, the dream turned to nightmare, and the full terror of the Arctic Sublime began to be felt.

os eventos climáticos, como o parélio, a aurora boreal, os sons e o movimento dos icebergs, apontados por Loomis, ganham uma conotação fantasmagórica e sobrenatural:

Os homens sabiam. Crozier sabia que eles sabiam. Eles sabiam que era o diabo lá fora no gelo, não um urso Ártico crescido demais.

O capitão Francis Crozier não discordava da avaliação dos homens [...], mas sabia algo que os homens não sabiam; especificamente que o diabo que tentava matá-los ali no Reino do Diabo não era apenas a coisa de pelos brancos os matando e comendo um a um, mas *tudo* ali — o frio que não cedia, o gelo que apertava, as tempestades elétricas, a assombrosa falta de focas, baleias, pássaros, morsas e animais terrestres, a interminável acumulação da banquisa, os icebergs que abriam caminho pelo mar branco sólido, não deixando atrás sequer um canal de água do tamanho de um navio, a repentina erupção de cristas de pressão como em um terremoto branco, as estrelas dançarinas, as latas de comidas malfeitas agora transformadas em veneno, os verões que não chegavam, os canais que não se abriam — *tudo*. O monstro no gelo era apenas mais uma manifestação de um diabo que os queria mortos. E que desejava que sofressem. (Simmons, 2017, p. 191-192)

Assim, embora presas a uma explicação mais natural do que sobrenatural — neve, doenças e ursos polares ao invés de espíritos ancestrais e monstros no gelo —, as pinturas *Starvation Cove* e *Man Proposes*, ainda assim, retratam o terror que pode ser causado pela vastidão branca e vazia do Ártico. Embora associemos o gótico com a escuridão e cores escuras, a brancura da neve e dos blocos de gelo, quando envoltos em um aparente deserto infinito, também são causadores do sentimento de terror. Isso é demonstrado também por Melville (2022):

[...] apesar de todas essas associações acumuladas com tudo o que é doce, honrado e sublime, ainda se esconde algo indescritível na ideia mais íntima dessa tonalidade, algo que causa mais pânico na alma do que a apavorante vermelhidão do sangue.

É essa qualidade evasiva que faz com que o pensamento de brancura, quando divorciado de associações mais suaves e associado a qualquer objeto terrível em si mesmo, aumente aquele terror até os mais amplos limites. Veja o urso-branco dos polos e o tubarão-branco dos trópicos; o que senão sua brancura lisa e estranha faz deles os horrores transcendentais que são? Aquela alvura medonha é que confere uma suavidade tão repugnante, ainda mais detestável do que terrível, à muda malignidade de seu aspecto. Tanto que nem o tigre com suas presas ferozes em seu brasão é capaz de abalar a coragem como o urso-polar ou o tubarão-branco. (p. 255-256)

Não estaria Melville se referindo ao sublime? Mais interessante ainda é notar como ele cita o urso polar como uma das ameaças à vida humana, ligado tanto à natureza e à brancura quanto ao terror sentido pelo homem e pelo público em geral. É por conta de tais seres, pela brancura normalmente percebida como algo positivo e pela vastidão do Ártico que notamos as nossas limitações. Em ambas as pinturas, a paisagem parece não ter fim. Embora as cenas de destruição e morte apareçam em primeiro plano, o fundo parece sempre se repetir: água escura e gelo. Não somente a presença de animais selvagens é causa de horror, mas o medo torna-se ainda mais forte por conta de detalhes anteriormente mencionados e exemplificados por Groom (2012, s.p.): a obscuridade das nuvens, oceanos e campos de gelo.

Com sua representação da natureza informe, dolorosa e tremenda (Eco, 2014), as pinturas de von Payer e Landseer

demonstram, artisticamente, o sublime associado à região ártica, sendo este ainda mais forte durante as expedições do século XIX, potencializado pela falta de conhecimento. Como o escritor e filósofo italiano aponta (p. 281), a arte passa a “[...] imitar ou representar de modo belo o feio, o informe, o terrível, os monstros ou o diabo, a morte ou uma tempestade”. Aqui, embora a investigação até o momento tenha focado na construção do *locus horribilis* e do sublime nas duas pinturas, nota-se que, nos dois casos, há, para além da imensidão gélida e da brancura do Ártico, a presença de monstros, que, assim como a fome, a exaustão, a doença e a temperatura extrema, retratam, tanto em *Starvation Cove* quanto em *Man Proposes*, a morte dos humanos. Isso nos leva, então, a um terceiro ponto e segunda característica assinalada por França (2016, p. 2493): a personagem monstruosa.

O MONSTRO

A narrativa gótica, com suas diversas mudanças através dos séculos e diferentes linguagens onde é empregada, do século XVIII ao XXI, passando pela literatura, pintura, escultura, cinema, etc., quase sempre apresenta uma personagem monstruosa que simbolizaria os medos de determinada época e sociedade. Criaturas como demônios, vampiros, espíritos, gnomos, personagens como o monstro criado por Victor Frankenstein, Carmilla, Sr. Hyde, o marido da narradora do *Papel de parede amarelo*, Bertha Mason em *Jane Eyre*, entre outros, assumem, nas narrativas onde estão presentes, a função de demonstrar a dicotomia entre o bem e o mal, o humano e o não humano, o bárbaro e o civilizado, o racional e o insano. Nas

representações artísticas que trazem a natureza como ambientação, é fácil perceber a própria natureza, bem como seus animais, plantas, fungos e fenômenos, como a personagem monstruosa que se contrapõe à compreensão e dominação humanas. É o que ocorre nas duas pinturas sobre a expedição Franklin e nas duas narrativas ficcionais sobre ela já citadas (*O Terror* e *The Terror*): enquanto que para von Payer e Landseer o monstro é mais facilmente reconhecível na figura dos ursos polares, para Simmons, Kajganich e Hugh, há uma criatura espectral, de aspecto sobrenatural, que, por vezes, se parece com um animal e com o próprio gelo que circunda os navios e barcos:

Do outro lado daquela crista de gelo baixa, vinda do acúmulo de gelo ao sul deles e desaparecendo na direção do mar a noroeste, havia pegadas totalmente impossíveis. Impossíveis porque maiores do que qualquer pegada de qualquer animal vivo da terra. Havia cinco dias os homens viam as marcas de patas de ursos-brancos na neve, e algumas eram absurdamente grandes — com trinta centímetros —, mas aquelas pegadas indistintas eram mais da metade maiores que as outras. Algumas pareciam tão compridas quanto o braço de um homem. E eram novas — não havia nenhuma dúvida disso —, porque as marcas não eram na neve velha, mas feitas na camada grossa de granizo novo.

O que havia caminhado por seu acampamento fizera isso no auge dos raios e do granizo, exatamente como Morfin dissera.

[...] Mas eram pegadas de pata de algum tipo. O dr. Harry D. S. Goodsir sabia disso. Todos os homens que caminhavam perto dele sabiam disso. Goodsir, que nunca caçara nada maior que coelho ou perdiz, sabia que aquilo não eram marcas de alguma coisa pequena jogando o corpo para a esquerda, depois para a direita, mas algo andando inicialmente com quatro patas e depois — a crer nas pegadas — quase cem metros sobre duas pernas.

Naquele ponto eram pegadas de homem andando, se um homem tivesse pés do tamanho dos antebraços e pudesse cobrir quase um metro e meio entre passos sem deixar impressões de dedos, mas marcas de garras. (Simmons, 2017, p. 139-140)

O urso polar que, em *Starvation Cove*, pouco parece se importar com a figura de pé no barco, pronta para lutar com uma arma na mão, e na verdade adquire uma posição quase observadora — como um predador apenas esperando a sua presa morrer — aumenta ainda mais o desconforto, o horror e o medo da situação.

Não há nada que possa ser feito para evitar que a morte aconteça, e é melhor sucumbir pelo frio e pela inanição do que sentir o ataque brutal das forças da natureza enquanto essa destroça o que ainda resta de humanidade na cena. É o que notou o autor (anônimo) de uma análise de 1884, publicada no *New York Times*:

A imagem mede cerca de 12 pés por 14 pés, e mostra em tamanho real sete dos últimos sobreviventes da expedição mortos em seu barco. Um oitavo, o Capitão Crozier, ainda está vivo. É luar, o que mostra com efeito aumentado a terrível solidão da cena. O campo de neve dura e áspera é pontilhado com manchas de gelo que têm um tom esverdeado. À esquerda, em direção à Baía de William, brilha uma grande extensão de gelo. À direita está a cabeça de um urso polar observando a pilha de cadáveres, enquanto à distância estão dois outros ursos. O barco está inclinado para cima em uma extremidade e é visto em todo o seu comprimento. O Capitão Crozier, de cabeça descoberta, seu capuz caindo sobre os ombros, seu rosto ansioso, mas resolutivo, mosquete na mão, está inclinado para a frente no barco e observando fixamente o urso, contra o qual ele se esforçará para se defender. Mas, ai de mim! Você sente que aquela mão entorpecida vacilará,

e você entende a tranquilidade do urso enquanto ele contempla os corpos mortos, esticados sob seus olhos.
(tradução nossa⁹, grifos nossos)

Diferentemente de Landseer, que nunca visitou o Ártico (Moore, 2009, p. 35), von Payer foi, além de pintor, um explorador que por diversas vezes viajou para a região, e que, por conta disso, conseguiu representar artisticamente a paisagem e as ameaças que ali se encontram. Por seu turno, a pintura de Landseer, apesar de não ser advinda de testemunhos em primeira pessoa, é baseada nos relatos de outros exploradores que, até aproximadamente 1860, se ocuparam com as buscas por Sir John Franklin e seus homens. Nenhuma figura humana aparece na obra, embora restos mortais sejam demonstrados com detalhes. O ponto central, porém, é a representação dos ursos polares e sua selvageria:

A pintura retrata dois ursos polares destruindo um monte de escombros, com o urso da direita com uma costela humana na boca. Os escombros são um barco de madeira, que foi arrastado pela desolada Ilha do Rei Guilherme depois que sua tripulação abandonou o navio HMS Erebus, que com sua embarcação irmã HMS Terror ficou preso no gelo na Passagem do Noroeste.
(tradução nossa¹⁰, grifo nosso)

- 9 The picture measures about 12 feet by 14 feet, and gives in life size seven of the last survivors of the expedition lying dead in their boat. An eighth, Capt. Crozier, is still alive. It is moonlight, which shows with increased effect the terrible solitude of the scene. The field of hard, rough snow is dotted with patches of ice which have a greenish tinge. On the left, toward William's Bay, sparkles a large expanse of ice. On the right is the head of a polar bear watching the heap of corpses, while in the distance are two other bears. The boat is tilted up at one end and is seen in its whole length. Capt. Crozier, bareheaded, his hood falling over his shoulders, his face anxious, but resolute, musket in hand, is leaning forward in the boat and fixedly watching the bear, against which he will endeavor to defend himself. But, alas! you feel that that benumbed hand will falter, and you understand the tranquility of the bear as it contemplates the dead bodies, stretched beneath its eyes.
- 10 The painting depicts two polar bears tearing apart a heap of debris, with the right-hand bear with a human rib in its mouth. The debris is a wooden boat, which had been dragged across the desolate King William Island after its crew had abandoned

De fato, os ursos produzidos por Landseer montam uma cena terrível: o primeiro, do lado esquerdo, rasga um dos símbolos da Inglaterra (sua bandeira) com ferocidade, refletindo a vitória da natureza e da personagem monstruosa que ameaça a vida sobre os próprios humanos, sua racionalidade, tecnologias e ciência. Do outro lado, com ossos na boca, o segundo urso parece se divertir, jogando a cabeça para trás de olhos fechados. Tudo o que tinha origem humana encontra-se a sua frente, destruído, despedaçado, rasgado e descarnado. É o triunfo da personagem monstruosa sobre as demais personagens da narrativa.

Esta é, então, o principal atributo da monstruosidade colocada nas pinturas: o monstro, a ameaça, o terrível e a morte não precisam ter origem sobrenatural. Por mais que, durante a era vitoriana, o Ártico assumisse um caráter quase mágico nas produções artísticas, literárias e populares, aquilo que o torna misterioso e tão dissemelhante às demais sociedades europeias — seus períodos de escuridão total, o som cortante do gelo quebrando e se chocando, as luzes coloridas de aspecto fantasmagórico, a temperatura congelante, os icebergs e o vazio solitário — nada se compara à própria força da natureza. O que von Payer e Landseer retrataram foi: se não fosse pelas condições extremas e demais infortúnios causados pela húbri, a morte dos tripulantes do *Erebus* e *Terror* teria acontecido por “mãos” animais. Caso isso não acontecesse, seus restos mortais serviriam de alimento, e tudo aquilo que determinava sua humanidade e “superioridade civilizada” se perderia.

the vessel HMS Erebus, which with its sister-ship HMS Terror had become locked in ice in the North West passage.

Os relatos das equipes de busca acerca do provável fim dos homens que, em seus últimos dias, se encontravam na região desértica denominada pelos ingleses de *Starvation Cove* — daí o nome da obra de von Payer, que exprime os últimos minutos dos poucos sobreviventes em 1848 — diminuiu ainda mais a confiança dos ingleses em sua capacidade de conquistar e dominar o mundo para fazer suas vontades. Os indícios de canibalismo podem ter sido retratados por Landseer em sua ilustração do urso que se alimenta de uma costela, já tendo consumido a carne da caixa torácica que se encontra a sua frente. Dessa maneira, a própria natureza, representada, principalmente, na figura de ursos polares, se configura, nas duas obras, como a presença monstruosa que, como apontam França e Nestarez (2022, s.p.), corporificam os medos, desejos e ansiedades da época.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não apenas a frustrada expedição Franklin — e o mistério que ela carrega até os dias de hoje — deu origem, desde o desaparecimento dos navios e de seus tripulantes, a diversas narrativas ficcionais com características góticas, mas, também, nas representações pictóricas, produzidas no século em que o furor sobre o destino de Franklin e seus homens ocorria com mais força, podem ser observados certos aspectos que categorizam produções artísticas como pertencentes ao mundo do gótico. No caso de *Starvation Cove*, de Julius von Payer, e *Man Proposes, God Disposes*, de Edwin Landseer, juntamente ao *locus horribilis*, local ou ambientação que retrata os medos corporificados de determinada época — seja na figura de personagens insanos, violentos ou até mesmo sobrenaturais —, e com a personagem monstruosa

— que transgride valores, moral e demais normas estabelecidas nas sociedades —, é possível, ainda, perceber que a representação do Ártico possui, em si, qualidades apontadas por Edmund Burke em sua discussão acerca do sublime.

Levando em consideração a recepção do público da época, seja antes quanto depois dos primeiros relatos de exploradores em busca da expedição perdida, percebe-se que o Ártico, com sua imensidão, solidão, hostilidade e escuridão, se configurou como poderosa representação do sublime como fonte do sentimento de terror no público britânico dos séculos XVIII e XIX. Tais categorias nos levam a uma melhor compreensão das obras produzidas sobre tal temática, em especial as aqui discutidas ou mencionadas.

REFERÊNCIAS

BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*. Campinas: Papirus, 1993.

COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Pedagogia dos monstros – os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

DAVENPORT-HINES, Richard. *Gothic: four hundred years of excess, horror, evil, and ruin*. New York: North Point Press, 1998.

ECO, Umberto. *História da beleza*. Rio de Janeiro: Record, 2014.

FRANÇA, Júlio. O gótico e a presença fantasmagórica do passado. In: XV ABRALIC, 2016, Rio de Janeiro. *Anais eletrônicos*. Rio de Janeiro: Dialogarts, p. 2492-2502, 2017. Disponível em: <https://abralic.org.br/anais-artigos/?id=1367>. Acesso em: 29 set. 2023.

FRANÇA, Júlio; NESTAREZ, Oscar (Orgs.). *Tênebra*. Narrativas brasileiras de horror [1839-1899]. São Paulo: Fósforo Editora, 2022.

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

HUTCHINSON, Gillian. *Sir John Franklin's Erebus and Terror Expedition: Lost and Found*. Londres: Adlard Coles, 2017.

LOOMIS, Chaucey C. The Arctic Sublime. In: KNOEPFLMACHER, U. C.; TENNYSON, G. B. (Eds.). *Nature and the Victorian Imagination*. Berkeley: University of California Press, 1977.

MELVILLE, Herman. *Moby Dick*. Rio de Janeiro: Antofágica, 2022.

MOERS, Ellen. *Literary Women. The Great Writers*. New York: Doubleday & Company, Inc., 1976.

MOORE, Andrew. Sir Edwin Landseer's "Man Proposes, God Disposes": And the fate of Franklin. In: *The British Art Journal*, n. 3, v. 9. Londres, p. 32-37, 2009.

PARIS Dispatch to the London Times, Jan. 29. *New York Times*: 12 fev. 1884. Disponível em: https://canadianmysteries.ca/sites/franklin/archive/text/PayerStarvation_en.htm. Acesso em: 12 nov. 2024.

PUNTER, David; BYRON, Glennis. *The Gothic*. Oxford: Blackwell Publishing, 2004.

SIMMONS, Dan. *O Terror*. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

WALLACE, Diana; SMITH, Andrew (Eds.). *The Female Gothic*. New Directions. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009.

WATSON, Paul. *Ice Ghosts – The Epic Hunt for the Lost Franklin Expedition*. New York: W. W. Norton & Company, 2017.

07

**IMPRESSO EM SANGUE:
AS RELAÇÕES ENTRE TEXTO E IMAGEM NA
EDIÇÃO ILUSTRADA DE *CARMILLA* (2022)**

ANA PAULA ARAUJO DOS SANTOS
JULIA ROCHA FIGUEIREDO

ANA PAULA ARAUJO DOS SANTOS

Doutora em Letras, Teoria da Literatura e Literatura Comparada, pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), em 2022.

Membro do grupo de pesquisa Estudos do Gótico (CNPq).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0205036448892276>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-6003-3988>.

E-mail: ana_ads@hotmail.com.

JULIA ROCHA FIGUEIREDO

Graduada em Letras Português-Literaturas, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), em 2023.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1934185956975772>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0003-8160-5350>.

E-mail: juliarochaf276@gmail.com.

RESUMO: Este trabalho tem por objetivo analisar a edição de *Carmilla* (2022), de Joseph Sheridan Le Fanu, publicada pelas editoras Wish e Sebo Clepsidra e ilustrada pela artista Caroline Murta, de modo a demonstrar como as ilustrações presentes no livro contribuem para suscitar a experiência do medo estético no leitor. Para isso, utilizaremos o conceito de narrativa aplicado à visualidade, as teorias sobre a tradição gótica, em

especial sobre sua origem e manifestações na arquitetura e nas artes, e os estudos sobre vampiros na literatura. Serão analisadas a capa, a contracapa, duas ilustrações do miolo e outros elementos paratextuais que compõem o projeto gráfico do livro, para estabelecer uma relação entre eles e a construção de sentido na história.

PALAVRAS-CHAVE: Gótico. Vampiro. Narrativa visual. Ilustrações.

ABSTRACT: This work aims to analyze the edition of *Carmilla* (2022), by Joseph Sheridan Le Fanu, published by Wish and Sebo Clepsidra and illustrated by Caroline Murta, in order to demonstrate in which ways, the illustrations in the book can generate an experience of fear in the reader. For this purpose, we have based our analysis on the concept of narrative applied to visuality, on the Gothic studies – more specifically the ones about the origin of Gothic tradition and its manifestations in architecture and art –, and also on the studies about literary vampires. We aim to analyze the cover, the back cover, two illustrations and other paratextual elements responsible to enrich the graphic design of the book establishing a relationship between them and the meanings of the story.

KEYWORDS: Gothic. Vampire. Visual narrative. Illustration.

INTRODUÇÃO

Os livros ilustrados continuam sendo bastante populares no meio editorial. Editoras como Wish, Darkside Books e Rocco são conhecidas por suas edições ilustradas que, aliadas a projetos gráficos visualmente apelativos, têm angariado o interesse dos leitores brasileiros. Essas edições comprovam que ler um livro com passagens ilustradas não é um interesse exclusivo do público infantojuvenil, pois contribui para a construção do imaginário do

leitor de qualquer idade. Nesses livros, a forma, a cor e a textura também auxiliam na construção do enredo e, conseqüentemente, na interpretação que o leitor fará da obra (Barros, 2022, p. 72-73).

Carvalho (*apud* Barros, 2022, p. 77-78) defende que

combinando os conteúdos visuais e textuais, essa interpretação é orientada pelos autores que tornam possível a produção do impresso — escritores, ilustradores, capistas —, em associação ao entendimento do leitor em relação aos eventos apresentados pela narrativa, construindo sua visão tanto pelas possibilidades enxergadas entre os elementos narrativos expostos a si, como pelas suas experiências de leitura anteriores.

Levando em consideração a capacidade que as imagens têm de influenciar a interpretação das narrativas, este artigo pretende analisar a edição ilustrada de *Carmilla*, publicada pelas editoras Wish e Sebo Clepsidra, de modo a compreender como as ilustrações presentes no livro contribuem para suscitar o medo como prazer estético.

CARMILLA E O IMAGINÁRIO GÓTICO

Carmilla é uma narrativa escrita por J. Sheridan Le Fanu e publicada em 1872, que integra a tradição do gótico literário. Essa tradição ficou conhecida como um tipo de literatura que procurava representar aspectos negativos da existência humana. Ao fazê-lo, o gótico transforma os medos reais em medos artísticos, tornando possível para o leitor sentir um prazer estético associado ao fato de experienciar uma situação de terror, horror ou repulsa sem tornar-se vítima de uma ameaça real.

Narrativas góticas fazem parte da literatura desde o século XVIII até os tempos atuais. Sua longevidade literária se deve, em grande parte, à sua capacidade de oferecer recursos para representar na ficção as experiências negativas de diferentes tempos, em diferentes sociedades. Assim, no século XVIII, escritores pertencentes à tradição literária em língua inglesa, como Horace Walpole, Ann Radcliffe, Mathew Lewis, entre outros, utilizaram o gótico para expressar ansiedades sociais a respeito de um passado autoritário ligado à aristocracia; no século XIX, o medo gerado pelos avanços científicos, pela crescente urbanização e por outros problemas sociais foi trabalhado por escritores como Charles Dickens, Robert Louis Stevenson, Marjorie Bowen, H. G. Wells; no século XX, ansiedades a respeito de um mundo cada vez mais desumano e violento, devassado por duas grandes guerras, foram exploradas por escritores como Richard Matheson, Stephen King, Angela Carter e Shirley Jackson.

Botting (2013, p. 102, tradução nossa) reconhece essa continuidade do gótico para além de sua origem espaço-temporal:

Na contínua popularidade das histórias de fantasmas; no desenvolvimento de histórias fantásticas, de terror e de ocultismo; na escrita modernista canônica, especialmente nas literaturas alemã e americana, sombras góticas tremeluzem entre representações de fragmentação cultural, familiar e individual; entre as misteriosas rupturas das fronteiras entre o 'eu', os valores sociais e a realidade concreta e entre as formas modernas de barbárie e monstrosidade¹.

1 No original: "In the continuing popularity of ghost stories, in the development of fantastic, horror and occult fiction, in canonical modernist writing, especially German and American work, Gothic shadows flicker among representations of cultural, familial and individual fragmentation, in uncanny disruptions of the boundaries between inner being, social values and concrete reality and in modern forms of barbarism and monstrosity".

Além de suas manifestações literárias, o gótico também se fez presente em outras mídias. Em verdade, a conexão entre gótico e outras expressões artísticas precede a sua produção literária. Para os fins deste artigo, interessa-nos sobretudo o entendimento do gótico como movimento arquitetônico que predominou na Europa entre meados do século XII e início do XVI e se caracterizou por construções verticais, assimétricas, repletas de arcos ogivais e grandes vitrais, excessivamente decoradas por intrincados floreios e gárgulas grotescas. No século XIV, algumas construções que datavam desde o século XII, na França, foram denominadas “góticas”, uma forma de se referir a uma arquitetura que se diferenciava muito do estilo românico vigente na época (Silva, 2020, p. 17)².

Groom (2012, p. 13-14) comenta a respeito desse estilo arquitetônico, chamando atenção para o fato de que

[a]s características notáveis do que veio a ser conhecido como arquitetura gótica foram delineados por Bramante e Vasari e seus seguidores: *bosses* e *corbels* no teto, tetos com vigas expostas, *gárgulas*, pilares afinados, excesso de detalhes, decoração exuberante, *pináculos*, *contrafortes*, *padrões de folhagem*, *abóbadas* e *arcos pontiagudos*. (Groom, 2012, p. 13-14, *grifos nossos*)³

- 2 Para os preceitos renascentistas, a arte e a arquitetura gótica eram consideradas desproporcionais, exageradas e de mau gosto; eram consideradas bárbaras, remanescentes dos povos germânicos — Góticos — que dominaram a Europa após a queda do Império Romano, e, por isso, tornaram-se um antípoda do estilo renascentista, que tinha como referência a ordem e a beleza do estilo greco-romano (cf. Groom, 2012).
- 3 No original: “The salient features of what has become known as Gothic architecture were delineated by Bramante and Vasari and their followers: roof bosses and corbels, beamed ceilings, gargoyles, tapering pillars, accumulated features, profuse decoration, pinnacles, buttresses, patterns of foliage, vaulting, and the pointed arch”.

Um bom exemplo da arquitetura gótica descrita por Groom pode ser visto em *Gothic Church Ruins* [As Ruínas da Igreja Gótica] (1826), obra do pintor alemão Carl Blechen (Figura 1). Nessa pintura destacam-se as largas janelas lanceadas, ricamente adornadas, e os arcos pontudos e ogivais, que tanto decoravam quanto sustentavam as enormes construções góticas. Há um foco notável nas abóbadas nervuradas que formam o teto e são responsáveis por criar um cenário grandioso, em que quase não se nota o homem, diminuto diante da magnificência do edifício.

Figura 1 – *Gothic Church Ruins* (1826), de Carl Blechen



Fonte: <https://artsandculture.google.com/asset/gothic-church-ruin-carl-blechen/dAHS1dZSd7g99Q?hl=en>.

Além dessas características arquitetônicas, cabe ressaltar que, na Idade Média, havia um cenário que Groom (2012, p. 22) interpreta como “uma paisagem cultural de morte”⁴. Essa paisagem é composta por dois fatores: o primeiro deles é a epidemia de Peste Negra, que dizimou cerca de um terço da população europeia entre os anos 1348 e 1350, tornando a morte onipresente no cotidiano da época. O segundo fator possui ligações com o primeiro: segundo Groom, há uma “cultura da morte” ambientada nas igrejas que enfatizava menos a elevação espiritual e mais a mortalidade humana e o sofrimento de Cristo. Esse culto ao sofrimento e à decadência humana levou, portanto, a uma consequente associação dos espaços religiosos com um lado mais macabro da espiritualidade. As grandes igrejas, abadias e demais construções religiosas em estilo gótico vincularam-se, portanto, a emoções de cunho negativo, ligadas ao terror, ao horror e ao medo da finitude da vida.

Tanto os elementos estéticos quanto os significados associados à sua expressão na arquitetura serão aproveitados também como recurso ficcional pelos escritores dessa tradição literária. Em verdade, eles se tornarão essenciais na descrição dos *loci horribiles*, isto é, dos espaços narrativos típicos da literatura gótica (França, 2016, p. 2), onde o medo e os seus correlatos são as principais emoções geradas nos personagens e, conseqüentemente, nos leitores. Longe de serem apenas um pano de fundo para o enredo, a arquitetura dos espaços góticos vai suscitar tanto nos personagens quanto no leitor a sensação de insegurança. Por se tratarem de cenários ermos e

4 No original: “a whole cultural landscape of death”.

sombrios, grandiosos, mas decadentes, e geograficamente afastados da civilização, são propensos a serem palcos de crimes, perseguições, e toda sorte de transgressões empreendidas em seus domínios (Santos, 2022, p. 32).

Veremos como os elementos que caracterizam esses *loci horribiles* serão frequentemente representados nas ilustrações de *Carmilla*, como forma da ilustradora estabelecer vínculos entre o projeto gráfico do livro e as tradições às quais a narrativa pertence e dessa forma estimular o horror, o terror e a repulsa no ato da leitura.

CARMILLA E O IMAGINÁRIO VAMPÍRICO

Joseph Sheridan Le Fanu foi um jornalista, editor e escritor irlandês que ficou conhecido como um exímio escritor de histórias de fantasmas que utilizavam recursos góticos para produzir medo como efeito estético de recepção (Punter & Byron, 2004, p. 137). Entre a sua produção literária destaca-se a novela *Carmilla*, que versa, porém, sobre outro tipo de monstro sobrenatural: os vampiros. Originados de lendas e mitos de mortos que voltavam à vida em busca do sangue dos vivos, essas criaturas se favoreceram da ascensão da literatura gótica nos séculos XVIII e XIX para a sua propagação na literatura (Groom, 2018, p. 98).

O enredo de *Carmilla* é ambientado em um castelo, localizado na Estíria, onde a jovem Laura vive com seu pai. Certa noite, um acidente que ocorre próximo à propriedade faz com que eles recebam como hóspede a, até então, desconhecida Carmilla. De início, Laura se mostra bastante empolgada com a possibilidade de ter uma nova

amiga, uma vez que crescera isolada no castelo. A personagem afirma: “De minha parte, fiquei encantada. Estava ansiosa para ver e falar com ela, apenas esperando até que o médico me desse permissão. Você, que mora na cidade, não faz ideia que grande acontecimento é ser apresentada a uma nova amizade, a solidão que nos rodeia” (Le Fanu, 2022, p. 54).

A nova amiga da protagonista é descrita como uma jovem de grande beleza, e sua aparência física chama a atenção de Laura, que a descreve da seguinte forma:

[...] [S]ua altura ficava acima da média das mulheres, era esguia e maravilhosamente graciosa, exceto que seus movimentos eram lânguidos — *muito* lânguidos —; porém, não havia nada em sua aparência que indicasse uma inválida. Sua compleição era bela e brilhante; suas feições delicadas e lindamente formadas; os olhos eram grandes, escuros e lustrosos; o cabelo era maravilhoso: eu nunca tinha visto um cabelo tão magnificamente espesso e comprido quando ficava caindo sobre seus ombros [...]. (Le Fanu, 2022, p. 62, grifos do autor)

A beleza sedutora de Carmilla e sua aparência lânguida fazem parte da transição do vampiro para a ficção. Se nas lendas e mitos originais esse monstro aparece como um ser grotesco, na literatura ele adquire uma aparência sedutora: os vampiros são dândis e *femmes fatales*, cuja beleza estonteante é também uma armadilha para atrair suas vítimas (Punter & Byron, 2004, p. 268; Santos, 2019, p. 195).

Embora sinta-se cativada pela amiga, alguns dos comportamentos de Carmilla levantam suspeitas em Laura.

Em especial, a extrema reserva daquela no que diz respeito ao seu passado e às suas informações pessoais passam a gerar desconfiança na protagonista:

Eu disse que havia detalhes que não me agradavam. Já contei que a confiança dela me conquistou na primeira noite em que a vi; mas descobri que ela assumia em relação a si mesma, sua mãe, sua história — tudo de fato relacionado com sua vida, planos e pessoas — uma reserva sempre alerta. (Le Fanu, 2022, p. 63)

Costumava descer muito tarde, geralmente não antes de uma hora, e então pegava uma xícara de chocolate, mas não comia nada. Em seguida saíamos para uma caminhada, que era um mero passeio, e quase imediatamente ela parecia exausta, quando geralmente voltava para o Schloss ou sentava-se em um dos bancos que ficavam posicionados, aqui e ali, entre as árvores. Exibia uma languidez corporal incompatível com sua mente, pois era sempre uma interlocutora animada e muito inteligente. (Le Fanu, 2022, p. 69)

Laura também confessa o sentimento ambíguo que algumas atitudes da jovem enigmática despertavam nela:

Mas devo acrescentar que sua evasão era conduzida com tão bela melancolia e súplica, com tantas e apaixonadas declarações sobre o quanto gostava de mim e de sua confiança em minha honra, e com tantas promessas de que por fim eu iria saber de tudo, que eu não conseguia encontrar em meu coração o desejo de ficar ofendida com ela. [...]

Desses abraços tolos, que não eram muito frequentes, devo admitir, eu tinha vontade de me libertar, mas minhas energias pareciam falhar. Suas palavras murmuradas soavam como uma canção de ninar em meu ouvido e reduziram minha resistência a um transe, do qual eu só parecia recuperar-me quando ela retirava os braços.

Nesses misteriosos estados de espírito, eu não gostava dela. De vez em quando experimentava uma excitação estranha e tumultuada que era prazerosa, misturada com uma vaga sensação de medo e repulsa. Não tinha pensamentos distintos sobre ela enquanto essas cenas duravam, mas estava ciente que um amor crescia em estado de adoração, mas também de aversão. Sei que isso é um paradoxo, mas não consigo explicar o sentimento de outra forma. (Le Fanu, 2022, p. 64-65)

Os comportamentos e hábitos incomuns de Carmilla são tipicamente associados aos vampiros. Eles são mortos-vivos conhecidos por evitarem a luz do dia e atacarem suas vítimas à noite, sugando-lhes o sangue no intuito de se revigorarem. É comum que eles sejam descritos como figuras lânguidas e pálidas, que parecem não dormir nem se alimentar.

A reação de Laura às investidas da *femme fatale* não é outra, senão, um misto de vulnerabilidade e medo. Ela sente ao mesmo tempo atração e repulsão, reações que, embora opostas, são comuns nas narrativas em que esses monstros são os vilões. Esse misto de emoções conflitantes é brevemente explicado ao final da história.

O vampiro é propenso a ficar fascinado — com uma veemência cativante, semelhante à paixão do amor — por algumas pessoas específicas. [...] Nunca desistirá até que tenha saciado sua paixão e drenado a própria vida de sua cobiçada vítima. Mas, nesses casos, irá prolongar seu prazer assassino com o refinamento de um epicurista, e o aumentará com as abordagens graduais de uma astuta sedução. Nesses casos, parece ansiar por algo como simpatia e consentimento. (Le Fanu, 2022, p. 156)

Com o desenrolar do enredo, o pai de Laura e seu amigo General Spielsdorf, junto do especialista em vampiros Barão Vordenburg, descobrem que Carmilla é na verdade a Condessa Mircalla de Karnstein, uma vampira responsável pela suposta doença que matou outras jovens da região. Eles se dirigem até a residência dessa família, onde exumam o corpo de Carmilla e destroem-no, de modo a impedir que a vampira continue atormentando Laura e outras jovens vítimas femininas.

A seguir, demonstraremos como os traços góticos e vampíricos presentes na obra de Le Fanu foram traduzidos para o meio visual no projeto gráfico das editoras Wish e Sebo Clepsidra, e intensificados pelas ilustrações sombrias e terríficas da ilustradora Caroline Murta.

IMPRESSO EM SANGUE

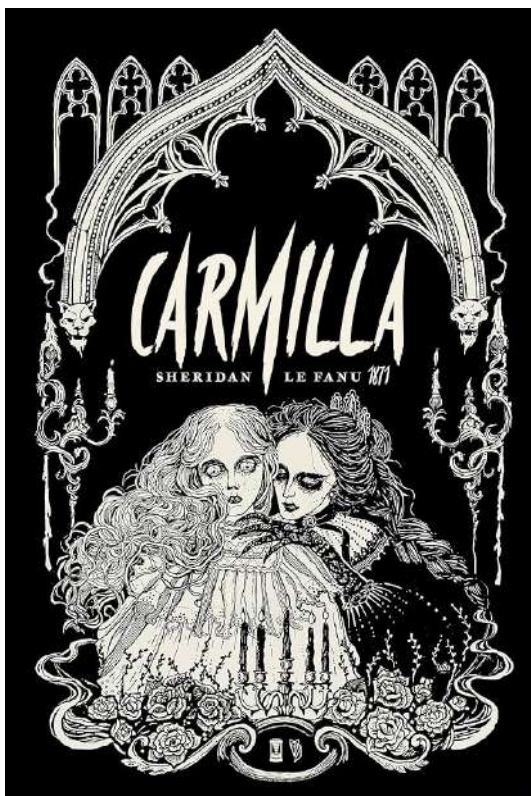
Na edição publicada pelas editoras Wish e Sebo Clepsidra, as narrativas verbal e visual contribuem conjuntamente para (1) ligar a obra à tradição literária à qual ela pertence (i.e., o gótico); e (2) suscitar medo como prazer estético no desenvolvimento da relação predador-vítima estabelecida entre as duas personagens femininas da obra.

Na capa (Figura 2) estão destacados alguns dos elementos arquitetônicos anteriormente citados: os largos arcos ogivais e as janelas lancetadas, ambos adornados tal como os das antigas construções que fazem parte da arquitetura gótica. A grande abóbada que flutua sobre o título do livro e sobre as protagonistas apresenta rachaduras, dando a ideia de algo antigo e em ruínas. Logo abaixo, o nome da vampira, que dá título ao livro, está em uma fonte

pontiaguda, como se tivesse sido escrito (ou rasgado) por garras — provavelmente as mesmas que observamos em Carmilla, cuja mão é apresentada com enormes garras que pousam ameaçadoramente sobre o pescoço de Laura.

A capa também enfoca uma dualidade entre as principais personagens da narrativa de *Le Fanu*. É notável o contraste entre suas características físicas: Laura tem cabelos claros e ondulados e roupas brancas, o que transmite uma imagem angelical adequada a personagens femininas que assumem o papel de *damsel in distress*. Na protagonista é, sobretudo, o olhar que se destaca, pois revela que ela está aterrorizada e possivelmente paralisada pelo medo.

Em contrapartida, Carmilla é representada como o porte de um algoz. Seus cabelos e roupas são pretos com detalhes em renda e seguem o estilo vitoriano. Sua grande mão em garra coberta por uma luva de renda parece fazer uma alusão à passagem que diz “Um sinal do vampiro é a força de suas mãos” (*Le Fanu*, 2022, p. 159). Suas feições, ao contrário das de Laura, são pontudas, com o rosto magro, queixo pontudo e nariz adunco, seguindo uma descrição bastante próxima àquela feita pela própria narradora da história. Enquanto Laura parece paralisada, Carmilla parece debruçar-se languidamente sobre seu corpo, como um predador sobre sua vítima. As roseiras que estão na parte inferior da imagem parecem se emaranhar e subir, formando candelabros espinhosos. Elas podem ser entendidas como uma metonímia para Carmilla, sendo as flores a bela vampira e os espinhos suas presas.

Figura 2 – *Carmilla* (capa)

Fonte: acervo das autoras⁵.

Na contracapa, encontramos novamente os arcos ogivais e a grande abóbada flutuante com que Caroline Murta liga suas ilustrações à tradição gótica. Desta vez, no entanto, é acrescentado um enorme par de olhos de gato. Elementos que remetem aos felídeos já aparecem na capa — a abóbada anterior é adornada com pequenas cabeças

5 As ilustrações analisadas ao longo deste artigo — bem como as demais ilustrações que compõem a edição de *Carmilla* organizada pelas editoras Wish e Sebo Clepsidra — encontram-se disponíveis também no Instagram da ilustradora: @carolinemvrta.

felinas em cada uma de suas extremidades — e serão recorrentes nas ilustrações dessa edição, pois fazem referência à natureza predatória de Carmilla. Na contracapa, porém, a referência é a uma cena específica da narrativa que analisaremos mais detalhadamente adiante.

Figura 3 – *Carmilla* (contracapa)



Fonte: acervo das autoras.

Outros elementos paratextuais compõem o projeto gráfico do livro, como é o caso da pintura trilateral e do fitilho em vermelho. Essa cor está presente não apenas nesses elementos, mas também

ganha destaque nas ilustrações de Murta e na folha de guarda, totalmente vermelha.

O uso dessa cor faz referência ao sangue e reitera a importância desse líquido para as narrativas vampíricas, uma vez que é dele que se alimentam os mortos-vivos, motivo pelo qual são considerados monstruosos; afinal, o sangue está intimamente ligado à vida. Ingerir-lo é uma profanação, um tabu, uma transgressão. Essa transgressão é reforçada na penúltima página do livro, onde lê-se o trocadilho “Este livro foi impresso em sangue tinta preta e vermelha sobre papel Pólen Bold 90g/m² na fonte Freight Text” (Le Fanu, 2022, p. 191).

A mesma cor integra a narrativa visual da Figura 4, responsável por ilustrar o capítulo seis, no qual Laura narra uma noite aterrorizante em que esteve sob a influência dos poderes de Carmilla:

Tive um sonho naquela noite que foi o início de uma agonia muito estranha.

Não posso chamar de pesadelo, pois estava plenamente consciente de estar dormindo, mas igualmente consciente de estar em meu quarto e deitada na cama, como de fato estava. Vi, ou imaginei ver, o quarto e seus móveis exatamente como os vira da última vez, exceto que estava muito escuro e vi algo movendo-se ao redor do pé da cama, algo que a princípio não consegui discernir com precisão. Mas logo percebi que era um animal de um preto fuliginoso, que parecia um gato monstruoso. (Le Fanu, 2022, p. 91)

Neste trecho, a protagonista parece ser vítima de um episódio de paralisia do sono. Porém, nessa obra de Le Fanu, bem como em outras narrativas vampíricas, esse distúrbio ganha significados sobrenaturais:

os vampiros colocam suas vítimas nesse estado para deixá-las vulneráveis nos momentos de ataque.

Figura 4 – Carmilla ataca Laura (capítulo seis)



Fonte: acervo das autoras.

É possível comparar essa cena com *The Nightmare* [O Pesadelo] (1781), do pintor suíço Henry Fuseli (Figura 5), na qual vemos um íncubo sobre uma figura feminina adormecida. As expressões faciais da mulher parecem denunciar que o monstro estaria influenciando negativamente seu sono.

Figura 5 – *The Nightmare* (1781), de Henry Fuseli



Fonte: <https://artsandculture.google.com/asset/the-nightmare-henry-fuseli/lwFwTbrht4QzgA?hl=en>.

Em *Carmilla*, não é um íncubo, mas uma monstruosa figura felina que perturba a tranquilidade do sono de Laura:

Pareceu-me ter cerca de um metro e vinte ou um metro e meio de comprimento, pois media totalmente a extensão do tapete da lareira quando passou por ele; e continuou indo e vindo com a ágil inquietação sinistra de uma fera enjaulada. Não consegui gritar, embora, como pode supor, estivesse apavorada. Seu ritmo foi ficando mais rápido, e o quarto cada vez mais e mais escuro, até ficar tão envolto em trevas que *eu não conseguia enxergar nada além de seus olhos*.

Senti aquilo subir na cama com um leve pulo. *Os dois grandes olhos se aproximaram do meu rosto e, de repente, senti uma dor pungente, como se duas grandes agulhas dardejassem a poucos centímetros uma da outra, profundamente em meu peito. Acordei gritando.* (Le Fanu, 2022, p. 91-93, grifos nossos)

As figuras felinas presentes na abóbada da capa, na ilustração da contracapa e nessa ilustração— pertencente ao capítulo seis do livro— fazem referência, portanto, à habilidade de Carmilla em metamorfosear-se em gato. Caroline Murta representa o exato momento em que a vampira, transformada em um monstruoso felino, ataca Laura na intenção de sugar seu sangue. A Figura 3 ilustra a visão de Laura ao perceber o monstro aproximar-se de seu rosto, enquanto a Figura 4 focaliza o momento do ataque sofrido pela personagem. Ambas conferem destaque a um dos momentos mais horríveis da narrativa, uma vez que a cena da mordida é uma das mais simbólicas e um dos clímaxes do enredo.

A arte ilustra Laura deitada em sua cama completamente subjugada pela fera, que tem as presas cravadas em seu peito, enquanto rastros de sangue escorrem por suas roupas e lençóis. Os rastros não são mencionados no trecho narrado, mas a escolha da ilustradora em acrescentar esse detalhe na imagem enriquece a cena, tornando-a mais explícita. A expressão facial da personagem, com a boca entreaberta e os olhos revirados, mostra um estado de êxtase e pavor que, como mencionado anteriormente, é um misto comum de emoções provocadas pelos ataques de Carmilla.

Mais adiante, no capítulo quinze, é narrado o momento em que o pai de Laura e seu amigo, o General Spielsdorf — cuja sobrinha fora

morta por Carmilla — se unem para caçar e deter a vampira de modo a impedir a morte de Laura. Também se juntam a eles o especialista em vampiros, Barão Vordenburg, cujo pai tivera um envolvimento romântico com a Condessa Mircalla no passado. Acompanhados de Laura — já bastante debilitada pelos ataques contínuos de Carmilla —, o grupo se dirige à antiga residência dos Karnsteins, que é descrita como uma construção imponente, mas em ruínas.

Uma clareira se abriu na floresta; de repente, estávamos sob as chaminés e frontões do vilarejo em ruínas, e as torres e ameias do castelo desmantelado, em torno do qual estão agrupadas árvores gigantescas, pairavam sobre nós do alto de uma pequena elevação.

[...] [L]ogo subimos e estávamos entre as câmaras espaçosas, escadas em espiral e corredores escuros do castelo.

E esta já foi a residência palaciana dos Karnsteins! [...] Aquela lá embaixo é a capela dos Karnsteins.

Ele apontou para as paredes cinzentas do edifício gótico, parcialmente visíveis em meio à folhagem, um pouco abaixo do declive.

(Le Fanu, 2022, p. 136)

O castelo arruinado que pertencera aos Karnsteins configura-se como outro *locus horribilis* da narrativa. Também construído à moda gótica, possui altas torres e ameias, espaços largos e labirínticos que conferem imponência ao local, além de ser adornado por gárgulas grotescas. Assim, ele não é apenas ermo, mas também bastante sombrio, afinal, guarda o horrível segredo da vilã da história. Uma vez dentro da residência, os personagens encontram, na capela, o túmulo da vampira. Ao inspecioná-lo, descobrem que, na verdade, Carmilla é

a Condessa Mircalla de Karnstein: “Debaixo de um portão estreito em arco, encimado por um daqueles demônios grotescos com os quais a fantasia cínica e medonha da antiga escultura gótica se delicia, vi com muita alegria o belo rosto e a figura de Carmilla entrando na capela sombria” (Le Fanu, 2022, p. 146).

A Figura 6 reproduz a cena do jazigo de Carmilla de modo bastante similar à narrativa:

No dia seguinte, o procedimento formal foi realizado na Capela de Karnstein. O sepulcro da condessa Mircalla foi aberto; o general e meu pai reconheceram, cada um, sua pérfida e bela hóspede no rosto agora exposto à vista. As feições, embora cento e cinquenta anos tenham se passado desde seu funeral, estavam tingidas com o calor da vida. Seus olhos estavam abertos; nenhum odor cadavérico exalava do caixão. Os dois médicos – um oficialmente presente; o outro da parte do promotor do inquérito – atestam o fato maravilhoso de que havia uma respiração débil, mas perceptível, e uma ação correspondente do coração. Os membros estavam perfeitamente flexíveis, a carne elástica. O caixão de chumbo estava inundado de sangue, no qual a uma profundidade de uns dezoito centímetros o corpo jazia imerso. *Aqui estavam então todos os sinais e provas admitidos de vampirismo.* (Le Fanu, 2022, p. 152, grifos nossos)

O caixão é ornamentado com arabescos e com as mesmas cabeças felinas que vemos na capa do livro. Nele, o corpo de Carmilla está submerso em sangue, como é possível notar pelo uso da tinta vermelha. Sua expressão denota que ela estaria em um estado de hibernação quando foi encontrada, logo, completamente vulnerável àqueles que pretendiam matá-la. As teias de aranha na ilustração procuram destacar que o local permanecera fechado e intocado por muito tempo.

Figura 6 – O jazigo de Carmilla (capítulo quinze)

Fonte: acervo das autoras.

Os arcos ogivais reaparecem sustentados por duas colunas que são guardadas por duas grotescas gárgulas — exatamente como Laura descrevera no excerto acima. É interessante destacar que as gárgulas — especialmente quando ornamentavam as igrejas e outras construções religiosas — tinham o papel de afugentar espíritos malignos. No entanto, na imagem em questão, elas não assustam, mas parecem assustadas pela visão da morta-viva banhada em sangue, como pode-se notar pelos olhos esbugalhados, pela boca

aberta e pela expressão em choque. Tal reação parece indicar uma chave de leitura. Tal como as gárgulas, também o leitor deve se sentir horrorizado pela chocante descoberta do jazigo da vampira.

CONCLUSÃO

Carmilla tornou-se uma das mais famosas histórias sobre vampiros do século XIX, bem como uma das primeiras a se centrar em uma personagem vilanesca feminina, e também a trazer insinuações lésbicas à literatura vampírica (Punter & Byron, 2004, p. 138; Groom, 2018, p. 143). Sua reedição pela Wish e pela Sebo Clepsidra parece pagar o devido tributo a essa história, sem deixar de destacar a importância das tradições literárias às quais ela está vinculada.

Analisadas as referidas imagens, é possível constatar que Caroline Murta utilizou elementos que evocam a tradição gótica e o imaginário vampírico para ilustrar a obra de Sheridan Le Fanu, adicionando não apenas um apelo visual aos leitores — característica importante no meio editorial atual — mas também oferecendo a eles uma experiência diferenciada, capaz de intensificar a produção do medo como prazer estético no ato da leitura.

Essa afirmação pode ser comprovada pelo fato de que nem tudo o que está ilustrado nas imagens está presente no texto escrito. As adições que compõem a narrativa visual enriquecem em grande medida a experiência do leitor ao evocar detalhes que dialogam com a tradição literária na qual *Carmilla* está inserida. Ao estabelecer esse diálogo, as ilustrações auxiliam os elementos formais e conteudísticos da narrativa a criar a experiência de

terror e horror com a qual — desde a sua origem oitocentista — as narrativas góticas cativaram, entreteram e aterrorizaram os leitores interessados nos personagens monstruosos que, tal como Carmilla, vampirizam e seduzem suas vítimas humanas em busca do elixir do sangue.

REFERÊNCIAS

- BARROS, Letícia L. *Diálogos entre o visual e o textual em livros de literatura: a coleção Imaginário Gótico*. 2022. 375f. Dissertação (Mestrado em Design) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2022. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/48602>. Acesso em: 31 out. 2024.
- BOTTING, Fred. *Gothic*. London: Editora Routledge, 2013.
- BYRON, Glennis; PUNTER, David. *The Gothic*. Oxford: Blackwell, 2004.
- FRANÇA, Júlio. O gótico e a presença fantasmagórica do passado. In: *Anais eletrônicos do XV encontro da ABRALIC*. Rio de Janeiro: UERJ, 19-23 de set. de 2016. Disponível em: https://abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491403232.pdf. Acesso em: 31 out. 2024.
- GROOM, Nick. *The Gothic: a very short introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- GROOM, Nick. *The Vampire: A New History*. New Haven, London: Great Britain Yale University Press, 2018.
- LE FANU, Sheridan. *Carmilla*. São Caetano do Sul: Editora Wish; São Paulo: Sebo Clepsidra, 2022.
- SANTOS, Ana Paula Araujo dos. *A tradição feminina do Gótico: uma descrição de formas e temas nas literaturas brasileira e de língua inglesa*. 2022. 191f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022. Disponível em: <http://www.btd.uerj.br/handle/1/18273>. Acesso em: 31 out. 2024.
- SANTOS, Ana Paula Araujo dos. O vampiro como metáfora na literatura brasileira oitocentista. In: *Abusões: as metamorfoses do vampiro na literatura e na cultura*, Rio de Janeiro, ano 5, v. 9, p. 190-207, 4 set. 2019. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/abusoes/article/view/40690>. Acesso em: 31 out. 2024.

SILVA, Alexander M. Entre vampiros e demônios: o sobrenatural do mundo de Horace Walpole. In: FRANÇA, Júlio; COLUCCI, Luciana (Orgs.). *Matizes do Gótico: três séculos de Horace Walpole*. Rio de Janeiro: Dialogarts; São Paulo: Sebo Clepsidra, p. 15-34, 2020. Disponível em: <http://www.dialogarts-desenv.uerj.br/matizes-do-gotico-tres-seculos-de-horace-walpole/>. Acesso em: 31 out. 2024.

08

O GÓTICO ATUALIZADO EM *SANDMAN*, DE NEIL GAIMAN: UM DIÁLOGO ENTRE NARRATIVA LITERÁRIA E ARTES GRÁFICAS NAS REPRESENTAÇÕES DO INFERNO

DANIEL BAZ DOS SANTOS
LUIZ FELIPE VOSS SPINELLI

DANIEL BAZ DOS SANTOS

Doutor em História da Literatura, pela Universidade Federal do Rio Grande, em 2016.

Coordenador do projeto de pesquisa “As histórias em quadrinhos entre a teoria e a crítica”.

Líder do grupo de pesquisas “As histórias em quadrinhos entre a teoria e a crítica”.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7607407431744514>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-6693-1404>.

E-mail: daniel.santos@riogrande.ifrs.edu.br.

LUIZ FELIPE VOSS SPINELLI

Pós-doutorando em Letras, Literatura, Cultura e Tradução, pela Universidade Federal de Pelotas.

Doutor em Letras, História da Literatura, pela Universidade Federal do Rio Grande – FURG, em 2016.

Participante do grupo de estudos “O mundo que (des) conhecemos: examinando as distopias pós-modernas nas literaturas anglófonas contemporâneas”, da UFPEL-CNPq.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3316751576275246>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-4903-0601>.

E-mail: luizyoung@yahoo.com.br.

RESUMO: O presente artigo apresenta uma análise da HQ *Sandman* (1989-1996), de Neil Gaiman, considerando a denominada “maquinaria gótica”, conforme o estabelecido por Horace Walpole no prefácio da primeira edição de *O Castelo de Otranto* (1764), como composta por três elementos principais do gótico: o *locus horribilis*, a presença fantasmagórica do passado e a personagem monstruosa. Cada um desses aspectos não só permeia a narrativa, mas também se manifesta graficamente nas ilustrações que compõem a HQ, criando um diálogo soturno entre texto e imagem. Ao examinar como Gaiman e os ilustradores de *Sandman* utilizam esses elementos góticos, buscamos compreender de que maneira eles moldam a representação do Inferno, oferecendo uma reflexão sobre a natureza do medo e do sofrimento no universo da obra. Dessa forma, *Sandman* se torna uma narrativa importante para a discussão das conexões entre a escrita e as artes gráficas, revelando sua relevância e a permanência e as transformações da estética do gótico na literatura contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE: Histórias em quadrinhos. Literatura Contemporânea. Literatura Gótica.

ABSTRACT: The present article offers an analysis of the comic book *Sandman* (1989-1996) by Neil Gaiman, considering the so-called “gothic machinery”, as established by Horace Walpole in the preface to the first edition of *The Castle of Otranto* (1764). This machinery is composed of three main elements of the gothic: the *locus horribilis*, the ghostly presence of the past and the monstrous character. Each of these aspects not only permeates the narrative but also manifests graphically in the illustrations that make up the comic, creating a dark dialogue between text and image. By examining how Gaiman and the illustrators of *Sandman* utilize these gothic elements, we seek to understand how they shape the representation of Hell, offering a reflection on the nature of fear and suffering within the universe of the work. In this way, *Sandman* becomes an important

narrative for the discussion of the connections between writing and graphic arts, revealing its relevance and the permanence and transformations of the gothic aesthetic in contemporary literature.

KEYWORDS: Comics. Contemporary Literature. Gothic Fiction.

MANIFESTAÇÕES E ATUALIZAÇÃO DO GÓTICO NA HQ *SANDMAN*, DE NEIL GAIMAN

Sandman (1989-1996), de Neil Gaiman, é uma HQ para adultos do selo Vertigo que se destaca por sua narrativa sombria, que mescla mitologia, horror e fantasia, empregando diversas referências, principalmente no âmbito da literatura e da mitologia, e que apresenta notável interseção entre elementos literários e gráficos, configurando-se como uma obra emblemática do gótico contemporâneo. Estatuto que pode ser percebido em alguns textos que se debruçaram sobre o tema, como *The gothic*, de David Punter e Glennis Byron (2004, p. 73), “Gothic and the graphic novel”, de Julia Round (2012, p. 335), e “Gothic and the graphic novel”, de Andy W. Smith (2007, p. 256). Assim, desde sua primeira publicação, em 1989, *Sandman* tem explorado temas arquetípicos como a morte, os sonhos e a natureza do inferno, refletindo sobre a condição humana por meio de uma estética visual e literária únicas, ligadas tanto ao gótico quanto à cultura pop. Nessa obra de Gaiman, o conceito de gótico, que remonta à arquitetura e à literatura da Baixa Idade Média, é atualizado, denotando um contexto pós-moderno e sombrio, marcado pelas contradições e problemáticas da contemporaneidade.

A origem do gênero gótico remonta à publicação de *O Castelo de Otranto* (1764), escrita no século XVIII por Horace Walpole,

considerado o primeiro romance do estilo. A narrativa inaugura elementos que se tornaram fundamentais para a construção da estética gótica e que Walpole designa como “maquinaria gótica”. O primeiro desses elementos é o *locus horribilis*, um espaço sombrio e ameaçador, geralmente caracterizado por castelos, ruínas e ambientes claustrofóbicos, que refletem o medo e o mistério que permeiam as tramas do tipo. Em *O Castelo de Otranto*, esse cenário serve como palco para eventos que geram uma atmosfera de medo e tensão. Outro aspecto central do gótico é a presença fantasmagórica do passado, manifestada por meio de traumas, maldições ou conflitos antigos, que assombram os personagens e influenciam o curso dos acontecimentos. Esse passado mal resolvido revela-se em aparições, profecias ou fantasmas, criando uma atmosfera de constante ameaça. Por fim, o terceiro elemento é a figura da personagem monstruosa, que pode assumir formas literais ou metafóricas, representando o desvio das normas sociais e a encarnação do medo e do perigo. Esses três elementos fundadores — o *locus horribilis*, o peso do passado e a figura monstruosa — formam a base que molda a estética gótica e que será absorvida e transformada em obras contemporâneas, como *Sandman*, de Neil Gaiman.

O pano de fundo histórico da narrativa de Walpole apresenta marcas distintivas do Iluminismo, o que gera o conflito que produz a estética gótica. Na literatura gótica, o contexto iluminista, de âmbito mais racional, entra em choque com aspectos sombrios, em oposição a tais valores e mais próximos ao campo da emoção, da fé e do pensamento mágico. Tal relação é pontuada por Fred Botting em

Gothic (1996), uma das principais obras teóricas sobre o gênero, em que o pesquisador menciona que:

Figuras góticas continuam a lançar sombra sobre o progresso da modernidade, apresentando contranarrativas que revelam o lado obscuro dos valores iluministas e humanistas. O gótico condensa as várias ameaças percebidas a esses valores, ameaças associadas a forças sobrenaturais e naturais, excessos imaginativos e delírios, ao mal religioso e humano, à transgressão social, à desintegração mental e à corrupção espiritual. (Botting, 1996, p. 1)¹

Com isso, Botting ilustra como o gótico representa as sombras que convivem com a Era da Razão, revelando os aspectos sombrios que emergem em oposição ao progresso racional do Iluminismo. Assim como na Idade Média, o gótico — com seus castelos assombrados, ruínas sombrias e velhas catedrais — está intimamente conectado ao peso de um passado obscuro e medieval, desafiando a linearidade do progresso iluminista e dialogando com nuances consideradas bárbaras e frequentemente sobrenaturais. Isso ressalta os medos e transgressões que ameaçam os valores humanistas, como forças sobrenaturais, delírios imaginativos e a corrupção espiritual, emergindo como uma crítica ao racionalismo da época.

A narrativa de *Sandman* é apresentada em uma série de histórias em quadrinhos, criada por Neil Gaiman, publicada pelo selo Vertigo, entre 1989 e 1996². Trata-se, portanto, de uma HQ contemporânea, que reflete fortemente o *zeitgeist* das décadas de 1980 e 1990. A

1 Todas as traduções de obras de língua estrangeira foram feitas por nós.

2 No Brasil, a HQ foi comercializada inicialmente pela Editora Globo, que, entre 1989 e 1998, traduziu e publicou as 75 edições em seu formato original de revista mensal.

narrativa segue Morpheus, referido de diversas formas como Sonho, Sandman, Oneiros e *Sonho*, entre outras designações. Ele é um dos Perpétuos, irmãos imortais que personificam conceitos universais, representando arquétipos importantes em diversas culturas, os quais se desintegram, mas permanecem — como a morte, o desejo etc. Após ser aprisionado por um culto por mais de 70 anos, Morpheus escapa e embarca em uma jornada para restaurar seu reino e corrigir os erros do passado. A obra explora temas como a natureza do sonho, a morte, a identidade e a transformação, enquanto entrelaça mitologia, história e folclore, criando um universo de simbolismos rico e plural. A estética gótica permeia a série, refletindo a complexidade das emoções humanas e a relação entre a vida e a morte, especialmente nas representações do Inferno e suas nuances. O trabalho artístico de desenhistas como Jill Thompson e Dave McKean complementa a narrativa, adicionando uma dimensão sombria e inquietante às cenas, especialmente nas representações do Inferno.

A aproximação de *Sandman* ao universo do gótico também se dá por meio de suas referências *pop* e da construção imagética, que se relaciona diretamente ao universo da música gótica. No universo visual da HQ, as ilustrações dos personagens desempenham um papel essencial ao ressoar as temáticas góticas discutidas. Morpheus e sua irmã, Morte, são representados com uma estética que, se não foi fortemente inspirada em ícones góticos da música, como Robert Smith, The Cure e Siouxsie Sioux, de Siouxsie and the Banshees, ainda assim podem ser associadas diretamente a tais figuras. Estas

aproximações reforçam a conexão dos personagens com a música gótica contemporânea da época de lançamento da HQ, sublinhando suas naturezas sombrias, etéreas e introspectivas.

Figura 1 – Semelhanças entre Morte e Morpheus e Siouxsie Sioux e Robert Smith



Fonte: https://www.reddit.com/r/DCcomics/comments/hxcph/can_someone_please_just_go_back_in_time_and_make/. Acesso em: 22 nov. 2024.

Figura 2 – Ilustração de Siouxsie Sioux caracterizada como Morte



Fonte: <https://www.instagram.com/thebutcherbilly/p/C7fw1NCg40z/>.
Acesso em: 22 nov. 2024.

Contrapondo essa imagem, encontramos Lúcifer Morningstar, cuja aparência é notavelmente inspirada em David Bowie. Bowie, com sua estética multifacetada e evidente androginia, oferece uma abordagem visual que contrasta com a dos outros personagens. Sua representação sugere uma figura carismática e enigmática, que, embora distante do estilo gótico, traz à tona a complexidade e a subversão dos arquétipos tradicionalmente associados ao Inferno. Assim, o design dos personagens em *Sandman* não apenas evoca uma estética específica, mas também dialoga com as nuances culturais e musicais, ampliando a crítica ao racionalismo e explorando os medos e as transgressões do gótico.

Figura 3 – Diferentes ilustrações de Lúcifer e diferentes fases de David Bowie



Fonte: <https://x.com/JustSlaythe/status/1553059193095163907>.

Acesso em: 22 nov. 2024.

Nesse sentido, David Bowie, um representante do rock dos anos 70 — e, notadamente, um grande artista, de status icônico — simboliza um passado cultural que, embora não medieval, evoca uma era já consolidada na memória coletiva, o que transmite certa aura

de grandeza, responsável por fortalecer a associação ao personagem Lúcifer. O camaleão do rock representa uma figura de transgressão e inovação, assim como o gótico faz ao revisitar e ressignificar o passado medieval. Bowie, com sua androginia, desafia as normas estabelecidas e se apresenta como um elemento de desestabilização e risco do status quo — portanto, um perigo, outro elemento que se relaciona bem com o personagem de Lúcifer. O gótico, por sua vez, retoma a atmosfera e a estética de uma era medieval sombria, cheia de mistérios, medos e superstições, e o transforma em uma crítica ao racionalismo e ao progresso cartesiano do Iluminismo. Ele resgata ruínas e castelos, trazendo à tona elementos que contrastam com a visão iluminista de um futuro sempre melhor e mais racional. Assim como o gótico evoca um passado sombrio para desafiar o presente, a presença de Bowie como inspiração para Lúcifer, em *Sandman*, também resgata uma figura do passado para criar um personagem complexo e multidimensional. Dessa forma, a escolha de Bowie como modelo para Lúcifer não é apenas estética, mas simboliza um diálogo entre diferentes tempos e culturas. Essa representação sublinha como o passado pode ser ressignificado e usado para desafiar e enriquecer a narrativa atual, assim como o gótico utiliza o medieval para subverter e questionar os valores contemporâneos.

DIÁLOGO ENTRE NARRATIVA LITERÁRIA E ARTES GRÁFICAS NAS REPRESENTAÇÕES FANTASMAGÓTICAS DO INFERNO

No ensaio “Considerações sobre as mudanças no gênero gótico: de Geoffrey Chaucer a Neil Gaiman” (2015), a pesquisadora Sandra Maggio indica como *Sandman* traz um olhar contemporâneo e irônico:

A maneira como interage com elementos bíblicos judaico-cristãos de uma maneira que reflete o tratamento contemporâneo dado a certas questões. Em um dos episódios, Sonho visita o reino dos mortos, que é apresentado como o Inferno criado por John Milton em *O Paraíso Perdido*. Conversa com Satanás (ou Lúcifer, ou Estrela da Manhã), o qual confessa estar muito entediado com sua rotina. Satanás termina por entregar a chave do Inferno para Sonho e parte para a Terra, onde abre uma casa noturna e se transforma em um empresário bem sucedido. (Maggio, 2015, p. 213)

Esse episódio, como observa Maggio, representa uma subversão das expectativas góticas em relação ao Inferno, ao mesmo tempo em que insere uma crítica sutil à banalização da experiência espiritual no contexto pós-moderno. A cena é um exemplo de como Gaiman atualiza e transforma os elementos góticos ao reinterpretar as figuras arquetípicas, colocando-as em novos cenários que questionam o propósito e as motivações da tradição. A pesquisadora equivocou-se ao indicar Lúcifer Morningstar e Satanás como um mesmo personagem, pois, no universo de *Sandman*, eles são distintos, com origens e funções diferentes. Lúcifer, inicialmente governante do Inferno, é retratado como um anti-herói em busca de liberdade, rebelando-se contra a criação de Deus. Já Satanás, ou o Primeiro dos Caídos, é uma figura mais cruel, estabelecida nas narrativas do selo Vertigo antes de Lúcifer, especialmente em *Hellblazer*, onde assume o papel mais tradicional de Diabo, com um ressentimento em relação à humanidade que Lúcifer não demonstra. Essa diferença é fundamental, pois Lúcifer representa uma subversão do gótico, desafiando as normas estabelecidas sobre o Inferno e a figura do Diabo.

No entanto, relacionar o Inferno de *Sandman* ao de *O Paraíso Perdido* faz sentido. As representações visuais do Inferno complementam a subversão ao gótico presente em Lúcifer, imbuindo a paisagem infernal com uma atmosfera de desolação estética, contrastando com as visões tradicionais de fogo e sofrimento. As ilustrações, carregadas de simbolismo e de uma qualidade onírica, reforçam a ideia de que o Inferno não é mais apenas um lugar de castigo eterno, mas um espaço saturado de insignificância, desinteresse e até desconcerto. Esse Inferno visualmente reconfigurado e a narrativa que o acompanha nos quais os personagens são desprovidos de suas funções mais tradicionais, evidenciam a maneira como Gaiman e os artistas de *Sandman* estão simultaneamente, em diálogo com o passado literário do gênero gótico e, ao mesmo tempo, trazendo-o para um contexto pós-moderno que se caracteriza pela dissolução das grandes narrativas e pela relativização das certezas tradicionais.

No artigo “The Personification and Characterization of Hell in Milton’s *Paradise Lost* and Neil Gaiman’s *The Sandman: Preludes and Nocturnes*” (2014), Eliza McNair aponta que há diferença nas representações do Inferno em *Paraíso Perdido*, de Milton, e em *Sandman*, com ambos personificando o Inferno, mas de maneiras distintas. Em Milton, o Inferno é uma extensão de Satanás, cujas paisagens, como colinas e lagos de fogo, refletem sua angústia e desespero, sendo o lugar e o ser inseparáveis: “Inferno é Satanás e Satanás é o Inferno” (McNair, 2014, p. 1). Já em *Sandman*, Gaiman separa o Inferno de Lúcifer, tratando-o como uma entidade

independente, que existia antes de sua queda e continuará a existir após seu exílio.

Esta diferenciação é importante, pois é principalmente por meio de sua representação particular do Inferno que Gaiman atualiza o gótico em *Sandman*. Horace Walpole, ao engendrar a maquinaria gótica, indicou que esta é composta por três elementos principais: o *locus horribilis*; a presença fantasmagórica do passado, que chamaremos aqui de fantasmagótica; e a personagem monstruosa. Em *Sandman*, a monstruosidade está por toda a parte nas representações do Inferno. Personagens encarnam o horror, seja por meio de características físicas, comportamentais ou psicológicas, desafiando as normas estéticas e morais. Nesse sentido, chama a atenção a ambiguidade de Lúcifer e como suas representações visuais criam um sentido de questionamento moral.

No artigo “Mulheres Monstruosas: O Ctônico e o selvagem em Carmilla, de Le Fanu” (2019), a pesquisadora Marina Pereira Penteado demonstra a maneira pela qual o erotismo homossexual é explorado como uma ameaça pelas narrativas góticas:

Ao desafiar a racionalidade do período com sua monstruosidade, Carmilla desautoriza a sociedade Vitoriana, que precisa tentar controlá-la e explicá-la racionalmente através da ciência, para enfim, destruí-la através da religião. A ofensa que ela oferece é grande demais, pois ela não se contenta com as garotas camponesas da região — das quais em nenhum momento alguém parte em defesa —, ela se alimenta de duas garotas da alta classe. Seu relacionamento com Laura é perigoso, uma vez que desautoriza o pai e traz o erotismo homossexual para dentro da casa dos ingleses, contaminando a pureza da filha e ameaçando

o protótipo do “anjo do lar” — que Virginia Woolf vai dizer habitar todos os lares Vitorianos naquela época. (Penteado, 2019, p. 159-160)

A ameaça da homossexualidade presente na obra de Le Fanu é, portanto, atualizada em *Sandman* na androginia de Lúcifer Morningstar, com o personagem desafiando as normas de gênero e a moralidade tradicional, representando uma transgressão mais ampla à ordem social e religiosa, atualizando o gótico.

Já a presença fantasmagórica do passado manifesta-se, em *Sandman*, de diversas formas. A dinâmica de elementos do passado que assombram os personagens, influenciando suas ações e decisões, é particularmente evidente na figura de Morpheus, que, ao interagir com suas próprias memórias e com as memórias de outros, se vê constantemente assombrado por eventos e escolhas passadas. Um exemplo notável é a relação de Morpheus com Nada, uma personagem do seu passado, cujo abandono por ele resulta em uma cadeia de eventos que o persegue ao longo da trama e o leva ao Inferno. O passado, portanto, não apenas molda a percepção do Inferno, mas também influi diretamente na noção de punição, como se os erros e traumas anteriores se relacionassem com a própria ideia de sofrimento.

Esse tratamento do passado como um espectro que se recusa a ser esquecido remete a temas mais amplos de culpa, arrependimento e redenção, comuns na literatura gótica. A memória, como fator central na construção do Inferno, é também um conceito explorado por Gaiman em outros de seus textos, como o conto “Outras Pessoas”, da coletânea *Coisas Frágeis: Breves Ficções e Maravilhas*, narrativa em que o peso das lembranças define a

natureza das punições e do sofrimento. Já em *Sandman*, no plano visual, as ilustrações intensificam essa presença fantasmagórica, criando uma conexão entre o passado e o presente. As imagens, muitas vezes sombrias e etéreas, sugerem uma distorção temporal, em que o passado não é simplesmente recordado, mas também vivido, revivido e, principalmente, sofrido, criando uma sensação de perturbadora imersão. A arte enfatiza a sobreposição de tempos e espaços, fazendo com que o passado pareça assombrar o presente de maneira quase tangível, reforçando a ideia de que as ações passadas não podem ser facilmente afastadas ou esquecidas.

Outro aspecto essencial da presença fantasmagórica do passado em *Sandman* refere-se à reinterpretação desenvolvida por Neil Gaiman ao personagem que, muito antes das edições editadas dentro do selo Vertigo, já figurava na DC Comics a partir de outras coordenadas estéticas e tópicas, assumindo algumas encarnações distintas, como Wesley Dodds, membro fundador da Sociedade da Justiça da América. Nesse sentido, a narrativa engendrada pelo autor britânico apresenta um protagonista que, sendo uma nova versão de propriedade intelectual concebida na década de 30, é ele próprio uma figura espectral, pois se apresenta como depositário de toda a carga residual do seu eu do passado, sua identidade anterior, quase completamente abandonada na sua nova aparição.

Um destes signos retentivos tão importantes para a composição de *Sandman*, outro rastro da presença constante do passado em seus enredos, surge já no arco “Prelúdios e noturnos”, visto que um dos itens procurados por Morfeus, o elmo hierárquico (antes

máscara de gás), remete à primeira identidade visual do herói. Por essas coordenadas, a maquinaria gótica se encontra com a teoria da imagem, especialmente nas reflexões desenvolvidas sobre o fenômeno visual por autores como Walter Benjamin, Aby Warburg e Didi-Huberman. Este último, a partir da leitura dos outros dois, dedica parte da sua obra à defesa de que a imagem propõe, ao espectador, um “tempo complexo”, em cuja manifestação se processam inúmeros componentes de ordem histórica, psicológica, cultural, antropológica, entre outros. Referindo-se a Warburg, Didi-Huberman demonstra como ele se distanciou de um modelo de história da arte voltado para a noção de imitação e para as transmissões pacíficas e contínuas dos saberes, e propôs um modelo “fantasmal”, em que a passagem das imagens no tempo revelaria um percurso plural e heterogêneo, repleto de assincronias, avanços e recuos que constituem “sobrevivências”, “remanências” e “reaparições de formas” (Didi-Huberman, 2013, p. 25), cuja interpretação não deve ser realizada apenas dentro dos limites da história da arte, mas sob a análise de uma ciência da cultura.

Assim, a leitura das imagens deveria levar em conta o cruzamento de tempos que nelas se inscrevem, da evolução para a involução, do diacrônico ao sincrônico, do recalcado ao progressivo, atentando para aquilo que Warburg denominou “*Nachleben*”, isto é, o potencial que uma imagem tem de sobreviver para além do tempo em que foi criada. Sendo assim, a história das artes visuais seria, antes de mais nada, uma história de fantasmas, de aparições que surgem, somem e ressurgem, numa trajetória feita de fraturas e descompassos, cujo funcionamento deve ser incorporado ao exame

do discurso imagético. Soma-se a isso a propensão que as histórias em quadrinhos têm de incorporar esse aspecto do visual, enquanto fenômeno constituído de processos progressivos e retentivos, mais o gosto do gótico por paisagens, externas e internas, nas quais os ícones presentes convivem com figuras, emblemas, símbolos do passado, e temos um universo constituído pelas propriedades disruptivas daquilo que é capaz de nos assombrar.

Antes de analisar os desdobramentos tópicos desta subversão, contudo, é importante perceber que ela se sustenta sobre bases expressivas, que nascem de uma série de contatos estabelecidos entre o gótico e as artes gráficas, que são centrais em algumas das leituras preocupadas com esta tradição específica, a exemplo daquela realizada por Julia Round no artigo “Gothic and graphic novel” (2012). A autora, dentre outras contribuições, atenta para a presença fundamental do ato de ver e dos estímulos visuais na narrativa gótica, especialmente na dupla atribuição dada aos leitores e personagens, que, muitas vezes, desejam ver o mundo oculto que se esconde nos universos assombrosos percorridos e acompanhados por eles. Este anseio escópico é constantemente estimulado pelo gótico em alguns de seus elementos mais notórios, como os ambientes de pouca luminosidade, os seres monstruosos que se ocultam em esconderijos, os espaços labirínticos, nos quais a saída não se revela, mas, principalmente, na frequência com que vultos e aparições, mesmo sem uma causalidade clara, perturbam a progressão dos enredos para provocar certas inquietações, que só podem ser apaziguadas com informações de ordem imagética.

Por esta via, a assombração não seria apenas um elemento conteudístico do gótico, mas uma de suas linguagens, uma discursividade fundada na constatação de que a incompletude é condição essencial do real. Dessa forma, segundo a autora, a dinâmica básica por trás da leitura de uma página de histórias em quadrinhos, que envolve o preenchimento do espaço vazio entre os quadros (denominado “sarjeta” ou “calha”), se situa neste terreno espectral por natureza, apto a ser povoado pelas imagens que os próprios leitores devem evocar e erigir. Em outras palavras, os territórios lacunares, as ausências eloquentes tão caras ao gótico, são, assim como o lugar intervalar entre os painéis de um quadrinho, convites diretos à imaginação e à criatividade, pois clamam por algum tipo de preenchimento, o que favorece, para ficarmos apenas com um dos efeitos destes recursos, a criação e a manutenção do suspense.

Além disso, a ideia de assombração acessa outra instância semântica quando cotejada com a linguagem dos quadrinhos. Esta, de acordo com teóricos como Thierry Groensteen e Charles Hatfield, se instaura a partir de um fluxo intericônico, plurimodal e multivetorial, em que os signos gráficos utilizados (letras, cores, formas, entre outros) se comunicam em regimes de tensão e solidariedade mútua, uns oferecendo a contraparte dos demais, em processos que nunca se finalizam totalmente. Essa assombração constante entre os ícones apresentados por roteiristas e desenhistas manifesta-se, também, nos processos receptivos da nona arte, que devem lidar com os choques constantes entre a palavra e a imagem, o tabular (função espacial do quadro na página) e o sequencial (função temporal do quadro na página), a sincronicidade e a serialização.

Em resumo, a assombração, enquanto item representado e mecanismo representante, adquire diferentes acepções no terreno das narrativas gráficas, geralmente ancoradas na disjunção temporal que a fruição de uma história em quadinhos envolve, entre a retenção do quadro anterior e o avanço para o quadro seguinte (promovendo, ao mesmo tempo, uma ideia de legado e um sentido de promessa), o que produz uma potência fantasmagórica radical que contamina todas as suas decisões formais. Em *Sandman*, isso pode ser percebido já na quarta edição de “Prelúdios e noturnos”, “Uma esperança no Inferno”, que marca a chegada de Morpheus ao Inferno. Neste ponto, o protagonista aproxima-se de seu sinistro destino tomado por conflitos de cunho psicológicos, que marcam as personagens góticas, revelando nos recordatórios, por exemplo, que se sente sozinho e atemorizado.

Já o *locus horribilis*, que na tradição gótica é definido como um espaço carregado de terror, frequentemente associado a castelos, ruínas ou ambientes sombrios, deixa-se antever na representação dedicada ao Inferno, cujas escolhas miméticas servem também para refletir o estado psicológico dos personagens. Assim, as escolhas visuais complementam a narrativa verbal ao produzir um ambiente aterrorizante. Isso pode ser percebido no sentimento de inadequação de Morpheus ao chegar no Inferno, desconforto esse que é um dos componentes do gótico e, neste caso, alia-se a uma composição do cenário que assegura a subversão das lógicas convencionais e dos códigos reconhecidos. Além disso, há uma clara contraposição entre a identidade que chega neste território desconhecido e a alteridade radical que o habita, fenômeno muitas vezes apresentado a partir daquilo que Julia Kristeva chamou de “abjeto”, e que autores como

Brian Baker consideram essenciais no processo de desconstrução da subjetividade, já que a coloca em contato com pluralidades desestabilizantes (Baker, 2007, p. 167). Por fim, a sequência de páginas que precedem a entrada de Sonho no Inferno é carregada de expectativa, tendo como tema gerador a ideia de “esperança”, que voltará ao fim da edição, decisão que sinaliza para a distensão temporal vivenciada pelo herói e desenvolve um desejo de cunho visual, ou seja, de conhecer o que virá depois.

A propósito, é possível considerar esse tema como outra das presenças fantasmáticas inscritas neste momento de intromissão, recuperando o trecho célebre da Divina Comédia, de Dante Alighieri: “Lasciate ogni speranza, voi ch’entrate!” (“Abandonai toda esperança, vós que entraís!”) — que assombra a cultura literária ocidental como uma máxima definitiva do Inferno. Na quarta edição do arco “Prelúdios e Noturnos”, de *Sandman*, o próprio título da edição já estabelece a referência: “Uma esperança no Inferno”, em que Neil Gaiman reconfigura a sentença de Dante ao inverter seu significado e empregá-la como um recurso de superação e poder, presente na voz de Morpheus mesmo antes de adentrar no espaço da danação, quando ele declara, às portas do Inferno: “Tenho esperança” (Gaiman, 2010, p. 107). Depois, no embate com o demônio Choronzon, Morpheus prevalece ao declarar que a esperança é uma força que transcende as limitações do sofrimento e do desespero, subvertendo a ideia de que o Inferno é um lugar onde a esperança não pode existir. Essa inversão se torna um gesto poderoso de reconstrução do gótico, pois retoma um símbolo central da tradição literária para reposicioná-lo em um contexto narrativo que desafia o determinismo sombrio

das convenções clássicas. Assim, a esperança, como uma presença fantasmagórica, atua no interior de Sandman para questionar as fronteiras do medo e reimaginar o *locus horribilis* como um espaço em que os elementos góticos podem ser reformulados.

Figura 4 – Morpheus na porta do Inferno, com esperança



Fonte: Gaiman, 2010, p. 107.

Coerente com o clima de antecipação e expectativa que distingue o momento que precede a entrada do protagonista no Inferno, as páginas iniciais da edição são construídas sem muitos índices visuais. O personagem está nas praias noturnas do sonho, sobre um trapiche, debaixo de uma noite estrelada e se prepara para dar um mergulho. Sendo assim, este início sóbrio, composto em torno de moderados estímulos imagéticos, acentuará a apresentação subsequente do domínio de Lúcifer, distinguido pela arquitetura grandiloquente e abominável pela diversidade de formas, cores e preenchimentos do desenho e pelo excesso de figuras que contrastam com a solidão sentida pelo protagonista. Com efeito, quando este se encontra na entrada do Inferno, a cena se desenvolve por intermédio de um debate entre o “fora”, representado por Morpheus, e o “dentro”, simbolizado pelo demônio que impede sua passagem através do portal da danação, repetindo diversas vezes o bordão “Há alguém à porta?”.

Figura 5 – Morpheus knocking on hell's door



Fonte: Gaiman, 2010, p. 108.

Assim, se exprime o desejo de penetração típico da espacialidade gótica, tensionado em uma contínua relação da superfície com o profundo, do contingente com o conteúdo. Depois de escarnecer do porteiro diabólico, o Mestre dos Sonhos é guiado por Etrigan, outra figura fantasmagórica que sinaliza para a presença do passado da DC Comics nesta história. Nesse ponto, o estilo gráfico muda para um layout mais denso, isto é, com um número maior de quadros, e os componentes artrológicos (Groensteen, 2015, p. 32), que se ocupam de identificar as relações entre forma, tamanho e posicionamento de cada painel na página, tornam-se mais irregulares, em performance ostensiva que ressalta um desequilíbrio no plano da narrativa (o herói não sabe aonde está indo) e no plano de sua condição psicológica/existencial (o herói não quer estar ali).

Além disso, os requadros são sinuosos, trêmulos e de tamanhos variados. Assim, criam interrupções constantes e obstáculos ao olho que persegue os personagens pela cena. Os quadros, por sua vez, tornam-se mais estreitos, claustrofóbicos, ora enquadrando apenas um rosto, ora o cenário, em que se localiza mais de um personagem em plano inteiro. Não por acaso, neste ponto, Morpheus dialoga com alguns prisioneiros do Inferno, em anúncio da alteridade radical que ele deverá enfrentar mais à frente na história. A ausência de padrões manifestada na organização tabular da página reforça esse choque entre o conhecido e o incógnito. Em outras palavras, as personagens monstruosas são introduzidas em paralelo a uma corrosão do discurso, que se desenvolve em

configurações inesperadas e heterogêneas, capazes de contaminar não só o layout, mas o enquadramento, o desenho e a densidade promovida pelo hiper-requadro. Assim, estas transgressões, uma vez que ocorridas no instante em que Morpheus se encontra em um universo limítrofe, no qual o exógeno se pretende endógeno e o desconhecido transfigura-se paulatinamente em comum, são ambivalências típicas do gótico, encarregadas aqui de sustentar a representação que Gaiman, Keith e Dringenberg fazem do inferno.

Ao longo desta mesma edição, alguns efeitos de perturbação, estabelecidos por recursos expressivos híbridos, não raro contraditórios, e escolhas gráficas disruptivas, se juntarão aos aqui analisados, como a página ocupada em apresentar Dis, a cidade infernal. Nela, temos um quadro maior que ocupa todo o hiper-requadro. Dentro dele, outros três quadros, de menor tamanho, se dispõem acompanhados por recordatórios que apresentam o “recitador” (Groensteen), ou seja, a voz ocupada pela condução verbal do quadrinho, e que aqui se manifesta na narração em primeira pessoa do próprio Morpheus. O recitador posiciona-se a partir de uma “*stance*”, uma perspectiva, que, neste momento, é intervencionista e comprometida, já que interpreta diversos aspectos do cenário, revelando alguns componentes espaciais ignorados pelo desenho, como o som de gritos, os suspiros, o pó, a doçura do sangue, incluindo atributos mais abstratos, a saber: a perdição e a dor que ecoam ao redor do herói. Sendo assim, há uma repercussão dissociativa entre os códigos verbais e os visuais, já que a externalidade, visível e expositiva, de Dis nesta cena, complementa-

se, por oposição, ao universo interior do protagonista, que só se manifesta nos códigos verbais. Mais uma vez, a partir das relações entre palavra e imagem, estamos diante do conflito superfície e fundo, dentro e fora, que já marcava a edição desde seu início.

Os três quadros pequenos, por seu turno, inserem uma serialidade à página, isto é, uma diacronia que ganha espaço dentro da ostensividade contemplativa e sincrônica do quadro maior. Trata-se, portanto, de outra crise dúbia, que não se resolve por completo, e cuja descontinuidade é ela própria a chave para entender o Inferno enquanto espaço gótico: um construto desconfortável, opressor, fruto da discordância concordante que extrai figuratividade da desrazão e da desmedida. Há, aqui, outro jogo gráfico entre exterioridade e interioridade, já que as vinhetas que se sobrepõe ao painel maior narram um percurso de penetração, com Morpheus atravessando a porta da cidade e aproximando-se de uma figura sombria que, na página seguinte, saberemos ser Lúcifer.

Sendo assim, ao fim deste trecho, percebemos que todas as incertezas que abundam na estética gótica, a respeito do funcionamento do poder, das regras da lei e da sociedade, da sexualidade, entre outras, são absorvidas por uma quadrinização que investe nas propriedades desconfigurantes das histórias em quadrinhos. Estes mecanismos foram percebidos por Andy W. Smith no artigo “Gothic and graphic novel”, em que o autor associa a amplitude sígnica constante na natureza híbrida dos romances gráficos, assim como as inúmeras possibilidades temporais e espaciais presentes em sua forma, com a variedade e

a versatilidade de recursos que também compõem o gótico. Este, ao longo de sua tradição, operou por meio da incorporação de códigos múltiplos, a começar pelo imbricamento de gêneros, como a fantasia, a ficção científica e o horror, numa avidez performativa que, de acordo com Smith, atinge certos potenciais apenas nas artes gráficas (2007, p. 252).

Já no arco “Estação das brumas”, Morpheus decide ir até o Inferno para reparar a injustiça que cometeu com Nada, uma de suas ex-amantes, abandonada por ele no domínio de Lúcifer. Essa segunda visita do protagonista repete alguns dos elementos presentes na sua primeira incursão. A edição de número 21 termina com o herói de costas (Gaiman, 2011, p. 61), em uma *splash page*, atravessando o mágico umbral que separa seu lar do reino demoníaco, o que instaura uma nova demonstração do impulso de penetração por parte do protagonista e da dinâmica entre o dentro e o fora, a superfície e o fundo, já observada anteriormente. Inclusive, o signo eixo desta estrutura mantém-se o mesmo: a porta, no caso “As portas do Inferno” (Gaiman, 2011, p. 64-65), que deverão ser ultrapassadas pelo governante do Sonhar.

aparece para revelar que se demitiu, libertou todos os habitantes de seu domínio e entrega a chave aos cuidados de Morpheus. Assim, há aqui um processo de dessacralização que é central no universo gótico desde Matthew Lewis, a partir da conversão do altivo em decaído e da dessacralização presente no tratamento de temas religiosos.

Em perspectiva complementar a essa, toda a sequência em que Lúcifer anda pelo Inferno ao lado de Morpheus e encontra alguns demônios que ainda não tinham partido é narrada em um contexto de permanente inconstância, pois apresenta ambos os personagens em contínua movimentação, errando de um lugar a outro e interagindo com novos personagens monstruosos, abjetos, grotescos, mutilados, bestiais. Nos diálogos, Lúcifer se apresenta também como um indivíduo assombrado pelo próprio passado, pelos bilhões de anos vividos naquele mesmo local, pelo legado que sua queda deixou para o mundo e pela consequência maior de sua rebelião: jamais retornar ao Paraíso.

Assim, fica evidente a presença, uma vez mais, dos três elementos goticizantes apontados por Walpole, ainda que, nesta mesma passagem, sejam perceptíveis também os três procedimentos apontados por David Punter como aspectos importantes no estabelecimento da expressividade gótica: o medo do barbarismo, presente nos encontros inusitados com seres abomináveis; o estado de paranoia, causado pelo clima de incerteza que marca toda a edição; e a aproximação àquilo que é considerado tabu, constante nas histórias de violência e horror contadas pelos entes demoníacos (Punter, 1996, p. 183).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em vista destas escolhas narrativas e estéticas, é possível sustentar que o gótico, em *Sandman*, não apenas reinterpreta o gênero, mas também o reinventa, permitindo uma experiência estética mais rica, complexa e diversa. Sendo assim, o Inferno aqui se oferece na condição de espaço ambíguo, ora território de tortura, ora campo de exploração psicológica e filosófica, constituindo-se em um terreno limítrofe e híbrido, repleto de ambivalências e crises que não pretendem ser aplacadas, pois são elas mesmas seus discursos organizados. É por este caminho complexo e inquieto que o gótico, no percurso de Morpheus, se apresenta também como um instrumento de problematização da sociedade contemporânea.

Nesse sentido, a problematização do contemporâneo na representação do Inferno em *Sandman* atualiza o gótico, servindo como elemento de reflexão sobre a sociedade contemporânea, o que o aproxima do gênero distópico, já que a apresentação de uma atmosfera sombria e a exploração de um medo coletivo são características do gótico, mas também elementos das distopias. No artigo “Mais monstruosos que os monstros: Ansiedades tecnológicas e o futuro sombrio em Androides Sonham com Ovelhas Elétricas?” (2020), Marina Pereira e Luiz Spinelli aproximam os dois gêneros em sua análise do romance de Philip K. Dick, indicando que “ambos criticam a sociedade moderna e demonstram preocupações, em certa medida, similares” (Penteado; Spinelli, 2020, p. 125). Essa aproximação não é apenas um exercício comparativo entre estilos narrativos distintos, mas um gesto crítico que evidencia algo importante abordado

no presente artigo, que é como o gótico pode ser atualizado e ressignificado para dialogar com os medos e ansiedades do presente. Em *Sandman*, essa atualização do gótico permite que o gênero se desloque das preocupações clássicas com o sobrenatural e o passado para abarcar questões contemporâneas, relacionadas ao colapso social, aos dilemas éticos e às consequências das ações humanas, aspectos que se aproximam das reflexões trazidas pelas distopias.

O Inferno, em *Sandman*, é uma revelação das consequências extremas de decisões morais e sociais, logo, um espaço de distopia, que se apresenta como advertência sobre os rumos da humanidade, como as narrativas do gênero distópico fazem. Se, por um lado, o gótico historicamente exprime ansiedades relacionadas a crises epistemológicas e sociais, a distopia realoca essas ansiedades para um futuro de desilusão ao criticar problemas da sociedade do presente. Nesse sentido, o Inferno em *Sandman* opera como um espaço híbrido. Ao mesmo tempo em que mantém elementos clássicos do *locus horribilis*, apresenta uma visão distópica, porque expõe os problemas das estruturas de poder e os limites éticos da humanidade, configurando-se como um espaço distópico de terror. O Inferno de Gaiman, portanto, reflete tanto os “infernos” criados pela humanidade quanto as advertências sobre os rumos possíveis da sociedade, reafirmando a relevância do diálogo entre o gótico e as distopias como ferramenta para a problematização do contemporâneo.

Por fim, esta representação se processa a partir dos potenciais disruptivos existentes, por um lado, na estética gótica e, por outro, nos recursos discursivos das histórias em quadrinhos.

Ambas as tradições estabeleceram-se em territórios híbridos e instáveis, capazes de absorver formas e conteúdos provenientes de lugares e tempos distintos, potenciais desconfigurados que, quando unidos em um todo mimético, estabelecem uma representação marcada pelo caráter aberto e processual. Assim, o Inferno resultante deste diálogo, canalizado pelas escolhas narratológicas e simbólicas de Gaiman, converte-se em um espaço de elaboração complexa, situado nos choques da palavra com a imagem, do passado com o presente, da salvação com a perdição, da danação com a esperança, do buscar com o perder, do sublime com o abjeto, em uma figuração que atualiza os preceitos idealizados por Horace Walpole, mas se deixa assombrar por outras memórias e se permite distender para outros projetos, dos quais este artigo pode, enfim, ser uma das suas possíveis aparições.

REFERÊNCIAS

- BAKER, Brian. Gothic masculinities. In: MCEVOY, Emma; SPOONER, Catherine (Eds.). *The routledge companion to gothic*. London: Routledge, 2007.
- BOTTING, Fred. *Gothic*. London: Routledge, 1996.
- BYRON, Glennis; PUNTER, David. *The gothic*. Malden: Blackwell Publishing, 2004.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- GAIMAN, Neil. *Sandman*: Edição Definitiva Vol. 1. Barueri: Panini Books, 2010.
- GAIMAN, Neil. *Sandman*: Edição Definitiva Vol. 2. Barueri: Panini Books, 2011.
- GROENSTEEN, Thierry. *O sistema dos quadrinhos*. Rio de Janeiro: Marsupial Editora, 2015.
- HATFIELD, Charles. *Alternative comics: an emerging literature*. Mississippi: University Press of Mississippi, 2005.

McNAIR, Eliza; GONZALEZ, Octavio. *The Personification and Characterization of Hell in Milton's Paradise Lost and Neil Gaiman's The Sandman: Preludes and Nocturnes*, 2014. Disponível em: https://cs.wellesley.edu/~writ135/McNair_HTML/PersonificationOfHell.pdf. Acesso em: 17 nov. 2024.

PENTEADO, Marina Pereira. Mulheres Monstruosas: O Ctônico e o selvagem em Carmilla, de Le Fanu. In: *Abusões*, n. 9, v. 9. Rio de Janeiro, p. 145-165, 2019. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/abusoes/article/view/40836>. Acesso em: 17 nov. 2024.

PENTEADO, Marina Pereira; SPINELLI, Luiz Felipe Voss. Mais monstruosos que os monstros: ansiedades tecnológicas e o futuro fantasmagórico em androides sonham com ovelhas elétricas? In: *Abusões*, n. 12, v. 12. Rio de Janeiro, p. 123-144, 2020. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/abusoes/article/view/47817>. Acesso em: 22 nov. 2024.

PUNTER, David. *The literature of terror: a history of gothic fictions 1765 to present days* (vol. II). London: Routledge, 1996.

ROUND, Julia. Gothic and graphic novel. In: PUNTER, David (Ed.). *A new companion to the gothic*. Malden: Blackwell Publishing, p. 335-350, 2012.

SMITH, Andy W. Gothic and graphic novel. In: MCEVOY, Emma; SPOONER, Catherine (Eds.). *The routledge companion to gothic*. London: Routledge, p. 251-260, 2007.

ZANINI, Claudio Vescia; MAGGIO, Sandra Sirangelo (Orgs.). *O insólito nas literaturas de língua inglesa*. Rio de Janeiro: Dialogarts, p. 199-216, 2015.

09

OPERAZIONE PAURA (1966), DE MARIO BAVA

GABRIEL WIRZ LEITE

GABRIEL WIRZ LEITE

Doutorando em Estudos Literários, pela UFMG.

Mestre em Literatura e Cultura, pela UFBA, em 2019.

Participante no Grupo de Estudos em Literaturas Fantásticas – ELF – UFMG.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2006797568164951>.ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-7291-6972>.E-mail: gabrielwirz451@gmail.com.

RESUMO: Os tropos das produções ficcionais góticas do século XVIII se desdobraram em diversos registros estéticos e midiáticos ao longo dos séculos seguintes, do cinema à moda. A partir dos estudos sobre o gótico de Botting (1996), Punter (1996a; 1996b) e França (2017), este trabalho analisa como são articuladas as características do gênero na imagem fílmica de *Operazione paura* (1966), do cineasta italiano Mario Bava, obra que apresenta uma complexa referência intermidiática relacionada não apenas à literatura setecentista, mas também a pinturas do século XVII, a exemplo do uso da técnica *chiaroscuro* feita no filme.

PALAVRAS-CHAVE: Gótico. Terror. Italiano. *Operazione Paura*. Mario Bava.

ABSTRACT: Tropes of eighteenth century gothic fiction can be found in many mediatic and art productions during the last centuries, from cinema to fashion design. By the

characteristics of gothic fiction mentioned by Botting (1996), Punter (1996a; 1996b) and França (2017), here we analyze how these characteristics are presented in the filmic image of Mario Bava's *Kill, baby...kill!* (1966), a movie that presents a complex intermedia intertextuality which relates not only to eighteenth century literature but also to seventeenth century painting, for example by the usage of the *chiaroscuro* technique in the film.

KEYWORDS: Gothic. Terror. Italian. Kill, baby... kill!. Mario Bava.

O século XVIII apresentou ao mundo europeu uma mudança que desestabilizou as bases que estruturavam a ordem sociopolítica marcadamente religiosa da Europa medieval e absolutista. A ascensão do racionalismo resgatado da Antiguidade Clássica e adaptado aos problemas intelectuais setecentistas possibilitou o desenvolvimento das ciências da natureza e do método científico, por demais distintos das antigas explicações religiosas a respeito do mundo. A virada epistemológica promovida pelo surgimento da ciência moderna e dos ideais do Iluminismo é diretamente relacionada às revoluções burguesas, que difundiram os valores desta nova classe que entrava em ascensão, em contestação ao *ethos* aristocrático e religioso da Idade Média e do *Ancient Régime*. A burguesia e o discurso iluminista — associado a uma pretensão de dar fim às supostas trevas que caracterizariam a Idade Média — promoveram, também, uma modificação nos pressupostos do que hoje se compreende como arte: os próprios conceitos de arte e de estética tal como conhecidos hoje advêm da terceira crítica kantiana, que postulou a experiência estética como contemplação

desinteressada e autônoma, supostamente liberta das antigas funções sociais, às quais a arte esteve atrelada. Isto é, se, até o século XVIII, obras pictóricas, poéticas, dramáticas, musicais etc. estavam associadas a instâncias como reis, o clero e o mecenato, a partir de então, a criação artística tornava-se alegadamente autônoma e livre, esta uma palavra tão cara aos ideais iluministas.

Algumas das principais teorias do romance, como as de Watt (2000 [1957]) e Lukács (2000 [1916]), ou mesmo trabalhos mais recentes, como ensaios presentes na coletânea organizada por Moretti (2009), associam a ascensão do gênero romanesco à consolidação do mundo burguês e da modernidade, de modo que, como indica Magris (2009, p. 16), o romance não é concebível sem o mundo moderno, ele é o próprio mundo moderno e a mutável expressão deste. Magris (2009, p. 16) argumenta que, decerto, o termo romance remonta à época medieval — as notáveis histórias fantásticas de cavalaria, por exemplo —, mas poderia-se dizer que tais obras, quando merecem ou justificam o nome romance, já trazem aquelas características de modernização, para o bem e para o mal, e de ambivalência que definem o romance: sua relação com a dissolução da épica, a ambivalente simbiose de crise epigonal e inovação técnica, resíduos do universo épico remodelados e recompostos em novas estruturas, declínio de antigos valores e arrojada construção da realidade; mistura de estratégias narrativas populares serializadas como folhetins, que fascinaram o público antigo, como mais tarde o burguês; e a polifônica contaminação de gêneros — e especialmente de registros e temas — considerados altos e baixos.

Em sua famosa obra, Watt (2000, p. 13) infere que o desenvolvimento do romance inglês, chamado de *novel*, está associado à articulação de um realismo formal que reflete uma reorientação individualista presente no pensamento setecentista que remete ao *cogito* cartesiano. Para Watt (2000, p. 14), o romance tem, por função primordial, dar a impressão de fidelidade à experiência humana, de modo que esse pressuposto formal orientou as obras de escritores como Defoe, Fielding e Richardson. Em vez de castelos, nobres, cavaleiros e seres fantásticos, como nas narrativas europeias dos séculos anteriores, os protagonistas das novas obras eram pessoas comuns, com nomes reconhecíveis e membros da própria burguesia inglesa, que tomava o lugar da aristocracia na organização social pautada no contratualismo social iluminista. Afinal, a disseminação da publicação de livros atingia uma nova classe média, ao contrário de um passado no qual apenas aristocratas tinham acesso à leitura, à escrita e à erudição. O personagem Robinson Crusoe, de Defoe, é um emblemático exemplo nessa mudança das narrativas inglesas da primeira metade do século XVIII: o protagonista do romance, publicado em 1719, é um burguês senhor de terras que naufraga enquanto pretendia visitar as suas *plantations* nas colônias americanas e relata sua experiência por meio de um diário, artifício formal que serve como um índice que reforça as ideias de experiência e individualidade.

Porém, na segunda metade do século XVIII, foram publicadas obras que evidenciavam notáveis divergências em relação aos pressupostos realistas dos romances ingleses escritos até então.

Se o novo gênero romanesco pautava-se no *ethos* racionalista do iluminismo e pavimentava a ascensão da modernidade, começaram a circular narrativas que iam de encontro ao que estava sendo escrito. Enquanto o racionalismo iluminista reivindicava as luzes para iluminar as trevas, almejando um suposto progresso, surgiram histórias ambientadas em locais soturnos, lúgubres, com tramas macabras e seres sobrenaturais que desafiavam a compreensão racional. A crítica literária frequentemente considera *O castelo de Otranto* (2019 [1764]), de Horace Walpole, como a obra seminal deste novo modo narrativo, denominado popularmente como gótico — o termo aparece no subtítulo de Walpole, caracterizado como *a gothic story*, isto é, uma história gótica. A trama de Walpole apresentou alguns dos tropos mais recorrentes do gênero: cenários sombrios arruinados, intrigas maquiavélicas, segredos do passado que retornam para assombrar o presente e o desenvolvimento do suspense narrativo permeado por ameaças sobrenaturais. Botting (1996, p. 1) argumenta que as atmosferas góticas, lúgubres e misteriosas, repetidamente, sinalizaram o desconcertante retorno do passado sobre o presente e evocaram emoções de terror e riso. No século XX, e até mesmo no século XXI, de diversas e ambíguas formas, figuras góticas continuam a ofuscar o progresso da modernidade com contra-narrativas que retratam o outro lado do iluminismo e dos valores humanistas. O gótico, portanto, é a antítese do iluminismo (Botting, 1996, p. 21).

Para Botting (1996, p. 1), o gótico condensa as muitas ameaças percebidas aos valores humanistas, ameaças associadas a forças naturais e sobrenaturais, excessos imaginativos e ilusões, o mal

humano e religioso, à transgressão social, desintegração mental e corrupção espiritual. Em um momento histórico que presenciava mudanças, como o surgimento da narrativa teleológica da modernidade pautada na ideia de caminhar para o futuro em prol do progresso, o gótico olhava para as ruínas da história e do passado. Como indica França (2017, p. 2498), no mundo europeu setecentista, “tomava forma um novo horizonte de expectativa, sintetizado em um conceito-chave, elaborado em fins do século XVIII: a ideia de progresso, e a conseqüente esperança de um aperfeiçoamento constante, em nome do melhoramento da existência humana”.

Contudo, as narrativas góticas que começaram a circular no campo literário questionavam essa afeição ao futuro. Botting (1996, p. 3-4) infere que, ao apresentar passados que o pensamento do século XVIII concebia como bárbaro e incivilizado, as ficções góticas aparentavam promover vícios e violência, dando um passe livre para ambições egoístas e desejos sexuais situados além das prescrições da lei ou do dever familiar.

A centralidade dada à usurpação, intriga, traição e assassinato em narrativas góticas aparentavam celebrar comportamentos criminosos, realizações de ambições egoístas, paixão voraz e o enaltecimento do desejo carnal, indica Botting (1996, p. 4), de modo que a transgressão é uma característica-chave das narrativas góticas. Tais terrores, ao emergir da escuridão de um castelo ou dos gracejos de atributos sombrios de um vilão destas histórias, também eram uma fonte de prazer, estimulando excitações que borravam as definições de razão e moralidade, de forma que os críticos da época

temiam que tudo isso poderia encorajar o declínio de leitores à depravação e à corrupção, atesta Botting (1996, p. 4). É notável como tais características das narrativas góticas britânicas setecentistas se desdobraram séculos depois em outros lugares, como no Brasil, evidenciando a importância e a longevidade do gótico. O romance *Crônica da casa assassinada* (2021 [1959]), do escritor Lúcio Cardoso, é um exemplo disso: desde a sua publicação, e até mesmo hoje, pode chocar quem o lê. A obra tematiza a decadência de uma família mineira — a arruinada chácara dos Menezes funciona como o *locus horribilis* da narrativa, termo utilizado por França (2017) — e apresenta tabus, como incesto, traição, suicídio e travestismo, este último ainda mais chocante à sociedade católica brasileira conservadora dos anos 1950.

Embora tenha se popularizado a partir da literatura setecentista e se desdobrado em diversas outras artes e mídias, como o cinema, a música ou mesmo a moda, o termo gótico também refere-se a um estilo arquitetônico medieval, “caracterizado principalmente pela verticalidade das grandes catedrais, os arcos ogivais, os grandes vitrais, o excesso de decoração, as gárgulas etc”. (França, 2017, p. 2495). O gótico, indica França (2017, p. 2495), passou a ser utilizado de forma pejorativa no Renascimento para se referir às construções medievais que, pelos padrões clássicos, eram consideradas sem refinamento, monstruosas, desordenadas e não artísticas. Punter (1996a, p. 5) atesta que se conhecia muito pouco a respeito da história da Idade Média, chamada pejorativamente de Idade das Trevas, e é bem conhecido que o século XVIII possuía um senso, de certa forma,

encurtado de cronologia passada, e, de ser um termo mais ou menos sugestivo de atributos desconhecidos da Idade das Trevas, a palavra gótico tornou-se descritiva de todas as coisas que fossem anteriores à metade do século XVII. Outra conotação acompanhou esta: se gótico dizia respeito ao barbarismo pós Roma e ao mundo medieval, seguiu-se que ele foi um termo que poderia ser usado em oposição à noção de clássico. Se o clássico era bem organizado, argumenta Punter (1996a, p. 5), o gótico era caótico; se o clássico era simples e puro, o gótico era ornado e complicado; se os clássicos ofereciam um conjunto de modelos culturais a serem seguidos — como evidenciado na tradição pastoral da Europa setecentista e que se desdobrou no Brasil por meio dos poetas árcades mineiros —, o gótico representava excesso e exagero, o produto da selvageria e do incivilizado.

Além de passar por diversas modificações formais ao longo do tempo, como a transposição das ruínas de castelos para centros urbanos e assimilações culturais, a exemplo do *southern gothic*, nos Estados Unidos, e da realização do gótico no Brasil (França, 2021), que expressaram demandas e características históricas e culturais de seus locais e épocas, o gótico também se desenvolveu como um interessante modo narrativo no cinema a partir das primeiras décadas do século XX. Como arte nova advinda da fotografia, a adaptação de obras literárias foi uma forma de afirmação do cinema enquanto arte e de valoração estética. O filme *Nosferatu* (1922), de Murnau, por exemplo, realizou uma adaptação não-autorizada do romance *Drácula* (2014 [1897]), de Bram Stoker, e consagrou-se como um dos mais emblemáticos filmes de terror já feitos.

A obra de Murnau fez parte de um movimento artístico moderno conhecido como expressionismo alemão, que englobou a literatura, as artes plásticas e o cinema durante as décadas de 1910 a 1930. No cinema, foi marcante como essas obras tematizaram características góticas de modo intermediário, pelas categorias propostas por Rajewsky (2012) e abordadas por Diniz (2018) a respeito da intermedialidade, ao se apresentarem como narrativas de terror que evidenciavam tropos que remetiam aos romances góticos setecentistas, além de remeterem, também, à pintura seiscentista, experimentando com a imagem e com o jogo fotográfico de luzes, argumento que será aprofundado mais à frente.

Rajewsky (2012, p. 16) indica que intermedialidade tem servido como um termo guarda-chuva utilizado por diversas abordagens críticas, “sendo que a cada vez o objeto específico dessas abordagens é definido de modo diferente e a intermedialidade é associada a diferentes atributos e delimitações”. A noção recente de intermedialidade, que diz respeito a um fenômeno antigo como a relação entre as diferentes artes, expande antigas noções, como estudos interartes, e abarca pesquisas e reflexões críticas sobre a “diversidade de produtos antes confinados ao campo das artes ou da literatura. Isto porque nem todos os produtos culturais hoje denominados ‘arte’ são unanimemente reconhecidos como tal” (Diniz, 2018, p. 43).

Porém, como atesta Diniz (2018, p. 43) ao retomar o pensamento de Claus Clüver, é inegável que todos estes produtos são constituídos por mídias, o que leva à adoção do termo intermedialidade como

o mais adequado por abarcar todos os tipos de inter-relação e interação entre elas. Se mídia, nos termos de Clüver (2023, p. 9), é aquilo que transmite um signo ou uma combinação de signos para e entre seres humanos com transmissores adequados através de distâncias temporais e/ou espaciais, conceito que enquadra mais facilmente mídias como o rádio e a televisão, para Diniz (2018, p. 43) “a dança ou a música ou a pintura — ‘artes’ que também podem comunicar através de seus signos — se definem como mídias, enquanto transmissoras de signos”. Pode-se adicionar o cinema e a literatura a esta lista de manifestações sígnicas também. No entendimento de Rajewsky (2012, p. 18), intermediático, “portanto, designa aquelas configurações que têm a ver com um cruzamento de fronteiras entre as mídias”. O cinema, na verdade, é enquadrado por Rajewsky (2012, p. 24) em uma subcategoria de intermidialidade em um sentido restrito de combinação de mídias, que abrange fenômenos como filmes, óperas, histórias em quadrinhos etc. Rajewsky (2012, p. 24) argumenta que

a qualidade intermediática dessa categoria é determinada pela constelação midiática que constitui um determinado produto de mídia, isto é, o resultado ou o próprio processo de combinar pelo menos duas mídias convencionalmente distintas ou, mais exatamente, duas formas midiáticas de articulação. Cada uma dessas formas midiáticas de articulação está presente em sua própria materialidade e contribui, em sua própria maneira específica, para a constituição e significado do produto. (Rajewsky, 2012, p. 24)

Em *Operazione paura* (1966), conhecido popularmente pelo título em inglês *Kill, baby...kill!* (1966), o cineasta italiano Mario Bava

realiza uma obra que apresenta as mais tradicionais características associadas às narrativas góticas setecentistas, por meio da construção de uma imagem fílmica que remete, de modo intermediário, não apenas a tais romances, mas também à pintura seiscentista e, intramidiaticamente, ao expressionismo alemão. A intermedialidade está articulada na obra, portanto, não apenas pela combinação de mídias inerente ao cinema, mas pelo caráter de referência intermediária que estrutura o filme, ao retomar a ficção gótica e a pintura seiscentista. A referência de uma mídia a outras, como um filme se referir a textos literários e a obras pictóricas, ou a um gênero específico — neste caso, a ficção gótica —, também é uma forma de intermedialidade pelos termos de Rajewsky (2012, p. 24). Escrito por Mario Bava, Romano Migliorini e Roberto Natale, o enredo do filme pode ser considerado até mesmo arquetípico do gótico: após a misteriosa morte de uma mulher em uma igreja abandonada logo no começo do filme, a personagem Irena Hollander, interpretada por Mirella Panfini, o médico legista Dr. Paul Eswai, interpretado por Giacomo Stuart, é chamado para o vilarejo de Karmingam, localizado nos montes Cárpatos — mesma região onde se encontra a Transilvânia, famosa por ser o local associado ao conde Drácula —, para realizar uma autópsia, com o objetivo de investigar o que pode ter ocorrido. Durante o procedimento, o médico é apresentado à estudante de medicina Monica Schufftan, interpretada por Erika Blanc, que retornou ao vilarejo recentemente para visitar as lápides dos seus pais. Ao longo do filme, esta será apresentada como uma heroína da narrativa, representando uma arquetípica construção

de personagem feminina que se vê deparada por ameaças tanto de ordem real — as pessoas — quanto sobrenatural.

É notável como as ruínas de Karmingam e a lúgubre mansão Graps — onde reside a baronesa Graps, local que o médico também visitará — são arquetípicos dos cenários e ambientações das narrativas góticas setecentistas. Botting (1996, p. 2) argumenta que o maior locus dos enredos góticos, o castelo, foi soturnamente predominante na ficção gótica inicial. Decaídos, sombrios e cheios de passagens secretas, o castelo esteve ligado a outras construções medievais, como abadias, igrejas e cemitérios, principalmente, que, em seus estados arruinados em geral, remetiam a um passado feudal associado à barbaridade, superstição e medo. Nesse sentido, arquitetura, particularmente de estilo medieval — embora precisão histórica não seja uma preocupação principal dessas narrativas —, sinalizava a separação temporal e espacial do passado e de seus valores em relação aos do presente, argumento que converge com as considerações de Punter (1996a, p. 7) a respeito da relação do gótico com a arquitetura medieval. Os prazeres do horror e do terror surgiam de figuras há muito idas, atesta Botting (1996, p. 2).

Figura 1 – O Dr. Paul Eswai chega ao vilarejo, em meio a ruínas



Fonte: *Operazione paura*, 1966, 7min., 16seg.

A retratação que Mario Bava faz em seu filme do cenário é exemplar do locus característico das narrativas góticas, ao ponto de intensificar o efeito estético de modo intermediático por meio da imagem fílmica. O cinema é uma arte visual plurisemiótica, que advém da fotografia, caracterizada por apresentar imagens em movimentos, de modo que, como afirma Martin (2005, p. 27), “a imagem constitui o elemento de base da linguagem cinematográfica. Ela é a matéria-prima fílmica e, simultaneamente, uma realidade particularmente complexa”, e, além disso, “[...] o movimento é certamente o caráter mais específico e mais importante da imagem fílmica” (Martin, 2005, p. 27). Para Martin (2005, p. 30), a imagem fílmica exprime uma realidade estética de valor afetivo provocado nos espectadores, de forma que, quando o realizador de um filme pretende fazer obra de arte, a sua influência sobre a coisa filmada

— que deixa de ser apenas um mero registro técnico da realidade captada por câmeras — é determinante e, através dele, o papel criador da câmera é fundamental.

Nesse sentido, o cinema provê uma imagem artística a partir da realidade, uma imagem não realista e reconstruída em função daquilo que o realizador pretende exprimir, sensorial e intelectualmente. Sensorial, a imagem fílmica age com uma força considerável devido a todos os tratamentos purificadores e intensificadores que, simultaneamente, a câmera pode provocar no real em estado bruto, argumenta Martin (2005, p. 31): a mudez do cinema antigo, o papel não realista da música e das iluminações artificiais, os diversos tipos de planos e de enquadramentos, os movimentos de câmera, o retardador, o acelerado e demais outros aspectos de linguagem fílmica. Além dos aspectos imagéticos, os recursos sonoros, por exemplo, auxiliam na criação dos sentimentos de suspense, terror e horror — estes dois últimos tais como definidos por Ann Radcliffe, em seu ensaio póstumo *On The Supernatural In Poetry* (2017), para quem o terror se relacionaria com o suspense crescente no desenvolvimento de uma narrativa, capaz de elevar as percepções e imaginação do leitor, enquanto o horror seria um efeito estético inferior e que paralisaria, provocando choque.

Figura 2 – O cemitério local

Fonte: *Operazione paura*, 1966, 17min., 10seg.

Para Botting (1996, p. 9), ao abordar convergências dos romances góticos com o cinema, tanto nas telas quanto em determinados livros, narrativas góticas apresentam um aspecto mais seriamente figurativo ou autoconsciente. Nesse sentido, os filmes de terror ecoam preocupações sobre narrativa que estão embutidas na escrita gótica desde o seu começo, preocupações sobre os limites, efeitos e o poder da representação artística na formação de identidades, realidades e instituições. Os dispositivos góticos, infere Botting (1996, p. 9), são todos signos da superficialidade, engano e duplicidade de narrativas e imagens verbais ou visuais. Nesta época contemporânea que se tornou cada vez mais cética a respeito dos valores e das práticas associadas à modernidade, e que percebe tais valores como ficções poderosas ou grandes narrativas, terrores e horrores novos, ainda familiares,

emergem para apresentar a dissolução de toda ordem, significado e identidade em um jogo de signos, imagens e textos. Um dos principais horrores que espreitam através da ficção gótica é o sentido de que não há escapatória do obscurecido labirinto da linguagem.

No vilarejo, o Dr. Paul se depara com uma população arredia que não vê com bons olhos a sua presença; são pessoas acostumadas a lidar com outras formas de explicação do mundo: buscam auxílio à bruxa local, Ruth, interpretada por Fabienne Dali, para se proteger da ameaça sobrenatural representada pelo fantasma de uma criança, a personagem Melissa Graps, interpretada por Valerio Valeri. A escolha do fantasma assassino de uma criança para representar antagonismo e ameaça é um expressivo exemplo dos tabus tematizados pelas narrativas góticas. Os tabus, como apontado por Punter (1996a, p. 4), são uma forma de articular excesso, desejos reprimidos e transgressão. A modernidade burguesa religiosa e moralista dos séculos XVIII e XIX desenvolveu uma noção de infância que atribuía às crianças um papel de futuro da nação, de modelo de cidadania, algo atrelado às concepções iluministas e às ideias de progresso disseminadas com a ascensão da modernidade. Como indica Perrot (2009, p. 134), as crianças tornaram-se, a partir de então, objeto de todos os tipos de investimento: “Afetivo, claro, mas também econômico, educativo, existencial. Como herdeiro, o filho é o futuro da família, sua imagem sonhada e projetada, sua forma de lutar contra o tempo e a morte”.

Dessa forma, a retratação do fantasma de uma criança de 8 anos assassina contraria todas essas prerrogativas burguesas. Em uma era que desenvolveu sistemas filosóficos, científicos e psicológicos para

definir e classificar a natureza do mundo exterior, os parâmetros da organização humana e sua relação com as atividades mentais, a transgressão é importante não apenas como uma interrogação de normas e valores recebidos, mas também na identificação, reconstituição e transformação de limites, atesta Botting (1996, p. 5).

Após ser visitada pelo fantasma da menina, a personagem Nadienne se vê assombrada e chega a colocar ao redor do seu torso um vinhedo espinhoso que, de acordo com a bruxa Ruth, poderia protegê-la da morte a ser provocada pela criança. O médico e o inspetor Krüger são informados pelos habitantes locais e pelo burgomestre Karl da ameaça do fantasma da criança, mas mostram-se incrédulos em relação a isso.

Desse modo, o médico e o inspetor colocam-se como antíteses racionalistas — sintomáticas da modernidade e do racionalismo científico — das explicações de ordem sobrenatural e das crenças locais, estas características do gótico e que representam justamente o passado recalcado que assombra o racionalismo moderno. Até mesmo a escolha dos nomes dos personagens são características das narrativas góticas setecentistas: como argumenta Punter (1996a, p. 9-10), essas histórias costumavam atribuir nomes italianos e germânicos a seus personagens.

Figura 3 – O fantasma de Melissa Graps

Fonte: *Operazione paura*, 1966, 30 min., 10seg.

Incrédulo quanto às alegações dos aldeões a respeito do fantasma assassino de uma criança, o Dr. Paul resolve investigar e reunir mais informações na mansão da decadente aristocrata da região, a baronesa Graps, interpretada por Giovanna Galletti, arquetípica vilã das narrativas góticas antigas, permeadas por aristocratas vis, imorais e perversos. Na mansão Graps, chamada de Villa Graps no filme, a vilã informa sardonicamente ao legista que não há inspetor Krüger algum por lá, enquanto este acaba por ser encontrado morto no cemitério anexo à Villa Graps, local retratado emblematicamente com toda a morbidez característica do gótico. Enquanto caminha pela velha mansão em busca da saída, o Dr. Paul se depara com o assombroso fantasma da criança Melissa Graps, que provoca desestabilizantes sentimentos de pavor por meio

das suas risadas ao longo do filme. Até mesmo a armadura de um cavaleiro medieval, próxima ao fantasma da garota, funciona como índice alusivo ao gótico setecentista, especificamente ao romance *O castelo de Otranto* (2022 [1764]), no qual há uma assombrosa armadura gigante que é marcante ao longo da narrativa.

Figura 4 – Melissa Graps retratada por meio do uso do *chiaroscuro*



Fonte: <https://quinlan.it/2019/12/27/operazione-paura/>. Acesso em: 07 fev. 2025.

É marcante como o jogo de luzes e sombras expressa a técnica pictórica do *chiaroscuro*, famosa por seu uso no Renascimento do século XVI, em especial por artistas como Caravaggio e Da Vinci, e em obras do século XVII, como as do pintor Rembrandt. Embora Da Vinci também tenha utilizado o *chiaroscuro* em algumas de suas obras, o uso da técnica por Caravaggio é considerado mais emblemático: o pintor buscou levar ao extremo uma representação crua da realidade, a ponto de chocar as pessoas, que chegaram, em alguns casos, a achar até ultrajante a forma que o pintor retratava os

santos católicos, como se estes fossem pessoas comuns e simples. Um dos exemplos mais famosos é a pintura que Caravaggio fez de São Matheus, recusada, em um primeiro momento, pela igreja que havia encomendado a obra, de modo que o pintor precisou fazer uma adaptação para que sua pintura pudesse ser aceita. Como indica Gombrich (2000, p. 304), Caravaggio rejeitava os ideais clássicos de arte e suas concepções de beleza, buscando retratar as coisas do mundo — assim como suas interpretações da bíblia —, quer elas fossem consideradas belas ou feias. Nos termos de Gombrich (2000, p. 307), que utiliza a palavra naturalismo para associar às obras de Caravaggio, o pintor italiano almejava “ver os eventos sagrados ante seus próprios olhos, como se estivessem acontecendo na casa do seu vizinho. E fez todo o possível para que as figuras dos textos antigos parecessem mais reais e tangíveis”.

Dessa forma, até a sua maneira de tratar a luz e a sombra reforçou essa finalidade. “A luz não faz o corpo parecer gracioso e macio; é áspera e quase ofuscante em seu contraste com as sombras profundas” (Gombrich, 2000, p. 307). Embora a obra de Caravaggio tenha sido mal vista por alguns dos seus contemporâneos, ela teve um efeito decisivo sobre artistas subsequentes, como Rembrandt.

Figura 5 – O *chiaroscuro* na pintura *Filósofo em meditação* (1632), de Rembrandt



Fonte: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d6/Rembrandt - The Philosopher in Meditation.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d6/Rembrandt_-_The_Philosopher_in_Meditation.jpg). Acesso em: 07 fev. 2025.

Para Gombrich (2000, p. 333), Rembrandt usou com maestria o jogo de luz e sombras em suas pinturas, conferindo poder e força ao contrastar tons escuros com cores vivas e brilhantes. Assim, infere Gombrich (2000, p. 333), o resultado é que a luz, em alguns dos quadros de Rembrandt, parece quase ofuscante. Mas Rembrandt nunca usou esses efeitos mágicos do *chiaroscuro* pelo mero amor ao efeito; eles serviam sempre para adensar o dramatismo da cena.

O desenvolvimento do *chiaroscuro* ao longo do século XVII foi marcante para conferir dramaticidade a obras que tematizavam a finitude da vida e a transitoriedade, permeadas por um imaginário religioso associado ao *memento mori*, pensamento sintomático de uma época marcada pela Contra-Reforma e que ainda não havia superado uma Europa repleta de cadáveres por conta da peste bubônica. Tais obras costumam ser enquadradas em um estilo denominado *Vanitas*, palavra latina que significa vaidade. Embora popularmente se atribua o termo barroco de forma generalizada a obras artísticas e filosóficas criadas entre os séculos XVI e XVII, neste texto, evita-se o uso desse termo, problematizado pela crítica recente, como pode ser lido no estudo aprofundado de Hansen (2001), que contesta a excessiva generalização provocada pelo emprego do termo barroco, popularizado apenas a partir de Wölfflin. Em *Operazione paura* (1966), é notável como a imagem criada na cena da morte da personagem Nadienne, que impala a si mesma a mando do fantasma de Melissa Graps, remete à cruzeira e à dramaticidade de uma pintura de Caravaggio, datada de 1598-1599, intitulada *Giuditta che taglia la testa a Oloferne* (1598-1599), uma interpretação de uma história bíblica:

Figura 6 – A morte de Nadienne



Fonte: *Operazione paura*, 1966, 56min., 03seg.

Figura 7 – *Giuditta che taglia la testa a Oloferne* (1598-1599), de Caravaggio



Fonte: https://arteref.com/wp-content/uploads/2019/03/Caravaggio_Giuditta_che_taglia_la_testa_a_Oloferne_1598-1599.jpg. Acesso em: 07 fev. 2025.

Figura 8 – A arte *Vanitas* em *Alegoria da vaidade* (1632), de Antonio de Pereda



Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/45/Antonio_de_Pereda_-_Allegory_of_Vanity_-_Google_Art_Project.jpg. Acesso em 08 fev. 2025.

No cinema, o *chiaroscuro* foi aproveitado a partir das técnicas da fotografia e teve uma marcante utilização nos filmes do expressionismo alemão, com o objetivo de provocar efeitos estéticos de dramaticidade, terror e exagero — como argumentado aqui, estas são características expressivas do gótico. Martin (2005, p. 71) categoriza a iluminação como elemento material não-específico utilizado na criação fílmica, justamente por não pertencer exclusivamente à arte cinematográfica, mas a outras artes, como a pintura e o teatro. Para Martin (2005, p. 71), as iluminações constituem um fator decisivo de criação da expressividade da imagem.

A fotogenia da luz, nesse sentido, é tida como uma fonte fecunda e legítima de prestígio artístico para o filme e, em última análise, uma iluminação artificial é preferível, esteticamente falando, a uma iluminação verossímil, mas deficiente. O jogo de luzes no cinema, desse modo, é um importante fator de dramatização para ilustrar sentimentos sombrios, violentos e passionais. Em consonância com Martin (2005), Eisner (1985, p. 25) argumenta que o pendor para contrastes violentos, que a literatura expressionista transpôs para fórmulas feitas a machado, bem como a nostalgia do claro-escuro e das sombras, encontraram, na arte cinematográfica, um modo de expressão ideal. As visões alimentadas por um estado de espírito vago e confuso não podiam encontrar um modo de evocação mais adequado, ao mesmo tempo concreto e irreal. Para a alma torturada da Alemanha de então, que havia vivido os terrores da Primeira Guerra Mundial, tais filmes, repletos de evocações fúnebres, de horrores, de uma atmosfera de pesadelo, pareciam o reflexo de sua imagem desfigurada e agiam como uma espécie de exutório, infere Eisner (1985, p. 25).

Martin (2005, p. 72-73) indica que é no expressionismo alemão “que se deve procurar a origem de uma certa magia da luz”, cuja tradição se perpetuou nas décadas seguintes e exerceu uma forte influência no cinema norte-americano, que recebeu diretores de origem germânica, como Fritz Lang. O desenvolvimento das iluminações e do *chiaroscuro* no cinema possibilitou a criação de ambiências e cenários de tonalidade trágica, além de promover os mais diversos efeitos pela utilização de fontes luminosas anormais

ou excepcionais, como a utilização de sombras salientes lançada pelo expressionismo, que podem ter uma significação elíptica e constituir um poderoso fator de angústia devido à ameaça do desconhecido que deixam entrever, argumenta Martin (2005, p. 74).

Figura 9 – O uso do *chiaroscuro* para retratar Mefistófeles em *Faust* (1926), de Murnau



Fonte: <https://cinemagraphe.com/faust-1926.php/>. Acesso em: 07 fev. 2025.

Um emblemático exemplo do uso de sombras salientes é visto em *Nosferatu* (1922), quando o vampiro, interpretado por Max Schreck, sobe as escadas da residência dos Hutter para assombrar a personagem Ellen Hutter, interpretada por Greta Schröder. Em *Operazione paura* (1966), Mario Bava realiza uma cena que notavelmente se assemelha ao filme de Murnau, ao ponto de poder

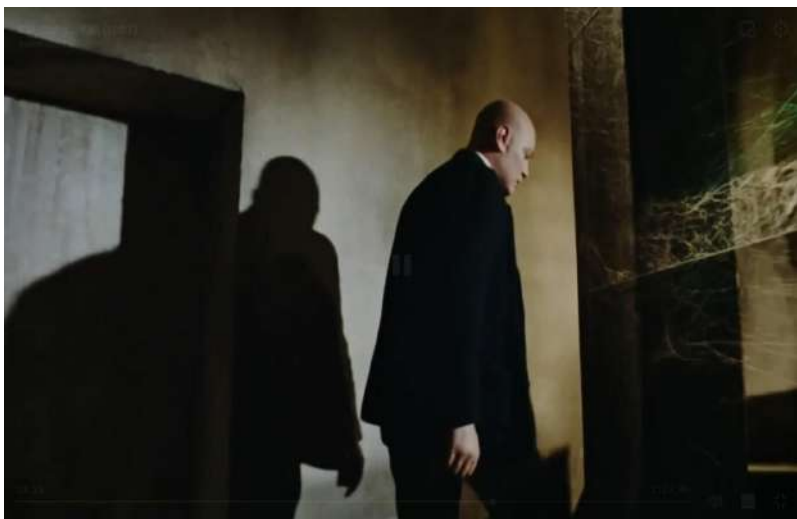
ser considerada uma referência: após a morte do inspetor Krüger e do retorno do Dr. Paul ao vilarejo junto com Monica Schufftan, o burgomestre Karl informa que a jovem estudante de medicina, na verdade, não era filha dos Schufftan, e que lhe mostraria uma documentação para comprovar isso, revelando sua verdadeira ascendência. Porém, após subir as escadas rumo ao local onde guardava tais papéis, Karl é forçado a se matar pelo fantasma da garota Melissa Graps, e os documentos são queimados. A tensão criada nos momentos que antecedem a morte do personagem é articulada por meio das sombras salientes ao subir as escadas, tal como em *Nosferatu* (1922).

Figura 10 – O vampiro em *Nosferatu*, de Murnau (1922)



Fonte: <https://www.makma.net/nosferatu-murnau/>. Acesso em: 07 fev. 2025.

Figura 11 – O personagem Karl sobe as escadas rumo à sua morte



Fonte: *Operazione paura*, 1966, 59min., 10seg.

Figura 12 – Escadaria em espiral em *Operazione paura* (1966)



Fonte: *Operazione paura*, 1966, 34 min., 49seg.

Outras referências ao expressionismo alemão podem ser vistas em *Operazione paura* (1966), a exemplo da tensão provocada por meio de impactantes construções visuais que demonstram o recurso do *chiaroscuro* ao retratar escadas em espiral. Em sua primeira ida à Villa Graps, o Dr. Paul encontra-se encurralado em uma escadaria espiral retratada por um forte jogo de luzes e sombras, alusão notável aos expressionistas alemães. A mesma escadaria tenebrosa reaparece mais ao final do filme, quando o médico e Monica percorrem, assombrados pela mansão dos Graps, momento no qual descobrem a verdade sobre Monica e o seu passado, que retorna para lhe aterrorizar: a jovem também é filha da baronesa Graps, e os Schufftan, na verdade, eram criados dos Graps. Após a trágica morte da criança Melissa, quando corria para pegar um brinquedo enquanto os aldeões se distraíam com um evento local, a baronesa Graps, revelada como médium, invoca o espírito da filha morta para se vingar dos aldeões do vilarejo. Eisner (1985, p. 87) argumenta que muito pode ser dito a respeito da marcada predisposição dos cineastas alemães por escadas e corredores, afirmando que “o corredor é, sob todos os aspectos, o lugar ideal para o jogo do claro-escuro” (Eisner, 1985, p. 87). Eisner (1985, p. 87) prossegue sua argumentação e indaga-se:

Deixemos aos psicanalistas o cuidado de descobrir no gosto por escadas e corredores todos os recalques que lhes agradam. Não poderíamos, contudo, admitir que as escadas representam para o psiquismo dos alemães, mais fascinados pelo *Werden* (o ‘devir’) do que pelo *Sein* (o ‘ser’), uma ascensão, e que os degraus significam os seus estágios? E não nos será permitido pensar, se considerarmos o respeito pela simetria tão manifesto nos alemães, que, por

aproximação, a simetria de uma escada adquire para ele uma aparência de equilíbrio, de harmonia? (Eisner, 1985, p. 87, grifos da autora)

Figura 13 – Escadaria em *O gabinete do Dr. Caligari*, de Robert Wiene (1920)



Fonte: <https://charcoalstereo.wordpress.com/>. Acesso em: 07 fev. 2025.

Um outro recurso interessante de construção da imagem fílmica é feito em *Operazione paura* (1966) para expressar efeitos estéticos relacionados ao gótico: o enquadramento do ângulo da câmera por meio da tomada baixa, também conhecida como ângulo *contra-plongée*, que expressa, justamente, filmagens feitas de baixo para cima. Em muitos casos, o uso da tomada baixa é feito para atribuir grandiosidade aos personagens filmados, mas, neste caso específico, o efeito provocado é justamente o pavor perante a grandiosidade do desconhecido no locus sombrio, assombrado pela ameaça sobrenatural do fantasma da criança.

Quando estão no vilarejo, em um determinado momento, o Dr. Paul e Monica deparam-se com o sino da igreja, que, assombrado pelo fantasma de Melissa Graps, soa pavorosas badaladas. Como argumenta Botting (1996, p. 3), em contraste com a beleza, caracterizada por contornos proporcionais observáveis pelos olhos de quem contempla algo, o sublime é associado à grandeza e magnitude. Paisagens montanhosas e íngremes, como os Alpes, estimulam emoções poderosas de terror e admiração no observador. A imensa escala desses locais oferece um vislumbre de infinitude e de um poder aterrorizante, intimações de uma força metafísica que está além do conhecimento racional e da compreensão humana. No domínio expansivo aberto pelo sublime, todo o tipo de objetos imaginativos e temores situados na natureza ou além desta podem proliferar em uma profusão maravilhosa do sobrenatural e do ridículo, do mágico e do pesadelo, do fantástico e do absurdo.

Figura 14 – Dr. Paul Eswai e Monica Schufftan contemplam o campanário, vistos de costas



Fonte: *Operazione paura* (1966), 42min., 50seg.

Na parte final do filme, após a revelação do parentesco de Monica com a baronesa Graps e com a finada Melissa — esta era, na verdade, a irmã mais velha de Monica —, o fantasma da criança persegue sua irmã pela Villa Graps. A bruxa Ruth chega à mansão e confronta a baronesa, de modo que ambas acabam morrendo. Com a morte da baronesa, o fantasma de Melissa Graps finalmente desaparece e Monica consegue ir embora na companhia do Dr. Paul enquanto o dia amanhece, após a terrível noite. Assim, o filme chega ao seu desfecho. Durante os últimos momentos na mansão Graps, é apresentada uma interessante referência intermediática — que, na verdade, já havia aparecido na tela durante a primeira ida do Dr. Paul Eswai à Villa Graps: um mórbido retrato em pintura da criança Melissa Graps, ao lado de um crânio, que se assemelha às pinturas seiscentistas, evidenciando, mais uma vez, o intenso jogo intermediático presente no filme. Além da referencialidade à literatura gótica que estrutura o filme, tal recurso, a retratação a uma pintura dentro de um filme, que por sua vez remete a um estilo particular de pintura seiscentista, o *Vanitas*, também enquadra-se na intertextual subcategoria de intermedialidade no sentido restrito de referências intermediáticas proposta por Rajewsky (2012, p. 25). O retrato não apenas faz alusão a pinturas do século XVII, mas reforça os efeitos de pavor e terror provocados por um passado que insiste em se presentificar fantasmagoricamente, compondo o locus lúgubre da imagem fílmica. Rajewsky (2012, p. 25) argumenta que

as referências intermediáticas devem então ser compreendidas como estratégias de constituição

de sentido que contribuem para a significação total do produto: este usa seus próprios meios, seja para se referir a uma obra individual específica produzida em outra mídia (o que na tradição alemã se chama *Einzelreferenz*, 'referência individual'), seja para se referir a um subsistema midiático específico (como um determinado gênero de filme), ou a outra mídia enquanto sistema (*Systemreferenz*, 'referência a um sistema'). Esse produto, então, se constitui parcial ou totalmente *em relação* à obra, sistema, ou subsistema a que se refere. (Rajewsky, 2012, p. 25, grifos da autora)

Figura 15 – O retrato de Melissa Graps



Fonte: *Operazione paura*, 1966, 39min., 50seg.

Figura 16 – Autorretrato do pintor holandês Edwaert Collier no estilo *Vanitas*, de 1684



Fonte: <https://mydailyartdisplay.uk/2018/08/01/the-vanitas-paintings-of-evert-collier/>. Acesso em: 08 fev. 2025.

Embora Punter (1996a; 1996b) apresente um importante, denso e incontornável trabalho para quem pesquise o gótico e a literatura de terror hoje, há um ponto cego na sua argumentação a respeito do gótico no cinema: quando afirma-se que a importância do cinema de terror produzido até 1980, considerado por ele como internacional, encontra-se nos filmes norte-americanos do gênero produzidos entre os anos 1930 a 1950 e nos britânicos produzidos na década de 1960, especialmente os realizados pela *Hammer Film Productions*. Apesar de existirem ganhos ao escolher um recorte específico mencionado pelo próprio Punter (1996b, p. 96), há uma perda decorrente da

omissão a outros campos culturais, algo que culmina na desvalorização estética das produções omitidas e reforça um protagonismo das expressões estéticas do mundo anglófono. O expressionismo alemão, por exemplo, é referido como um momento importante da história do cinema de terror, mas seria interessante se o crítico tivesse escrito mais sobre as obras dessa época. Punter (1996b) omite o cinema de terror japonês, por exemplo, que tem características muito próprias e até hoje produz diversos filmes com vasta circulação, ao ponto de serem assimilados pela indústria de Hollywood, vide *O chamado* (2002), versão norte-americana do filme japonês *Ringu* (1998). Além disso, um outro exemplo, e que mais interessa a esta argumentação, é a vasta produção italiana feita a partir dos anos 1960, encabeçada pelo próprio Mario Bava e por outros cineastas importantes, como Dario Argento e Lucio Fulci.

As obras de Mario Bava têm uma importância tão grande, ao ponto deste ser considerado por Koven (2006, p. 4) como o fundador do subgênero *giallo*, o terror italiano permeado por narrativas de mistério detetivescas atreladas à várias mortes sangrentas. A palavra *giallo* significa, na verdade, a cor amarelo, predominante nas capas de narrativas policiais publicadas na Itália, nos anos 1920 e 1930. Posteriormente, o termo foi associado ao novo subgênero fílmico desenvolvido a partir dos anos 1960, enquadrado por Koven (2006, p. 5) como uma forma de cinema vernacular, termo utilizado em seu estudo para substituir o termo popular. O cinema vernacular, em seu entendimento, busca olhar para o cinema subalterno não como este deveria ou não adequar-se aos preceitos do cinema modernista,

paradigma de valoração estética e de uma suposta alta arte, mas para o que essas obras fazem de acordo com as próprias vontades de seus realizadores.

Os filmes *giallo* são caracterizados por Koven (2006, p. 4) pelos seguintes tropos: violência gráfica contra mulheres que representavam padrões de beleza; os diversos assassinatos marcantes provocados por meio de navalhas, estrangulamentos, esmagamentos, incêndios etc.; o icônico e arquetípico disfarce dos assassinos nos filmes *giallo*, composto por luvas negras de couro, sobretudo pretos, chapéus pretos e frequentemente uma luva, também preta, cobrindo a cara; e a narrativa detetivesca amadora, na qual geralmente pessoas comuns que testemunham assassinatos buscam solucionar estes crimes, enquanto a polícia falha em fazer o seu trabalho. Em sua assimilação cultural dos livros de mistério de origem anglófona, o *giallo*, como indica Koven (2006, p. 2), provocou o efeito contrário nos filmes de terror norte-americanos feitos a partir dos anos 1970: os filmes do subgênero de terror *slasher*, popularizado por *serial-killers* mascarados, perturbados psicologicamente, que, com frequência, tornam-se entidades sobrenaturais, e, no entendimento de Koven (2006, p. 2), são uma versão norte-americana do *giallo*, quando estes articulam suas narrativas com buscas detetivescas, principalmente.

Não é muito difícil perceber este jogo de trocas culturais ao comparar-se um filme como *Ecologia del delitto* (1971), popularmente conhecido pelo título em inglês *A Bay of Blood*, do próprio Mario Bava, com a longa franquia *Sexta-feira 13*, famosa pelo vilão

mascarado Jason Voorhees, iniciada com o filme *Sexta-feira 13* (1980), dirigido por Sean Cunningham. No filme italiano, uma série de mortes violentas provocadas por facões, enforcamentos por corda e inusitados objetos perfurocortantes ocorrem em casas nos arredores de um lago, iniciadas com o assassinato de uma rica idosa proprietária da localidade. Dentre as inúmeras mortes do talvez mais sangrento filme de Bava, são notáveis os assassinatos de um grupo de jovens adultos que se aloja em uma casa defronte ao lago, basicamente uma das premissas narrativas da franquia *Sexta-feira 13*. À sua própria maneira, tal franquia de filmes evidencia um desdobramento de importantes tropos góticos — *o locus horribilis*, representado pelo lago, a ameaça de caráter sobrenatural e a presença fantasmagórica do passado representada pelo assassino Jason Voorhees e sua história pessoal — articulados com as preocupações culturais e sociais dos anos 1970 e 1980. Apesar do filme de Bava não apresentar uma ameaça sobrenatural, mas a própria perversidade e mesquinhez dos seres humanos — à exceção do inocente grupo de jovens, todos os personagens se matam entre si, até mesmo uma criança atira nos pais enquanto ri —, as semelhanças entre *Ecologia del delitto* (1971) e *Sexta-feira 13* (1980) são marcantes demais para serem ignoradas. Dentre as semelhanças, são notáveis as cenas de uma jovem mulher nadando nua no lago antes da sua morte no filme de Bava, que parecem assimiladas pela franquia norte-americana — diversas cenas similares ocorrem nos vários filmes da franquia *Sexta-feira 13*. Pode-se argumentar que algumas das bases para o *giallo* e para o *slasher* norte-americano podem ser encontradas em *Psicose* (1960), de

Alfred Hitchcock, como a presença de um assassino psicologicamente perturbado que mata uma jovem mulher representante dos padrões de beleza da sua sociedade. Porém, obras como as de Mario Bava e as de Dario Argento intensificaram essas bases ao tornar as mortes mais sangrentas — articuladas com a busca detetivesca amadora — e ao fazer maiores experimentações estéticas em geral, como a expressividade do uso de cores e dos recursos de iluminação, ou como as icônicas trilhas sonoras destes filmes, a exemplo das compostas pelo grupo Goblin para os filmes do Dario Argento.

Portanto, pela argumentação desenvolvida aqui, faz-se pertinente explorar e discutir os filmes dirigidos por Mario Bava, como *Operazione paura* (1966), que evidencia um marcante jogo plurisemiótico, intertextual e intermediático. É uma pena que ainda são poucos os trabalhos disponíveis em português sobre as obras deste diretor, ofuscado por outros realizadores que protagonizam os paradigmas de valoração estética e os holofotes críticos, que, com frequência, deram e dão mais atenção a obras de cunho considerado realista ao se tratar do cinema italiano em geral — algo também percebido no campo literário brasileiro, que historicamente valorizou obras realistas em detrimento de obras associadas ao insólito ficcional. *Operazione paura* (1966) demonstra como as ruínas do passado persistem em se presentificar, ao apresentar uma rede intertextual e intermediática que conecta o medievo, a pictórica do século XVII, a literatura gótica do século XVIII e o cinema do século XX. A contemporaneidade não cessa de evidenciar os fracassos da modernidade e dos seus projetos de progresso e desenvolvimento, como as recentes crises climáticas têm pavorosamente demonstrado.

O gótico permanece atual, questionando os paradigmas teleológicos de historiografia crítica, e vislumbres deste modo estético estão presentes mesmo nas mais recentes obras apocalípticas e pós-apocalípticas do século XXI. Como argumenta Cardoso (2020, p. 126), o espaço apocalíptico “também é construído com base no repertório visual do gótico, em particular numa reelaboração da estética gótica das ruínas”, de modo que o apocalíptico, assim como o gótico, também é um gênero de questionamento da modernidade. E o contemporâneo, ensina Agamben (2009), não deve se focar nas luzes de sua época, mas perceber a escuridão de seu tempo como algo que lhe concerne.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- BOTTING, Fred. *Gothic*. London: Routledge, 1996.
- CARAVAGGIO, Michelangelo. *Giuditta che taglia la testa a Oloferne*. 1598-1599. Pintura, óleo sobre tela, 145 x 195 cm.
- CARDOSO, André. Entre a presença e a ausência: A estética da destruição em Black River e The Cage. In: *Porto Das Letras*, n. 4, v. 6. Porto Nacional, p. 123-145, 2020.
- CARDOSO, Lúcio (1959). *Crônica da casa assassinada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- CHAMADO. Direção: Gore Verbinski. Produção: Graham King. Estados Unidos: DreamWorks Pictures, 2002. 1 DVD (115 min.), son., color.
- CLÜVER, Claus. Intermidialidade. *Pós*, n. 2, v. 1. Belo Horizonte, p. 5-23, nov. 2023.
- DINIZ, Thaís Flores Nogueira. Intermidialidade: perspectivas no cinema. In: *RuMoRes*, n. 24, v. 12. São Paulo, p. 41-60, 2018.
- COLLIER, Edwaert. *Autorretrato*. 1684. Pintura, óleo sobre tela, 35 x 30 cm.
- DRACULA. Direção: Tod Browning e Karl Freund. Produção: Tod Browning e Carl Laemmle Jr. Estados Unidos: Universal Studios, 1931. 1 DVD (75 min.), son.

ECOLOGIA del delitto. Direção: Mário Bava. Produção: Giuseppe Zaccariello. Itália: Nuova Linea Cinematografica, 1971. 1 DVD (84 min.), son., color.

EISNER, Lotte H. *A tela demoníaca*: as influências de Max Reinhardt e do expressionismo. Tradução de Lúcia Nagib. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

FRANKENSTEIN. Direção: James Whale. Produção: Carl Laemmle Jr. Estados Unidos: Universal Studios, 1931. 1 DVD (71 min.), son.

FRANÇA, Júlio. O gótico e a presença fantasmagórica do passado. In: *Anais eletrônicos do XV encontro do ABRALIC* – Associação Brasileira de Literatura Comparada. Rio de Janeiro: UERJ, p. 2492-2502, 7-11 de agosto de 2017. Disponível em: <https://abralic.org.br/anais/?ano=2017>. Acesso em: 07 fev. 2025.

FRANÇA, Júlio. Ainda sobre o gótico no Brasil: o caso de Noite na taverna. In: WERKEMA, Andréa (Org.). *“Cuidado, leitor”*: Álvares de Azevedo pela crítica contemporânea. Rio de Janeiro: Alameda Editorial, 2021.

GABINETE do Dr. Caligari. Direção: Robert Wiene. Produção: Erich Pommer. Alemanha: Universum Film AG; Decla Film, 1920. 1 DVD (71 min.), son.

GOMBRICH, Ernst. *A história da arte*. Tradução de Álvaro Cabral. 16.ed. Rio de Janeiro: LTC, 2000.

HANSEN, João Adolfo. Barroco, neobarroco e outras ruínas. In: *Teresa: Revista De Literatura Brasileira*, n. 2, v. 1. São Paulo, p. 10-67, 2001.

KOVEN, Mikel. *La Dolce Morte*: Vernacular Cinema and The Italian Giallo Film. Oxford: The Scarecrow Press, 2006.

LUKÁCS, Georg (1916). *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2000.

MAGRIS, Claudio. O romance é concebível sem o mundo moderno?. In: MORETTI, Franco (Org.). *O romance* — Vol. 1, a cultura do romance. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Tradução de Lauro António e Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MORETTI, Franco (Org.). *O romance* — Vol. 1, a cultura do romance. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

NOSFERATU, uma sinfonia do horror. Direção de Friedrich Murnau. Produção: Enrico Dieckmann e Albin Grau. Alemanha: Prana-Film, 1922. 1 DVD (94 min.), son.

OPERAZIONE paura. Direção: Mario Bava. Produção: Nando Pisani e Luciano Catenacci. Itália: F.U.L. Film, 1966. 1 DVD (85 min.), son., color.

PEREDA, Antonio de. *Alegoria da vaidade*. 1684. Pintura, óleo sobre tela, 139,5 cm x 174 cm.

OXFORD WORLD'S CLASSICS (1826). Oxford: Oxford UP, 2017.

PERROT, Michelle. Figuras e papéis. In: PERROT, Michelle (Org.). *História social da vida privada 4: Da revolução francesa à primeira guerra*. Tradução de Denise Bottmann e Bernardo Joffily. São Paulo: Cia das Letras, 2009.

PSICOSE. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Alfred Hitchcock. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1960. 1 DVD (109 min.), son., color.

PUNTER, David. *The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions From 1765 to the Present Day*. Vol. 1 — The Gothic Tradition. 2.ed. New York: Routledge, 1996a.

PUNTER, David. *The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions From 1765 to the Present Day* Vol. 2 — The Modern Gothic. 2.ed. New York: Routledge, 1996b.

RADCLIFFE, Ann. On the Supernatural in Poetry. In: RADCLIFFE, Ann. *The Italian*. Oxford: Oxford University Press, 2017.

RAJEWSKY, Irina O. Intermidialidade, intertextual e “remediação”. In: DINIZ, Thaïs Flores Nogueira (Org.). *Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

RINGU. Direção: Hideo Nakata. Produção: Taka Ichise. Japão: Toho, 1998. 1 DVD (96 min.), son., color.

SEXTA-feira 13. Direção: Sean Cunningham. Produção: Sean S. Cunningham. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1980. 1 DVD (95 min.), son., color.

STOKER, Bram (1897). *Drácula*. Tradução de José Francisco Botelho. São Paulo: Penguin Companhia das Letras, 2014.

VAN RIJN, Rembrandt. *Filósofo em meditação*. 1632. Pintura, óleo sobre tela, 34 x 28 cm.

WALPOLE, Horace (1764). *O castelo de Otranto*. Tradução de Alberto Alexandre Martins. São Paulo: Nova Alexandria, 2019.

WATT, Ian (1957). *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

10

**O GÓTICO NOS TRÓPICOS:
INFLUÊNCIAS DA ESTÉTICA GÓTICA
NO CINEMA BRASILEIRO DA DÉCADA DE 1970**

OLIVER MIKAEL MORAES NEVES LOPES
FABIO CAMARNEIRO

OLIVER MIKAEL MORAES NEVES LOPES

Graduando em Cinema e Audiovisual, pela Universidade Federal do Espírito Santo.

Pesquisador na Universidade Federal do Espírito Santo.

Pesquisador no grupo de pesquisa Pesquisa em Arte, Subjetividade e Tecnologia.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6468879608612272>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0008-5216-3705>.

E-mail: oliver.lopes@edu.ufes.br.

FABIO CAMARNEIRO

Doutor em Meios e Processos Audiovisuais, pela ECA-USP, em 2016.

Professor da Universidade Federal do Espírito Santo – UFES. Líder do grupo de pesquisa Pesquisa em Arte, Subjetividade e Tecnologia.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5820527580375928>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-1767-3610>.

E-mail: fabio.camarneiro@ufes.com.br.

RESUMO: Este trabalho explora as influências da estética gótica em dois filmes de horror produzidos no Brasil durante a década de 1970: *As filhas do fogo* (Walter Hugo Khouri, 1978) e *Enigma para demônios* (Carlos

Hugo Christensen, 1975). O objetivo é compreender como a estética, originalmente europeia, é adaptada para a realidade brasileira, em que o passado colonial e escravagista funciona como assombração para a sociedade brasileira contemporânea. Ao lançar mão de elementos do gótico, os filmes terminam por abordar questões sociais relevantes para a época em que foram realizados, criando um diálogo entre forma estética e crítica social.

PALAVRAS-CHAVE: Gótico. Cinema de horror. Cinema brasileiro. Gótico brasileiro.

ABSTRACT: This study investigates the influence of Gothic aesthetics on two Brazilian horror films from the 1970s: *As filhas do fogo* (Walter Hugo Khouri, 1978) and *Enigma para demônios* (Carlos Hugo Christensen, 1975). It aims to analyze how this European-origin aesthetic is reinterpreted within the Brazilian context, where the colonial and slave-holding past serves as a spectral presence haunting contemporary society. Through their deployment of Gothic elements, these films engage with pressing social issues reflective of the era in which they were produced, suggesting a dialogue between aesthetic form and socio-historical critique.

KEYWORDS: Gothic. Horror cinema. Brazilian cinema. Brazilian Gothic.

INTRODUÇÃO: DEFININDO O GÓTICO

A literatura gótica, que tem como marco inicial o romance *O castelo de Otranto* de Horace Walpole publicado em 1764, foi uma reação ao Iluminismo que enfatizava a razão, a lógica e a ciência, enquanto o gótico e o Romantismo buscavam explorar o lado sombrio e irracional da experiência humana, abordando temas relacionados à morte, à insanidade, à decadência e ao sobrenatural. Sua proximidade com o gênero do horror e sua origem

essencialmente moderna permitiram que as obras da literatura gótica representassem uma canalização de medos, ansiedades e dramas típicos da modernidade: a solidão e o isolamento na sociedade capitalista, o estranhamento diante de avanços tecnológicos e científicos, o medo do outro na figura do estrangeiro, além da decadência de símbolos da aristocracia (grandes castelos isolados, condes misteriosos, nobres donzelas atormentadas por monstros etc.), que podem ser relacionados à fase de transição entre modelos econômicos (Carroll, 2003).

No cinema, o gótico deixou sua marca em adaptações de clássicos da literatura, sendo *Nosferatu* (Friedrich W. Murnau, 1922) uma produção alemã do início dos anos 1920 e adaptação do romance *Drácula*, de Bram Stoker, o exemplo de maior sucesso. A linguagem audiovisual permitiu a exploração do gótico como estética visual, mesclando as descrições imagéticas da literatura com explorações próprias de cada autor ou produção, auxiliando, assim, na construção de um entendimento geral do que caracterizaria uma estética gótica.

Dentre tais características, podemos citar: o *locus horribilis*, ambientação em cenários isolados e grandiosos — e, muitas vezes, decadentes — como castelos, mansões e casarões; uma forte presença da natureza local; elementos remanescentes do passado, principalmente da era medieval (no contexto europeu); temas considerados sombrios, como morte, loucura, traição e decadência; estilo e tonalidade melancólicos; e elementos de horror e suspense, podendo ou não estar relacionados ao sobrenatural.

O objetivo deste artigo é perceber como essas características aparecem preservadas ou metamorfoseadas em dois filmes brasileiros realizados na década de 1970: *As filhas do fogo* (Walter Hugo Khouri, 1974) e *Enigma para demônios* (Carlos Hugo Christensen, 1974).

A (NÃO) HISTÓRIA DO GÓTICO NO BRASIL

No Brasil, a história da produção, circulação e recepção de obras com traços da estética gótica ou da literatura fantástica é marcada por certa tendência à marginalização. Esse apagamento pode ser percebido desde a crítica literária do século XIX, que teve importante papel na formação de nosso cânone literário, fenômeno descrito por Júlio França e Oscar Nestarez (2022) ao analisarem a rejeição da crítica literária oitocentista a autores como Álvares de Azevedo — apontado como o mais influente expoente do gótico na literatura brasileira — e a quase total falta de reconhecimento das influências do gótico nos trabalhos de, por exemplo, Machado de Assis ou Aluísio Azevedo. Padrão similar ocorreu na historiografia do cinema nacional. Como herança da tradição crítica literária descrita por França e Nestarez, uma visão, por muito tempo dominante, entendeu o cinema brasileiro como solo fértil para narrativas com foco em dramas de cunho social e político, em chave estética realista ou alegórica. Assim, as produções ligadas ao gótico, ao horror e à ficção fantástica, ainda que há muito tempo presentes (Cánepa, 2008), foram sempre colocadas, até muito pouco tempo atrás, à margem do cânone, inclusive na preservação e circulação dessas obras.

No contexto da crítica literária, França e Nestarez atribuem esse fenômeno, em primeiro lugar, à construção da literatura nacional que tentou rejeitar tudo aquilo que era entendido como “modismos europeus”, desejando se estabelecer de maneira independente:

A exaltação de cenários nacionais, o indianismo, e as narrativas focadas em temas relevantes para a comunidade intelectual e artística da época enxergavam nas ramificações do romantismo europeu um modismo não cabível ao movimento que surgia. (França; Nestarez, 2022, p. 14-27)

Outro argumento seria de ordem geográfica, e pensaria o gótico como indissociável do clima mais frio e da vegetação característicos da Europa ocidental. Assim, o clima tropical do Brasil — e seu estereótipo do país ensolarado, com matas fechadas e vegetação colorida e abundante — não teria relação com as narrativas ou as temáticas características do estilo gótico.

Já um terceiro argumento contra o gótico tropical afirmaria que o gótico, na Europa, estaria fortemente ligado à lembrança de uma Idade Medieval que o Brasil e o continente americano jamais experimentaram.

Com relação ao argumento geográfico, Daniel Serravalle de Sá (Romancing The Gothic, 2023) diz que uma marca estilística do gótico na literatura brasileira seria a justaposição entre o familiar e o estranho. Ao aplicar referências europeias e anglo-americanas a elementos caracteristicamente brasileiros, as obras resultantes ainda pertenceriam, de uma maneira muito própria, ao contexto nacional. Serravalle liga esse hibridismo estético às ideias de um

choque violento ou de uma invasão, temas facilmente relacionados ao tema à ditadura ou ao processo de colonização.

A ideia do gótico como um “modismo europeu” não leva em consideração que se trata de um movimento essencialmente moderno, cuja ascensão se deu no contexto da Revolução Industrial, e que atuou, como também é característico do horror, como catalisador de medos e ansiedades das sociedades modernas. Em território brasileiro, ainda que um passado medieval ou uma aristocracia decadente não façam parte da história, o processo colonizador — com suas ramificações e seus horrores, seus pontos cegos e seu caráter de assombração — se estende até os tempos atuais. Assim, não seriam as casas grandes das fazendas escravocratas brasileiras, guardadas as devidas diferenças, equivalentes aos castelos decrepitos da Europa? Não seria nosso processo colonial suficientemente repleto de horrores para inspirar narrativas que busquem, no passado, sentimentos de medo e desespero? E, ainda, não seria a representação de nossa vegetação abundante e clima ensolarado uma escolha deliberada na formação do cânone literário do século XIX, que tentava construir certa imagem para nosso país?

Há de se questionar também se não existe uma ligação direta entre o apagamento e a marginalização das narrativas fantásticas com um projeto de embranquecimento cultural do imaginário popular, visto que as culturas dos povos originários e dos povos de origem africana são repletas de misticismos e espiritualidade, e não era incomum associar narrativas fantásticas e lendas populares à baixa instrução intelectual e à supersticiosidade ligada

a comunidades mais pobres (França; Nestarez, 2022). Nas obras que iremos analisar, os elementos sobrenaturais são inicialmente desacreditados pelos personagens de postura mais cética, que os atribuem aos medos de outros personagens, a uma suposta impressionabilidade da mente feminina ou à baixa instrução de personagens de classes menos favorecidas.

AS FACES DO CINEMA DE HORROR NO BRASIL

Laura Cánepa, em sua tese de doutorado, propõe uma catalogação do cinema de horror produzido no Brasil que busca territorializar a produção desses filmes, “destacando-se aspectos recorrentes que se manifestaram nos filmes ao longo dos ciclos históricos, de acordo com diferentes tendências estéticas e temáticas cuja existência se quer demonstrar” (Cánepa, 2008, p. 160).

Essa abordagem é particularmente conveniente à presente pesquisa por traçar padrões e semelhanças estéticas e/ou narrativas dentro da produção do cinema de horror no Brasil, o que nos mostra que os dois filmes aqui analisados não são eventos isolados, mas parte de um corpus maior, produções que merecem ser entendidas dentro de fronteiras que compreendam suas particularidades dentro da história do cinema brasileiro. Da filmografia levantada pela autora, existem dois pontos a se destacar: em relação à categorização de tais filmes, Cánepa relata que um grande desafio foi identificar e localizar certas obras que, apesar de conterem elementos narrativos e atmosféricos característicos do gênero de horror, não eram classificadas como tal, mesclando-se com gêneros de maior apelo comercial — vide, por exemplo, a quantidade de

filmes eróticos que flertam com o horror (Cánepa, 2006). Em certo nível, isso se assemelha ao apagamento sofrido pela literatura gótica brasileira, cuja presença foi mascarada através de uma consciente e deliberada descaracterização. No cinema, vemos outra vez as ideias de não-pertencimento do horror às narrativas nacionais, ao mesmo tempo em que observamos a natureza mutável do gênero e sua incorporação livre por parte de realizadores que enxergam o potencial narrativo dos elementos horríficos (Caetano; Gomes, 2020, p. 182).

Consequência disso, o segundo ponto a ser destacado na obra de Cánepa é a percepção de relações temáticas e estéticas entre obras de diferentes autores, décadas e “categorias”, de forma que é possível apontar recorrências dentro dos filmes de gênero produzidos no Brasil. Tomemos como exemplo *A viúva virgem* (Pedro Carlos Rovai, 1972). Filme de comédia, que se encaixaria na definição de horror paródico, possui também diversos elementos narrativos que o aproximam do horror clássico. Na trama, uma jovem de família conservadora, que ficou viúva em sua noite de núpcias, é assombrada pelo fantasma do marido ao ser cortejada por outro homem que deseja tirar sua virgindade. Como vimos, a figura da jovem heroína atormentada, o fantasma de um amante perdido e os temas de repressão à sexualidade são amplamente encontrados em narrativas góticas.

AS FILHAS DO FOGO, DE WALTER HUGO KHOURI

Em sua tese, Cánepa aponta os melodramas femininos dos estúdios paulistas na década de 1950 como uma espécie de predecessores do que viria a ser o horror nacional que surgiria

na década seguinte. Essa relação de herança se dá pela notável influência de obras focadas em personagens femininas, em filmes como *Rebecca* (Alfred Hitchcock, 1940) e *Gaslight* (George Cukor, 1944), emuladas em melodramas nacionais que perseguem a linguagem e a estética do cinema hollywoodiano. Os filmes daí surgidos contam a história de belas e frágeis mulheres que se veem perseguidas, enlouquecidas ou aprisionadas em lugares estranhos por homens instáveis e cruéis. Mesmo sem adotar explicitamente nenhum elemento sobrenatural, a atmosfera construída em tais obras é essencialmente gótica — com presença de uma natureza sublime, de locações antigas e isoladas, de maldições familiares etc. — pavimentando, assim, o caminho para o cinema gótico nacional. O próprio Khouri contribuiu para o corpus fílmico desses melodramas com *Estranho encontro*, de 1958. O diretor possui apenas dois longas classificados pela crítica como do gênero de horror: *O anjo da noite*, de 1974, e *As filhas do fogo*, de 1978, ambos admitidos como herdeiros da onda melodramática dos anos 1950.

Nos filmes citados, as duas protagonistas se chamam “Ana”: a do filme de 1974, interpretada por Selma Egrei, e a de *As filhas do fogo*, por Rosina Malbouisson. Ambas são jovens que saem de suas cidades natais e acabam envolvidas em sinistros dramas familiares que terminam de maneira trágica, com o uso de locações isoladas em meio a uma natureza de tons sublimes. O primeiro filme se inspira abertamente na literatura clássica, especificamente no livro *A volta do parafuso*, de Henry James, enquanto *As filhas do fogo* incorpora também elementos de lendas urbanas e do folclore local.

Na trama de *As filhas do fogo*, a estudante paulista Ana faz uma viagem para visitar sua amiga (e, logo, descobriremos, amante) Diana, descendente de alemães e herdeira de uma grande propriedade de terras em Gramado, Rio Grande do Sul. A cidade é apresentada em grandes planos abertos, com a pequena figura de Ana caminhando sozinha entre construções em estilo colonial e a vegetação característica da região — que remete vagamente a alguma paisagem europeia. Em voz over, a narração da personagem relata uma sensação de inquietação e hostilidade que parece emanar da cidade e de seus habitantes. O sentimento de estar sendo observada é combinado com planos-detulhe que mostram elementos da natureza e os olhos que supostamente perseguem a personagem.

Sobre as paisagens do medo, França diz que:

As percepções que os indivíduos têm dos lugares, entretanto, não são apenas idiossincráticas, elas respondem a determinadas condições culturais. Uma ‘paisagem do medo’ é, portanto, algo complexo, que combina a objetividade do espaço físico com a subjetividade do espaço psicológico. No caso da ficção, os aspectos geofísicos e socioculturais são sempre dependentes da perspectiva de quem os descreve (narradores, personagens) e da de quem os experimenta (personagens, leitores). (França, 2013, p. 2)

Assim, a escolha da cidade de Gramado ganha importância para a construção da atmosfera gótica: cidade de clima frio, vegetação típica de paisagens mais temperadas, com forte influência cultural de imigrantes europeus e repleta de memórias do passado colonial. Nesse ambiente, a casa de Diana— uma propriedade imensa e isolada—

habitada apenas pela jovem e por alguns funcionários, é cercada por uma vegetação que o filme afirma ser nativa da Alemanha e ter sido trazida ao Brasil pelo avô de Diana, que mandara destruir a flora local para abrigar seu pequeno bosque europeu. Sua intenção era cercar completamente a propriedade, isolando-se, assim do mundo exterior. Além disso, a história do lugar, como relatado por Diana, é marcada por tragédias misteriosas: seu avô foi encontrado morto entre as árvores; sua mãe, em um rio nos limites entre a propriedade e a mata. A ausência de seu pai é explicada pelo medo de que destino parecido possa se abater também sobre ele.

A família de classe alta e decadente, de passado misterioso, também pode ser apontada como elemento característico das narrativas góticas. Os pais de Diana, que pouco aparecem no filme, têm importância esmagadora na história, atuando como fantasmas que assombram — literal e metaforicamente — a narrativa. Além disso, o comportamento instável de Diana, por exemplo, pode ser entendido como resultado da violência psicológica infringida pelo pai e pelo trauma da morte inexplicada da mãe.

O elemento sobrenatural é introduzido pela personagem de Dagmar, interpretada por Karin Rodrigues, uma mulher envolvida com parapsicologia que afirma conseguir se comunicar com espíritos através de um gravador e de outras parafernalias radiofônicas, o que remete a outra marca recorrente do horror gótico brasileiro: o uso da tecnologia de época como instrumento de conexão com o sobrenatural e/ou o macabro, que Khouri aplicou primeiro em *Anjos da noite* e que também está presente em *Enigma para demônios*, de

Christensen. Em entrevista ao crítico Jairo Ferreira, Khouri admitiu seu fascínio por estudos de parapsicologia que tratavam do uso de tecnologia para se comunicar com os mortos, e afirma que construiu a trama de *As filhas do fogo* com base nesse interesse.

Foi sempre minha intenção captar o sentido poético e trágico que o fenômeno das vozes de pessoas mortas registradas em aparelhos eletrônicos sugere. E a partir dessa posição concebi uma história de clima fantástico e atemporal, onde as épocas e os acontecimentos se misturam e se sucedem em sincronicidade, ampliando, assim, o espectro dos fenômenos parapsicológicos além do registro das vozes. (Ferreira, 1979)

Diana revela que Dagmar e sua mãe, Silvia, eram muito próximas, e é através dos aparelhos de Dagmar que o espírito dela parece tentar se comunicar, porém apenas Ana parece conseguir ouvi-la. É também na casa de Dagmar, lugar com ares fantásticos e repleto de personagens estranhos, que vemos algumas aparições físicas de Silvia, geralmente através de espelhos, sobrepondo-se à das jovens meninas, sem ser notada por nenhuma das personagens.

Além do histórico familiar violento de Diana, vemos a sexualidade feminina como outro ponto central da trama. Primeiro, com a relação entre as meninas, que a família de Ana desaprova; segundo, em Mariana, a empregada (e única personagem negra do filme), que Diana acusa de ser uma “devoradora de homens” e que eventualmente se relaciona com o viajante que aparece na propriedade para pedir comida; e, uma terceira vez, em relação à mãe de Diana, quando fica implícito que ela e Dagmar possuíam também um relacionamento romântico. De fato, as figuras masculinas do filme parecem existir de

forma distanciada das personagens femininas, e sua presença está sempre relacionada à violência ou à sua ameaça, como no caso do mendigo, que mais tarde invade a casa e confessa ter fantasias de violentar as jovens garotas, antes de ser ameaçado por Diana com a arma do avô e aparecer misteriosamente morto no dia seguinte, no mesmo rio onde a mãe da jovem foi encontrada.

O ciclo de tragédias se fecha no arco final do filme, quando Ana e Diana comparecem à festa dos Colonos, celebração com ares de paganismo, inspirada nas tradições europeias trazidas pelos imigrantes durante o período colonial. Ao chegarem ao local, elas encontram apenas uma grande fogueira e um estranho homem mascarado que lhes oferece bebida, antes de irem para a casa de Dagmar, agora muito mais vazia e sombria do que em suas visitas anteriores. Aqui se encontra o clímax do horror do filme. Em uma sequência com ares de pesadelo, Dagmar insiste que nunca houve festa alguma, e que a tia que as jovens afirmam ter conhecido já havia morrido há anos. É neste momento que o espírito de Sílvia volta a aparecer, apavorando Ana e revelando sua relação com Dagmar. Em desespero, Diana atira contra a médium usando o revólver de seu avô — o mesmo que o pai utilizava para aterrorizar a ela e à mãe —, mas, ao tentar escapar, descobre a casa completamente tomada por uma vegetação densa, a mesma que sua família havia tentado destruir.

O filme adota inúmeros efeitos visuais clássicos dos filmes de horror para a construção de sua atmosfera, desde a caracterização do espaço como um lugar hostil, nas cenas iniciais, até o uso de cores e sombras para reforçar a tensão e o tom emocional. Sua narrativa

hermética, que não favorece a criação de uma história linear no sentido clássico, foi usada propositalmente por Khouri para criar uma experiência cinematográfica que se aproximasse mais de um pesadelo fantástico do que de uma narrativa convencional. O próprio elemento do horror atua no filme mais como um veículo sobre o qual o melodrama se desenrola, criando “um efeito de mistério que levasse o espectador a querer sentir, mais do que entender, a experiência fantástica que o filme procurava transmitir” (Cánepa, 2008, p. 257).

O filme teve significativa repercussão na crítica, tanto positiva quanto negativa, e rendeu comparações entre o estilo de Khouri e o de José Mojica Marins, reconhecido ícone do cinema de horror brasileiro, sendo um “poético” e outro “agressivo”, respectivamente. Este talvez seja um dos mais fortes argumentos em defesa desse filme como obra do gótico brasileiro: uma experiência singular em comparação a outras formas de horror que estavam sendo feitas no país. Khouri encara o gótico com sutileza, e se propõe a enxergar o sublime e o terrível na natureza local e a misturar tropos narrativos já consagrados no imaginário brasileiro com uma tradição literária considerada estrangeira.

ENIGMA PARA DEMÔNIOS, DE CARLOS HUGO CHRISTENSEN

Carlos Hugo Christensen foi um cineasta argentino, filho de dinamarqueses, que atuou no Brasil durante as décadas de 1950 a 1980. O diretor já tinha reconhecimento por suas produções em outros países da América Latina, em grande parte adaptações literárias, com notável afinidade com os gêneros de horror e mistério, podendo ou não conter elementos sobrenaturais em suas tramas. Durante os trinta

anos em que rodou seus filmes em solo brasileiro, Christensen deu início à sua não concluída trilogia de horror satânico, composta pelos filmes *Enigma para demônios* (1975), *A mulher do desejo* (1975) e por um terceiro filme que não chegou a ser lançado (Cánepa, 2008).

Ambos os filmes da trilogia interrompida se passam na cidade de Ouro Preto e compartilham, além da locação, temáticas narrativas características do gótico, como a figura do duplo, as maldições familiares e a jovem protagonista atormentada por forças sombrias e ameaçada pela loucura. Este trabalho analisará o filme *Enigma para demônios*, estrelado por Monique Lafond e José Mayer, filmado também, em parte, na cidade de Mariana.

Lafond interpreta Elza, uma jovem que retorna ao Brasil para tomar posse de uma herança materna e viver com sua família após a morte de seu pai, com quem vivia na Argentina. Elza visita o local de enterro de sua mãe e, distraidamente, apanha uma flor de um dos túmulos. A partir daí, passa a ser perseguida por misteriosos e ameaçadores telefonemas que exigem a flor de volta. A narrativa é baseada em um conto de Carlos Drummond de Andrade que, por sua vez, inspirou-se em uma lenda urbana que repete a temática da comunicação com o sobrenatural que se dá por meio da tecnologia da época.

Similar à ambientação de Gramado em *As filhas do fogo*, Christensen também apresenta a cidade de Ouro Preto como um cenário sublime: grandes planos abertos que realçam tanto as construções em estilo colonial da cidade histórica quanto a presença da natureza local, em contraste com a figura, muitas vezes, pequena

e solitária da personagem, forasteira da região. O diretor também faz extenso uso da arquitetura barroca das igrejas e cemitérios da cidade para criar o contraste entre o imagético religioso cristão e os temas de satanismo discutidos no decorrer da trama. Em entrevista à revista *Filme Cultura* em abril de 1975, o diretor fala de Ouro Preto como a locação insubstituível para o filme, ao qual se refere como um “terror quase medieval” (Cánepa, 2008, p. 263).

É possível apontar diversas outras similaridades temáticas e estilísticas entre os filmes de Khouri e Christensen. A narrativa de *Enigma Para Demônios* também é assombrada pelos pais da protagonista, que se fazem presentes apenas em flashbacks ou por intervenção do sobrenatural. Elza, aos poucos, descobre a instabilidade mental de sua mãe — uma mulher considerada sexualmente promíscua e propensa a surtos —, suposta praticante de alguma religião sombria, que sofreu uma misteriosa morte acidental, segundo os relatos de seus tios e de seu primo, que a acolhem no Brasil. A presença de Lúcia, a mãe, é reforçada pela própria garota, cuja semelhança com a falecida é apontada por todos que a conheciam, aproximando-se da figura do duplo, tema comum das narrativas góticas.

Estilisticamente, Christensen aposta em uma fotografia que se aproveita de jogos de luz e sombra para construir a atmosfera misteriosa necessária para o tom da trama. Os grandes espaços vazios dos casarões coloniais parecem envolver seus personagens nas sombras, a decoração dos cômodos é luxuosa e antiquada, servindo como uma representação visual do status socioeconômico decadente dos personagens, e a natureza local é apresentada

de maneira quase agressiva e selvagem, sendo constantemente associada a uma sensação de perigo iminente e oculto, como pode ser exemplificado na primeira aparição da personagem Jurema— mulher mais velha e dotada de supostos poderes paranormais, semelhante à Dagmar de *As filhas do fogo*. A personagem é introduzida em um plano que a emoldura entre plantas decorativas, e sua presença é recorrentemente acompanhada de elementos naturais. Na fotografia, podemos também apontar os enquadramentos com inclinação vertical usados em algumas cenas de alta tensão, aumentando a sensação de estranhamento com seus ângulos exagerados.

Outro elemento presente nas obras de ambos os diretores é o eco das relações coloniais. Ambas as protagonistas são herdeiras de grandes terrenos e propriedades, onde são servidas por personagens interpretados por atores pretos e pardos. No filme de Khouri, ao menos a empregada Mariana tem nome, personalidade e agência, apesar de sua posição de servidão. Já a empregada anônima, na obra de Christensen, mal tem rosto: no canto da tela, silenciosa e de cabeça baixa envolta em sombras, não tem subjetividade além de seu trabalho. Sua presença serve como indicador da classe social da família branca, tanto quanto a mobília e as joias que as patroas usam. Quando os misteriosos telefonemas começam, a família da jovem é orientada pelo personagem de José Mayer, o médico Luís, a levar a menina para a fazenda da falecida mãe, em Mariana, onde poderá fugir do tormento. Quando a perseguição não cessa, a sanidade de Elza é questionada, tendo como base a possibilidade de que as mazelas sofridas pela mãe estejam se manifestando na

filha. É revelada, porém, a existência de um culto satânico, do qual a família materna da personagem era parte, ao lado de outras figuras da elite da região. Inspirado diretamente nos *sabbaths* descritos nas páginas do *Malleus Maleficarum* — documento do século XV usado pela inquisição na caça às bruxas —, o grupo era responsável pelas ligações que atormentavam a jovem e conspirava para sacrificá-la ao diabo e se apossar de sua herança. Elza consegue escapar, com a ajuda de Luis, e sua família acaba morrendo num incêndio na fazenda, mas o filme termina com a bruxa Jurema reorganizando os membros do culto para retomar seus feitos malignos.

É interessante apontar um certo conservadorismo presente nas histórias de Christensen. Além das explícitas relações raciais citadas acima, as relações sociais e de classe também são bem demarcadas, vide o contraste entre as famílias de classe alta — civilizados da cidade grande — e os moradores simples da pequena cidade de Mariana — retratados de maneira quase caricata — como caipiras supersticiosos, rudes e de baixa instrução. Mais a fundo, o crime anterior do grupo satânico — o assassinato brutal da filha de um comerciante local — permaneceu impune e anônimo, enquanto os ataques contra a jovem herdeira levam ao clímax de ação do filme. Cánepa cita, em sua tese, o pesquisador Afrânio Mendes Cattani sobre os filmes de Christensen:

A expressão voluptuosa do desejo prenuncia a sanção concretizada em finais trágicos que se deixam arrastar pela tentação. Assim, apesar do [seu] cinema ter sido, na época considerado bastante transgressor, acaba paradoxalmente, reafirmando a moral tradicional. (*apud* Cánepa, 2008)

Dessa forma, vemos que, nos dois exemplos escolhidos de gótico brasileiro, encontram-se elementos similares o suficiente para, ao mesmo tempo, estabelecer paralelos linguísticos, estilísticos e narrativos entre si, e enquadrar-se no subgênero do gótico. Igualmente, percebem-se contrastes característicos das visões de dois diretores diferentes dentro de um contexto semelhante, o que nos poderia levar a pensar sobre as razões que tornaram o Brasil, na década de 1970, um terreno fértil para a produção de tal tipo de cinema de horror fantástico.

A ESTÉTICA GÓTICA FORA DE SEU HABITAT

Enquanto o gótico europeu expressa o elemento da “volta ao passado”, fazendo referência à era medieval, as nações colonizadas tendem a referenciar as sequelas da violência colonial com o mesmo intuito. Em ambos os casos, o gótico se mantém, entre outras coisas, como um reflexo das ansiedades associadas às mudanças de modelo econômico e das relações sociais que definem a vida em comunidade nesses países.

Nos exemplos do gótico brasileiro, notamos essa reprodução das relações coloniais na escolha das locações, na escolha dos protagonistas das narrativas, nas dinâmicas das relações entre os personagens e na forma como personagens de diferentes classes sociais e etnias são retratados.

Para além do cenário nacional, essa relação com o colonialismo pode ser ilustrada em outros países colonizados, como, por exemplo, na pesquisa de Rebecca Duncan sobre o gótico sul-africano

(Romancing The Gothic, 2021). A autora explica que a literatura gótica daquele país se proliferou após o fim do Apartheid, em 1994, e cresceu durante a fase transicional do milênio e do sistema político da época. Ela também reforça o forte viés político ligado ao movimento e a forma como a violência presente nas narrativas de horror é retratada como uma arma estatal de controle e opressão.

Tais relações são encontradas também na tradição gótica estadunidense, onde o gótico é não apenas parte da tradição narrativa do país, como também é regionalizado, adotando características específicas de acordo com seu contexto de produção: o gótico sulista, por exemplo, subgênero no qual podemos classificar obras como *Entrevista com o vampiro*, de Anne Rice, e *O morro dos ventos uivantes*, entre outros, é marcado pelas fortes tensões raciais e faz frequentes referências aos conflitos precedentes, resultantes da Guerra Civil norte-americana, conflito cuja principal causa foi a controvérsia em relação à legalidade da escravização de pessoas negras no país (Bjerre, 2017).

De certa forma, podemos pensar nesse gótico de terceiro mundo como uma variação do subgênero europeu dotada de uma característica particular: o uso, intencional ou não, da narrativa e da estética góticas como ferramenta para explorar a cicatriz coletiva do processo colonizatório e suas ramificações. Se um dos argumentos usados para justificar a rejeição das primeiras manifestações do gótico na literatura brasileira foi que o subgênero não “condizia” com a imagem do Brasil que se tentava construir através de nossas expressões artísticas, podemos pensar no papel político

que tal imagem tentava elaborar. A imagem internacionalmente popularizada do brasileiro como um povo alegre e amigável e de nossas paisagens naturais como ensolaradas e cheias de vida soa como uma tentativa de colorir com cores vibrantes a história sombria de uma nação fundada na violência, na dominação e na desigualdade. Neste sentido, rejeitar o gótico é recusar-se a enxergar os horrores do passado e ignorar seus fantasmas no presente.

CONCLUSÃO: GÓTICO, SOCIEDADE E COLONIALISMO

A breve tradição do horror clássico no cinema brasileiro— iniciada na década de 1950 e cuja influência pode ser encontrada até os dias de hoje— é, até o momento, o exemplo mais sólido daquilo que este estudo propõe chamar de cinema gótico brasileiro.

Apesar de ter surgido como uma tentativa dos estúdios paulistas de reproduzir o cinema clássico hollywoodiano, o horror clássico rapidamente incorporou em seu repertório elementos da cultura e do contexto social brasileiro, emancipando-se, assim, do status de mera imitação. Além disso, o gênero é depois retrabalhado em outros modos de produção, que não os estúdios paulistas (Doria, 2016, p. 17).

Ao analisarmos os longas de Khouri e Christensen, é possível notar como o contexto sociocultural brasileiro afeta o desenvolvimento das narrativas inspiradas no movimento literário europeu, aproximando-as da realidade nacional ao reproduzir estruturas sociais e elementos culturais nacionais em conjunto com os traços presentes no gótico europeu. Na esfera visual, a estética gótica aparece através da

adoção de elementos essencialmente brasileiros, como as paisagens urbanas, rurais e naturais, retratando-as de maneira sublime, afastando-se, assim, de uma visualidade tropical tipicamente associada aos cenários locais, reforçando o sombrio e o misterioso que, por muito tempo, foram ocultados nos cenários brasileiros. A incorporação de lendas urbanas e de elementos folclóricos também atua na caracterização do gótico brasileiro como um gênero próprio e independente de sua fonte europeia.

É impossível deixar de criticar a ideia de uma suposta “incompatibilidade estética” entre o gótico e a cultura brasileira. Revisitando o argumento de Daniel Serravalle de Sá (*Romancing The Gothic*, 2023), que descreve o hibridismo necessário para o surgimento do gótico brasileiro como uma relação de choque e invasão, podemos questionar se, ao marginalizar manifestações que trazem o gótico — um conceito tão enraizado no contexto europeu medieval para uma realidade terceiro mundista pós-colonial —, não estaríamos reafirmando o europeu ocidental como padrão. Não seria a subversão dessa mesma estética uma forma de se apropriar e ressignificar uma das inúmeras manifestações da influência colonial presentes em nosso repertório cultural e estético? Inserir signos, histórias e cenários locais no campo do gótico seria uma forma de explorar possibilidades estéticas que desafiam nossos cânones estéticos. Reconhecer a presença do gótico brasileiro pode ser um passo importante no processo de descolonizar o imaginário fantástico e, dessa forma, permitir que novas linguagens possam explorar os aspectos sombrios, tanto individuais quanto coletivos, da história do Brasil pós-colonial.

REFERÊNCIAS

- A MULHER DO DESEJO*. Direção: Carlos Hugo Christensen. Produção: Carlos Hugo Christensen. Brasil: Embrafilme, 1977. (87 min.), son., cor, Português.
- A VIÚVA VIRGEM*. Direção: Pedro Carlos Rovai. Brasil: Sincrocine, 1972. (100 min.), son., cor, Português.
- AS FILHAS DO FOGO*. Direção: Walter Hugo Khouri. Brasil: Lynx Filmes, 1978. (98 min.), son., cor, Português.
- BJERRE, Thomas Ærvold. Southern Gothic Literature. In: *Oxford Research Encyclopedia of Literature*, 2017.
- CAETANO, L. P.; GOMES, P. Medos públicos em lugares privados: o horror nos filmes de Kleber Mendonça Filho. In: *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, n. 54, v. 47. São Paulo, p. 180-201, 2020.
- CÁNEPA, Laura Loguercio. *Medo de quê?: uma história do horror nos filmes brasileiros*. 2008. 498f. Tese (Doutorado em Multimeios) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.
- CARROLL, Noël. *A filosofia do horror; ou os paradoxos do coração*. Campinas: Papyrus, 2003.
- DORIA, Kim Wilhelm. *O horror não está no horror: cinema de gênero, anos Lula e luta de classes no Brasil*. 2016. 151f. Dissertação (Mestrado em Ciências) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.
- DUNCAN, Rebecca. *South African Gothic: Anxiety and Creative Dissent in the Post-Apartheid Imagination and Beyond*. Cardiff: University of Wales Press, 2018.
- ENIGMA PARA DEMÔNIOS*. Direção: Carlos Hugo Christensen. Produção: Carlos Hugo Christensen. Brasil: Produções Cinematográficas, 1975. (98 min.), son., cor, Português.
- ESTRANHO ENCONTRO*. Direção: Walter Hugo Khouri. Brasil: Estúdios Vera Cruz, 1958. (90 min.), son., preto e branco, Português.
- FERREIRA, Jairo. *Cinema de invenção*. São Paulo: Max Limonade, 1979.
- FRANÇA, Júlio. Espaços tropicais da literatura do medo: traços góticos e decadentistas em narrativas ficcionais brasileiras do início do século XX. In: *Anais do XIII Congresso Internacional da ABRALIC. Internacionalização do Regional*, Campina Grande, 2013.

FRANÇA, Júlio; NESTAREZ, Oscar (Org.). *Tênebra: narrativas brasileiras de horror (1839- 1899)*. São Paulo: Fósforo, 2022.

GASLIGHT. Direção: George Cukor. Estados Unidos: MGM, 1944. (114 min.), son., preto e branco, Inglês.

KRAMER, Heinrich; SPRENGER, James. *The Malleus Maleficarum*. New York: Cosimo Classics, 2007.

NOSFERATU. Direção: Friedrich W. Murnau. Alemanha: Prana-Film, 1922. (94 min.), mudo, preto e branco, Alemão.

O ANJO DA NOITE. Direção: Walter Hugo Khouri. Brasil: LM Produções Cinematográficas, 1974. (84 min.), son., cor, Português.

REBECCA. Direção: Alfred Hitchcock. Estados Unidos: Selznick International Pictures, 1940. (130 min.), son., preto e branco, Inglês/Francês.

ROMANCING THE GOTHIC. The South African Gothic with Dr. Rebecca Duncan, 2021, (2h 5min 39seg.) In: *YouTube*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IOCfD4mz5YM&>. Acesso em: 16 set. 2024.

ROMANCING THE GOTHIC. Landscapes of Fear: The Brazilian Gothic with Dr Daniel Serravalle. 2023, (56min 46seg.) In: *YouTube*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vW62B1dFsB4>. Acesso em: 16 set. 2024.

11

TENEBRASILIS: O IMAGINÁRIO SOMBRIO NO CINEMA GÓTICO BRASILEIRO

BERNARDO DEMARIA IGNÁCIO

BERNARDO DEMARIA IGNÁCIO BRUM

Doutorando em Comunicação, pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Mestre em Comunicação Social, pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, em 2023.

Bolsista CAPES.

Membro dos grupos de pesquisa Laboratório de Estudos da Imagem e do Imaginário (LABIM) e POPMID: Reflexões sobre Gêneros e Tendências em Produções Midiáticas.

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/8881604524185552>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-7940-0773>.

E-mail: bernardodibrum@gmail.com.

RESUMO: Este trabalho interpreta o gênero gótico como uma estética influente ao longo da história da arte recente, focando nossa atenção na formação de um cinema gótico brasileiro. Abordando o problema de como interpretar a manifestação do gótico em outros países, partimos da hipótese desta estética como uma atmosfera maleável, capaz de se adaptar a novos ambientes e ser ressignificada. A metodologia proposta aqui é a utilização de uma revisão de literatura das origens europeias do gótico e de como a atmosfera funciona nas artes que possibilite uma análise estético-narrativa de quatro filmes brasileiros feitos na década 70.

Os resultados preliminares indicam o gótico brasileiro como uma tradução de uma estética europeia que exhibe uma abordagem das mazelas sociais históricas que o país nunca superou, permitindo uma reflexão sobre narrativas populares e ansiedades históricas.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema. Ficção gótica. Horror. Cinema brasileiro. Crítica social.

ABSTRACT: This work interprets the gothic genre as an influential aesthetic throughout the history of recent art, focusing our attention on the formation of a Brazilian gothic cinema. Addressing the problem of how to interpret the manifestation of Gothic in other countries, we start from the hypothesis of this aesthetic as a malleable atmosphere, capable of adapting to new environments and being given new meaning. The methodology proposed here is the use of a literature review of the European origins of Gothic and how atmosphere works in the arts, enabling an aesthetic-narrative analysis of four Brazilian films made in the 70s. Preliminary results indicate Brazilian Gothic as a translation of a European aesthetic that displays an approach to historical social ills that the country has never overcome, allowing a reflection on popular narratives and historical anxieties.

KEYWORDS: Cinema. Gothic fiction. Horror. Brazilian cinema. Social criticism.

INTRODUÇÃO

O gênero gótico consolidou-se ao longo da história do cinema como uma estética nem sempre definida com exatidão, mas sempre identificável através de uma coleção de símbolos potentes: castelos antigos, lugares isolados, abundância de sombras, entre outros, tornaram-se um clichê desse tipo de narrativa. O que pretendemos com este trabalho é investigar os muitos desdobramentos do imaginário gótico para além da sua criação no final do século XVIII, quando foi

identificado como uma estética praticada por autores europeus contemporâneos e convergentes ao período do Romantismo, e nos perguntamos se, caso exista algo como um gótico brasileiro, como este se expressa no cinema audiovisual.

O cinema, surgido na virada do século XIX para o XX, teve desde o seu início, uma influência muito grande da estética gótica, principalmente no que tange ao desenvolvimento do gênero conhecido como horror, no qual, se pensarmos em obras como *Nosferatu* (1922, dirigido por F. W. Murnau), é possível ver a influência em elementos como a fotografia abusando da escuridão, a adoção de cenários como velhos castelos e a criação de um vilão monstruoso. Este artigo pretende, então, refletir sobre o imaginário que impulsiona a estética gótica e seus elementos constitutivos para, então, partir sobre como o gótico é “traduzido” em outros países, pensando nas novas significações que esses elementos adquirem quando são colocados sob novos contextos. Pensa-se em como o gótico chega às Américas, analisando o caso do estabelecido Gótico Sulista estadunidense como uma espécie de suporte para entender o desenvolvimento do gótico brasileiro, frequentemente renegado no país como uma corrente estética legítima.

A partir da revisão da literatura sobre o gênero gótico e suas manifestações como tradição narrativa na literatura, bem como da forma como a atmosfera gótica se estabelece no cinema, formulamos a hipótese de que a percepção do gótico pode ser compreendida através da análise da atmosfera como uma combinação de elementos visuais e sonoros no audiovisual. Essa abordagem nos permitirá

realizar uma análise estética e narrativa de filmes brasileiros da década de 1970 que, em nossa interpretação, revelam como o gótico foi evocado no Brasil. Buscando responder à questão de como o gótico se desenvolve em diferentes países, épocas e formas de arte, propomos que a atmosfera gótica serve como um meio poderoso de manifestação artística do imaginário sombrio, funcionando como uma ferramenta estética para refletir sobre nossa relação com narrativas populares, arquétipos e ansiedades históricas.

AS ORIGENS SOMBRIAS DO GÓTICO

Uma distinção comum nos textos que se debruçam sobre o gênero gótico é o nome ser utilizado tanto para denominar a tribo germânica relevante para a queda do Império Romano Ocidental (os Godos) quanto nomear um estilo arquitetônico da Baixa Idade Média, usado como crítica dos Iluministas sobre a arte do medievo. De acordo com Botting (2014), o texto gótico é, na verdade, pós-iluminista, operando como uma retórica negativa de seus valores, que representava:

[...] a invocação ocorre no meio de um século XVIII onde a promoção de razão, ciência, comércio e valores burgueses estava em ascensão e no processo de transformar padrões de conhecimento (empiricismo em vez de religião), produção (comércio e manufatura em vez de agricultura), organização social (cidade em vez de campo) e poder político (democracia representativa em vez de monarquia. (Botting, 2014, p. 3)

O gótico enquanto estilo literário, opera ao contrário disso: as narrativas privilegiam a emoção, a manifestação sobrenatural, as

locações ermas, os tiranos. Botting (2014, p. 12-13) lembra que no século XIX muitos se referiam ao gótico como “romantismo sombrio”, por vários interesses em comum, entre os quais o interesse no sublime, no dramático e no romance, além de personagens solitários e rebeldes etc.

Para Beguín (2020, p. 21), o espírito romântico não busca uma teleologia curativa, de “reintegrar a uma honrada conduta social um homem que é vítima de neurose”, acreditando que “a vida obscura encontra-se em comunicação incessante com outra realidade mais vasta, anterior e superior à vida individual”. O autor detalha que essa busca por “regiões ignoradas da alma” se dá “através de imagens mórbidas” (Ibidem), o que indica a inequívoca atração do gótico por um determinado regime de imagens.

Enquanto há o acelerado crescimento das cidades, da burguesia e da razão, o estilo gótico populariza esse cultivo contrassensual da paixão, do sobrenatural e do obscuro. Durand (1999, p. 27-28) vê a abordagem desse tipo de imaginário sombrio como uma “resistência do imaginário aos ataques maciços do positivismo e do racionalismo”. A emoção é valorizada como capacidade de atingir o belo e o sublime. Como descreve o autor, trata-se de uma espécie de sexto sentido que torna o artista um maldito frente a um especialista técnico, pois é uma via que “privilegia mais a intuição pela imagem do que a demonstração pela sintaxe”.

O surgimento desse tipo de sensibilidade sobre o imaginário está ligado, no campo do conhecimento, ao momento histórico em que se fala da descoberta do inconsciente; ou seja, a noção de que

o psiquismo humano não funciona apenas à luz da percepção imediata e de um encadeamento racional de ideias mas, também, na penumbra ou na noite de um inconsciente, revelando, aqui e ali, as imagens irracionais do sonho, da neurose ou da criação poética. Claro que esta descoberta fundamental está ligada ao nome de Sigmund Freud (1856-1939). Os estudos clínicos de Freud e a repetição das experiências terapêuticas — o famoso *divã* - comprovaram o papel decisivo das imagens como mensagem que afloram do fundo do inconsciente do psiquismo recalcado para o consciente. (Durand, 1999, p. 35-36)

Nesse sentido, Souza aprofunda a leitura proposta por Durand ao relacionar o regime noturno ao “prisma instintivo e irracional da subjetividade humana, a ausência de identidade pela carência de individualidade” (Souza, 2020, p. 23). A noite seria ligada aos símbolos que instigam medo, pois

no folclore, a hora do fim do dia, ou a meia-noite sinistra, deixa numerosas marcas terrificantes: é a hora em que os animais maléficos e os monstros infernais se apoderam dos corpos e das almas. Esta imaginação das trevas nefastas parece ser um dado fundamental, opondo-se à imaginação da luz do dia. As trevas noturnas constituem o primeiro símbolo do tempo [...]. (Durand, 2012, p. 93)

Porém, os símbolos do regime noturno possuem significado ambíguo. A luz ilumina, divide, cria distinção; já a noite confunde, dissolve, cria conciliação. Para Pitta (2020, p. 32), no regime noturno de Durand, a jornada da narrativa não trata “de ascensão em busca ao poder, mas de descida interior em busca do conhecimento”. Se, no regime diurno, a noite apresenta símbolos angustiantes, no regime

noturno a noite se torna um receptáculo de descanso, assimilação, matéria-prima e reconfiguração (Pitta, 2020, p. 28).

No que tange ao gótico e suas imagens, para Botting (2014, p. 17), o estilo tem sua influência psicanalítica “[...] no seu entrelaçamento de desejo e medo, nos ‘continentes sombrios’ da sexualidade feminina e no inconsciente, o retorno do reprimido, desejos antissociais, em sonhos, histerias e fobias”. Assim, opera nas duas frentes: sua ambientação em castelos medievais e histórias sobre desejo e assassinato, de alguma forma, denunciam os perigos de quando a luz vai embora e os homens se tornam monstros, nos lembrando que o lado obscuro nunca foi embora. Mas também há um lado crítico ao ideário solar, já que Botting (2014, p. 4) nos lembra que, se o castelo é um “símbolo de poder”, ele é apresentado de maneira decadente, em ruínas. A aparição de fantasmas, literais ou simbólicos, borra passado e presente, indicando uma não-superação, ou seja, que “energias selvagens e primitivas, arcaicas e imaturas, conectam diferentes épocas históricas e individuais, marcando o outro lado, o inconsciente, como ele era, tanto do desenvolvimento pessoal quanto cultural”.

O estilo possui várias imagens arquetípicas, com França (2017, p. 117-118) listando três elementos convencionais para uma narrativa gótica: *o locus horribilis*, (lugar horrível), que afeta o caráter e as ações de quem lá vive; a presença fantasmagórica do passado, literal ou simbólico; e o monstro, que corporifica o medo e encarna a alteridade, “estabelecendo, para um determinado tempo e espaço históricos, os limites entre o humano e o inumano”. Entre os artifícios narrativos para apresentar as imagens, estão

movimentos através de tempo e lugar são duplos (desejados e temidos; assustadores e confortantes) porque eles estão presos em figuras e convenções — espelhos, retratos, fantasmas, alucinações, duplos, manuscritos mal interpretados — que conectam um senso de realidade (ou não-realidade) a estruturas de ficção: tensões entre percepção e equívoco, compreensão e confusão, farsa e realismo, providenciando a condição e problema do texto gótico. Os dispositivos e técnicas empregados aumentam a ambivalência e ambiguidade, sugerindo maneiras opostas de entender eventos como ocorrências sobrenaturais ou tramas venalmente materialistas, imaginadas ou verdadeiras. (Botting, 2014, p. 5)

Ao detalhar personagens típicos da narrativa, Botting (2014, p. 4-5) cita a jovem heroína feminina e o vilão masculino mais velho. Para o autor, a típica heroína gótica é curiosa e vulnerável, enquanto o vilão é violento e age longe do escrutínio social e da lei. A figura gótica, interpretada como agônica e trágica, muitas vezes deseja a dissolução do regime noturno: o Monstro em *Frankenstein ou O Prometeu Moderno* (1818) de Mary Shelley deseja uma companheira, Renfield em *Drácula* (1897) deseja tornar-se um vampiro e o narrador de *A Sombra Sobre Innsmouth* (1936) de H. P. Lovecraft enlouquece e deseja tornar-se um híbrido homem-peixe. Entendem-se, então, as motivações do romantismo que cultivam o espírito gótico como sendo aquelas capazes de questionar e desestabilizar as ideias iluministas.

Para entendermos como o espírito gótico se manifesta em diferentes países, é necessário entender que certas características definidoras continuam se repetindo: Summers (1939) reparte o Gótico entre os esquemas histórico (passado imaginado), natural/

explicado (fenômenos aparentemente sobrenaturais posteriormente solucionados), o sobrenatural e o equivocado, baseado nos delírios perturbados de narradores não-confiáveis.

Contemporâneo ao auge do romantismo alemão *Sturm und Drang* (Tempestade e Ímpeto), que consagrou *Os Sofrimentos do Jovem Werther* (1774), de Johann Wolfgang von Goethe, o inglês Horace Walpole publica *O Castelo de Otranto* (1776), considerado a pedra fundamental da literatura gótica. O conto tem ambientação medieval, traz elementos sobrenaturais, como presságio e mau agouro, elementos horrendos, como estupro e assassinato, vilões enlouquecidos, jovens vulneráveis e heróis trágicos. A literatura gótica ganha tração própria ao longo dos séculos XVIII e XIX na Inglaterra, com obras como *Os Mistérios de Udolpho* (1794), de Ann Radcliffe, *Frankenstein ou o Prometeu Moderno* (1818), de Mary Shelley, *O Vampiro* (1819), de John William Polidori, *Carmilla* (1872), de Sheridan La Fanu, *O Médico e o Monstro* (1886), de Robert Louis Stevenson, *O Retrato de Dorian Gray* (1890), de Oscar Wilde, *Drácula* (1897), de Bram Stoker e *A Outra Volta do Parafuso* (1898), de Henry James, entre outros. Na Rússia, Nikolai Gogol publica as novelas *A Terrível Vingança* (1831) e *Viy* (1835), compartilhando características típicas.

Como pode-se perceber, assim como o Romantismo influencia na criação do estilo gótico, este influencia na consolidação do gênero conhecido como terror ou horror através da manifestação de figuras extraordinárias, como fantasmas, vampiros e aberrações científicas. Carroll (2004, p. 4) explica que o texto gótico envolvendo temáticas sobrenaturais foi importante para tal desenvolvimento, “onde a

existência e operação cruel de forças antinaturais são graficamente assertadas”. O gótico tem sua importância em cultivar um desenho narrativo específico de influência entre preparação e revelação:

No modo gótico, a ênfase é colocada no distante e no sobrenatural, enquanto o suspense entrou na literatura pela primeira vez [...]. As paisagens taciturnas do gótico, castelos isolados, cidades velhas e sombrias, e misteriosas figuras nos carregam para um mundo onde as revelações horrendas começam[...]. (Aldiss, 1986, p. 5)

Do outro lado do Oceano Atlântico, há uma curiosa reconfiguração do que se entende como texto gótico na literatura. Longe de monstros sobrenaturais, o “elemento horrível” adapta-se a novos símbolos potentes. O que chama de Gótico Americano nos Estados Unidos tem um marco inicial com *Wieland* (1798), de Charles Brockden Brown, mas Bjerre (2017, p. 2) argumenta que há uma falta de unanimidade acadêmica em definir época e autores específicos que propulsionam o gênero; para o autor, porém, uma região foi capaz de traduzir todas as imagens universais em representações locais: o Sul. O gênero que se convencionou a chamar de Gótico Sulista chamava atenção por conta de que

ainda que relacionado tanto à tradição Gótica Inglesa e Americana, o Gótico Sulista é enraizado de maneira única nas aberrações e tensões regionais. Os Estados Unidos podem não ter velhos castelos onde seus escritores podem ambientar seus romances Góticos, mas depois da Guerra Civil, as muitas plantações arruinadas ou decadentes e mansões no Sul tornaram-se locações inquietantes para histórias Góticas sobre pecados, segredos e a ‘história assombrosa’ do Sul. (Bjerre, 2017, p. 3)

Para o autor, o primeiro grande nome responsável por consolidar o Gótico Americano foi Edgar Allan Poe, autor de obras como o conto *O Gato Preto* (1843) e o poema *O Corvo* (1845). Bjerre (2017, p. 5) cita várias características que ajudaram a definir a versão Sulista, como famílias e casas decadentes, indivíduos enlouquecidos e relações transgressivas. Há dificuldade na construção do cânone por críticas que autores como William Faulkner sofreram por construir clichês do Sul como um lugar violento, retrógrado e degenerado; o próprio nome do gênero foi cunhado pela romancista Ellen Glasgow, criticando a “turba inflamada de impulsos” dos romances sulistas. Críticos negavam a importância de Poe e as influências góticas em autores como Herman Melville e Nathaniel Hawthorne.

Isto, porém, não impediu que o Gótico Sulista se tornasse uma tradição própria, se pensarmos em obras como a peça *Um Bonde Chamado Desejo*, escrita por Tennessee Williams em 1947, romances como *O Sol é Para Todos*, publicado por Harper Lee em 1960 e filmes como *O Mensageiro do Diabo* (1955, dirigido por Charles Laughton). A tradução norte-americana do gótico mostra que, apesar da resistência crítica, o estilo é capaz de ser traduzido e ganhar características próprias. Tendo isso em mente, pensaremos na relação brasileira histórica com o Gótico.

TREVAS EM TRANSE: LITERATURA E CINEMA GÓTICO BRASILEIROS

A gestação do gótico na história artística brasileira foi dificultada ao tentar evocar narrativas de trevas e irracionalismo em um país e período em que “a crítica literária brasileira dos séculos XIX e XX sempre privilegiou o caráter documental da literatura a em

detrimento do imaginativo, favorecendo obras realistas e aquelas explícita e diretamente relacionadas às questões de identidade nacional” (França, 2017, p. 113). Isto leva à rejeição de obras pioneiras do gênero, como *Noite na Taverna*, publicada por Álvares de Azevedo em 1855. A obra ultrarromântica, com cinco relatos sobre a loucura e o grotesco, foi, como diz França (2017, p. 114-115), tomada como um “acidente de percurso”, expurgado por ser considerado a importação de uma moda literária europeia.

Tal perspectiva toma o gótico como uma corrente artística presa a um lugar e época. Tal noção não procede, já que, como visto acima, o estilo teve grande influência em outros gêneros e reconfigurações em outros países. Se os críticos à época achavam que tal tipo de temática não tinha a ver com os romances realistas é porque não consideravam que o gótico não quer ser realista, porque é “anti-natural”, exibindo a “moldura” do realismo, criticando o que esse discurso quer esconder (França, 2017, p. 116-117).

Discutimos, então, obras brasileiras tributárias da literatura gótica, de acordo com França (2017), e a criação de um gótico brasileiro, como tenta definir Bellas (2020). França (2017, p. 119-121) lista um número de elementos tipicamente góticos na literatura brasileira, dentre os quais podemos destacar elementos como sensacionalismo, a temática dos impactos da escravidão, os crimes retratados no romance policial e a manifestação das experiências regionais. Entre os que cita como os melhores romances góticos brasileiros estão *Fronteira* (1935), de Cornélio Penna, e *Crônica da Casa Assassinada* (1969), de Lúcio Cardoso, que apresentam

elementos típicos: relações traumáticas com o passado, localidades antigas e/ou em ruínas, ambiguidade moral e loucura.

Se há livros brasileiros tributários ao gótico em uma ambientação brasileira, Bellas (2020, p. 7) debruça-se sobre o esforço de definir o gótico brasileiro de maneira não só reprodutiva, mas criativa, ou seja, “se apropriar dos grandes modelos discursivos de matriz europeia para dar conta de questões peculiares às realidades nacionais”. Ou seja, um exercício de ressignificação, em que

se trata menos de identificar mudanças estruturantes ocasionadas no âmbito formal da literatura gótica, mas sim como os elementos estruturantes daquilo que conhecemos como ‘gótico’ são ressignificados pelas questões e medos específicos do contexto brasileiro. Os elementos essenciais — o retorno do passado, a personagem monstruosa e o *locus horribilis* — seguem presentes, mas eles são adequados à representação de temas que concernem especificamente à realidade nacional [...]. (Bellas, 2020, p. 9)

Assim, o gótico não seria apenas uma moda europeia a ser imitada, sendo ressignificado e descobrindo novas potências. Interpretamos o gótico como uma atmosfera, evocada em vários lugares e em várias artes. Analisemos, então, o caso dos filmes góticos brasileiros.

No caso do cinema, a estética gótica já tinha sido evocada em obras iniciais, como o *noir Estranho Encontro* (1958, dirigido por Walter Hugo Khouri), e no personagem Zé do Caixão, nos filmes de horror *À Meia Noite Levarei Sua Alma* (1964) e *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* (1967), ambos dirigidos por José Mojica Marins. Nesses

filmes, é possível ver como características góticas a grande utilização de uma fotografia sombria, a ambientação em cidades pequenas, a opressão do sexo feminino e uma figura masculina perigosa, como lembrado por Botting (2014). *Zé do Caixão* possui uma clara influência *draculesca*, como é perceptível em suas roupas pretas, na capa e na cartola, e em uma performance arrogante e ameaçadora.

Entre exemplares do que se considera um cinema gótico brasileiro estão quatro obras de dois diretores sobre os quais nos debruçaremos aqui: *O Anjo da Noite* (1974) e *As Filha do Fogo* (1978), de Walter Hugo Khouri; e *Enigma Para Demônios* (1975) e *A Mulher do Desejo* (1975), de Carlos Hugo Christensen¹.

A procura por tropos típicos do gótico nessas obras revela traços comuns, no que tange ao protagonismo feminino e ao seu deslocamento, com todas as personagens fora de seu lugar de origem para lugares interioranos carregados de história (as cidades de Petrópolis e Gramado, no caso de Khouri, e Ouro Preto, no caso de Christensen). A questão da psique atormentada pelo ambiente se impõe: a babá de *O Anjo da Noite* recebe ligações silenciosas, o casal lésbico de *As Filhas do Fogo* vive um relacionamento secreto e tem experiências paranormais; a órfã herdeira de *Enigma para Demônios* é alvo de uma seita satanista; e, em *A Mulher do Desejo*, um casal herda uma casa, e o marido passa a incorporar a identidade do tio morto.

1 Importante notar que ambos os diretores são descolados da “principal corrente” do cinema brasileiro, o Cinema Novo, e de seu cinema, que valoriza as características brasileiras: nascido na Argentina, Christensen filmou os mais variados gêneros em vários países latinos, como o drama *Viagem aos Seios de Dullia* (1964), enquanto Khouri, graças às temáticas adotadas, como o “vazio burguês”, é identificado com cineastas europeus como Michelangelo Antonioni em filmes como *Noite Vazia* (1964).

O que une esses filmes é a implicação do peso da história sobre a personagem cosmopolita. Mulheres fora da norma, como homossexuais, trabalhadoras, órfãs etc., são oprimidas por forças que tentam corromper sua sanidade. Tais convergências temáticas levam Cánepa (2017, p. 280) a chamar as histórias de “gótico feminino”, uma tendência tornada popular por filmes como *Rebecca - A Mulher Inesquecível* (1940, dirigido por Alfred Hitchcock) e *À Meia Luz* (1944, dirigido por George Cukor). Por conta disso, Cánepa observa que esses filmes recebem denominações como “filmes de mulher paranoica” e “melodramas feministas freudianos”.

Para Cánepa (2023, p. 36), nessas obras, “o espaço doméstico permanece como *locus* privilegiado para o horror feminino, e tradições imemoriais colocam as personagens em diferentes situações de perigo nas quais o fato de serem mulheres está na raiz de seu infortúnio”. A ameaça sofrida pelas protagonistas nunca recebe crédito, e a narrativa é tornar esse sentimento visível, através de “uma longa investigação que deve verificar a validade do olhar feminino (ibid.)”. Também acrescenta que “isso faz com que, tradicionalmente, estejam ligados aos temas das esferas doméstica, familiar e amorosa heterossexual, privilegiando o elogio ao amor materno, à pacificação do lar, à fidelidade e ao autossacrifício das mulheres em nome da preservação do status quo patriarcal” (Cánepa, 2023, p. 35).

Pode-se observar a popularidade desse tipo de produção lembrando de obras contemporâneas como *O Bebê de Rosemary* (1968, dirigido por Roman Polanski) e *O Exorcista* (1973, dirigido por William Friedkin), especialmente em *Enigma Para Demônios*, o único

dos quatro a lidar com a temática satânica. Os filmes brasileiros de Christensen e Khouri seguem toda a cartilha do que estabelecemos como o imaginário romântico sombrio do gótico: no que tange à atmosfera visual, temos a presença do contraste entre o solitário espaço rural e imagens explícitas horrendas (Cánepa, 2023, p. 38), a presença opressiva da natureza como “fontes sombrias, pedras musgosas e vegetação dependurada das árvores” (Sá, 2012, p. 299), e a típica mansão remanescente da “quase sempre arruinada casa encontrada em tantas novelas góticas” (Sá, 2012, p. 300).

Além disso, há elementos como a atuação em tom solene, flashbacks e sonhos (Cánepa, 2023, p. 37-40), e uma trilha sonora sombria e melancólica (Sá, 2012, p. 310). São recorrentes os elementos atmosféricos do audiovisual que traduzem o imaginário noturno, no qual protagonistas são ameaçadas de aniquilação enquanto perseguem desejos ou sobrevivência, com as sombras ressaltando a agonia das protagonistas e nos inserindo em outro mundo. A existência de outro mundo proibido — temática frequente do gótico — tem a ver com o conceito psicológico de retorno do reprimido; é por essa chave que esses filmes abordam conflitos brasileiros típicos, ainda que não exclusivos. A reconfiguração brasileira desses filmes se dá através de pensar o lugar das minorias retratadas: mulheres, homossexuais e negros.

Nos filmes, todas as mulheres são oprimidas por figuras masculinas associadas ao antigo, como empregados de casarões e parentes mortos; personagens homossexuais são silenciadas, com seus relacionamentos descobertos como segredos da narrativa —

a fantasma de *As Filhas do Fogo* é muda, um elemento cênico que encarna o que Sá (2013, p. 314) chama de “o outro silenciado”. O masculino, nessas narrativas, é um polo negativo, de repressão, um regime “diurno” que busca dividir, colocando mulheres em narrativas confinadas à esfera doméstica, o que causa sua aniquilação, enquanto um regime noturno, de união e dissolução, como um relacionamento homossexual, é vivido às escondidas.

Uma questão tipicamente brasileira que pode ser vista nos filmes de Khouri é a questão de raça, expressada por meio de dois personagens negros reconhecidos primariamente pelo seu trabalho para os personagens brancos: o segurança Augusto, em *O Anjo da Noite*, e a governanta Mariana, em *As Filhas do Fogo*. Ambos convivem com uma história de opressão que os afeta de diferentes maneiras: Augusto enlouquece e Mariana é a única a escapar viva da mansão. Sá (2012, p. 314) fala de obras metonímicas, que funcionam como “metaficção historiográfica”: o fato de Mariana nunca ter deixado a cidade e de ter morado sempre na casa dos patrões faz o autor (Sá, 2012, p. 302) lembrar da figura da “donzela em perigo” trancada em uma torre. Enquanto isso, Augusto enlouquece ao ver uma figura nova trabalhando na casa aristocrática, que o atormenta com retratos antigos e sons indistintos. Assim,

[...] ao tematizar a latência de conflitos passados concentrados numa casa que pertence a uma família possivelmente aristocrática, isolada em meio à natureza selvagem, *O Anjo da Noite* recupera certa ambiência gótica sem ignorar o fato de que se trata de uma trama de ficção contextualizada num país cujo passado está sustentado na escravidão da população negra. A dinâmica laboral e étnica representada na

casa de Petrópolis sugere uma compreensão mais abrangente das maldições passadas, como se não dissessem respeito apenas aos proprietários da mansão e a seus funcionários, mas a um sentido de História mais ampliado, ancorado em uma perspectiva pessimista — que é característica da tradição gótica. (Cánepa, 2017, p. 293)

Interpretamos, nessa parte, que, neste primeiro momento, apesar dessas obras serem bastante tributários à estética e à narrativa gótica europeia, com personagens deslocando-se para cidades históricas, o gótico no Brasil já encontrava maneiras de reconfigurar-se, ecoando temáticas regionais bastante pungentes. Pensemos, então, em como obras mais recentes atualizam o dilema de como filmar o gótico no país.

CHAVE PARA OUTRO MUNDO: A ATMOSFERA TENEBRISTA NOS FILMES

O uso do termo “atmosfera” consolidou-se ao analisar obras da cultura popular, referindo-se à percepção de elementos sensíveis. Quando se emprega o termo, abrimos uma chave acessível: ao falarmos de gêneros cinematográficos, por exemplo, é comum que termos como “terror”, “fantasia” ou “faroeste” remetam a sensações como apreensão, maravilhamento ou rispidez, ou mesmo a expectativas positivas ou negativas sobre o destino dos personagens apresentados.

Inês Gil (2005, p. 17-18) define atmosfera como um “meio que permite aos elementos do mundo conhecerem a essência do seu estado”, estabelecendo o tom da representação e sendo responsável por sua caracterização, “atribuindo-lhe propriedades, qualidades e intensidades”, definindo que

[...] a atmosfera é um sistema de forças, que resulta de um campo energético, circulando num contexto determinado a partir de um objecto ou de uma situação precisa. Neste sentido, a atmosfera tem intensidades variadas e tende a formar-se sem produzir necessariamente representações. Além disso, sendo um sistema energético, a atmosfera tem densidades variáveis e um dinamismo, mais ou menos, acentuado. (Gil, 2005, p. 18)

Há, no conceito de atmosfera, um elemento composicional, a partir de objetos e de sua interrelação, criando uma impressão individual a partir de elementos objetivos que compõem o conjunto (Gil, 2005, p. 21-22), por meio de “um sentido específico entre os elementos que têm seu lugar no mundo”. Para Bohme (1993, p. 7), a percepção da correlação entre objetos em um determinado contexto, no campo das artes, para criar um estímulo ou ânimo (ou *Stimmung*), passa pela estética; o autor cita características como “expressão, aparência, caráter e essência”, considerando-as como “instâncias ativas de sentimento que pressionam de fora o poder afetivo” e “portadoras espaciais de ânimo”.

A atmosfera cinematográfica, para Gil (2005, p. 100), divide-se em quatro atmosferas: visual, sonora, dramática e plástica. Nessa perspectiva, a visual parece dar conta dos elementos cênicos que aparecem em quadro, o que chama de “atmosfera concreta”, como elementos como dia, noite, chuva ou neblina; a sonora reforça a expressão dramática ou excede a visual (p. 153-156), adicionando novos sentidos ao quadro; o dramático dita o modo de atuação, naturalista e identificável ou formalista e distante (p. 104); e a plástica é acessada via enquadramento, cores e movimento de câmera, bem como do

que está fora de quadro. Entre o que a câmera exhibe e restringe, e por quanto tempo o faz, estabelece-se a noção de iminência, seja a “divulgação de um detalhe, um objeto, ou espaço do prolongamento da representação acentua o caráter dinâmico do campo” (p. 130).

Bohme (1993, p. 50-51) conversa com essa noção de iminência, chamando as atmosferas de “fenômeno intervalo”, algo entre o sujeito e o objeto; “preenchem espaços; emanam de coisas, de constelações, e de pessoas”. Sua apreciação estética muda de “o que” algo representa para “como” algo é presente.

No caso do que abordamos nesse artigo, percebemos que o gótico liberta um *Stimmung* acerca do regime noturno do imaginário, que se torna popular ao representar lugares e comportamentos fora da norma. A prosa apela para o oculto reprimido do inconsciente através da descrição de estados atormentados de consciência e de revelações horrendas. Pensando-se na questão de como se traduz uma narrativa atmosférica gótica para uma arte de imagens em movimento, lembramos aqui, através de Couto e Gerbase (2020, p. 295-297), da técnica conhecida como *tenebrismo*, popularizada pelo pintor italiano barroco Caravaggio (1571-1610), que fez o desenho naturalista romper com a tradição renascentista através da técnica do *chiaroscuro* (claro-escuro). Para os autores, “o Barroco (e conseqüentemente o tenebrismo) se volta aos afetos”, apresentando “pontos irracionais de luz, que cobrem as formas e evidenciam elementos secundários”, evocando uma atmosfera mais dinâmica e móvel.

Os autores, então, descrevem como se dá a utilização de sombras e cores em alguns filmes, como *Seis Mulheres para o Assassino* (1964,

dirigido por Mario Bava), para “destacar” o mundo do assassino do nosso, como “um sinal que atravessa a narrativa e toca o público. Assim como a vítima sabe que corre perigo, o público sabe que está prestes a vê-la morrer brutalmente” (Couto; Gerbase, 2020, p. 310-312), sendo um “teatro dos afetos que indica o clímax da morte”.

Tal aparato imagético de luz e sombras confunde o objeto e seu fundo, dissolvendo-os e destacando elementos como a morte, o oculto, o reprimido e a passagem para o outro mundo: o imaginário noturno traduzido para uma atmosfera audiovisual. Por meio da história do cinema, filmes góticos, como *O Gabinete do Dr. Caligari* (1919, dirigido por Robert Wiene) ou *A Colina Escarlate* (2015, dirigido por Guillermo del Toro), entre outros, se valeram de elementos narrativos como segredos, loucura, transgressão e alteridade, evocando sua atmosfera através de enquadramento, luz, cor, som e música essencialmente tenebristas.

Tendo em mente os principais conceitos góticos, sua capacidade de reconfiguração e seu funcionamento atmosférico, vejamos como o cinema brasileiro, nos filmes que destacamos, traduz essas imagens para sua ambiência, estudando filmes marcantes do recorte proposto por nós. No caso de *O Anjo da Noite* (1974), é interessante notar a construção da casa interiorana que serve de locação como um instrumento de assombro:

A casa isolada em meio à natureza parece ganhar vida própria por meio de sons misteriosos, sombras que se movem, objetos pontiagudos e movimentos de câmera que sugerem presenças não percebidas pelas personagens. Khouri não é sutil ao procurar esses efeitos por meio da disposição

dos elementos em cena, da direção de arte e da edição de som. A construção visual de *O Anjo da Noite* dá grande destaque, por exemplo, ao fato do interior da casa assemelhar-se ao de um esquite [...]. (Cánepa, 2017, p. 289)

Em *Enigma Para Demônios* (1975), Cánepa (2023, p. 36-38) nota o uso de uma montagem rápida de planos oblíquos para produzir uma sensação de urgência e desequilíbrio, bem como um destaque para atuações solenes e tons sombrios da fotografia. A autora, porém, denota que há bastante ecletismo no encontro entre o cinema gótico e o filme de horror, uma vez que clichês do gótico, mais sugestivos, são alternados com imagens grotescas de filmes de terror, como a representação de símbolos satânicos e cenas sangrentas.

Já no caso de *A Mulher do Desejo* (1975), há uma maior valorização do elemento gótico:

Isso pode ser percebido na forma como são retratadas as velhas construções de Ouro Preto e o interior da casa, que é sempre escuro, já que tanto Osman quanto o sobrinho fazem questão de manter as luzes apagadas, as janelas fechadas com poucos pontos de entrada de luz, e móveis antigos adornando paredes de pedra e grandes espaços vazios. Em *A Mulher do Desejo*, a exploração do espaço doméstico também é mais intensa do que em *Enigma para Demônios*, pois o filme faz da casa de Osman um reflexo de sua personalidade cheia de segredos que ‘sequestra’ a personagem feminina [...]. (Cánepa, 2023, p. 41)

Percebemos, portanto, uma grande influência do que apontamos acima como tenebrismo para valorizar um elemento de perigo dentro da narrativa. Isto é, a composição das imagens visa destacar, para o personagem e, conseqüentemente, para o espectador,

um perigo que apenas depois será materializado. Em *As Filhas do Fogo* (1978), temos um drama lésbico — minoria perseguida pela sociedade brasileira — vivido através da chave de perturbação do gótico. De acordo com Sá (2012, p. 295), Khouri evita os elementos de horror, como a violência gráfica que vemos em filmes como *Enigma Para Demônios* (1975), e abraça um clima etéreo e uma atmosfera angustiante, onde o elemento do ambiente hostil e estranho é um mecanismo para a introdução típica do gótico (p. 299). Assim, torna-se bastante evidente a ameaça que as protagonistas sofrem pela solidão que as enclausura, como a autora percebe pela quantidade de homens sem nome na história (p. 306), assim como a comunicação com a figura materna que já partiu só se dá por meio de angustiantes comunicações paranormais (p. 310).

Assim, os elementos típicos listados por França (2017) estão todos lá: no *locus horribilis*, a recontextualização dos reinos europeus distantes pelo interior rural do Brasil, assim como o Gótico Sulista trocava castelos por *plantations*, evocando o sentimento nascido na ficção europeia; a presença fantasmagórica do passado (tanto em *Enigma Para Demônios* quanto em *As Filhas do Fogo*), em que mães mortas são trazidas de volta via flashbacks ou fantasmagorias, além do tratamento que empregadores brancos dão a empregados negros); e, por fim, a figura do monstro na presença de figuras castradoras, como mães fantasmas, trabalhadores possessivos, homens sem nome, possuídos, pervertidos etc. Sendo Christensen e Khouri dois diretores antenados com certas tradições do cinema de gênero, o caráter tributário, ainda assim, não ofusca os

elementos potencialmente críticos, particularmente regionais, de ambas as obras, pioneiras entre as primeiras tentativas de se fazer gótico no Brasil².

CONCLUSÃO

Ao longo desse artigo, buscou-se entender a expressão do imaginário noturno, como o mesmo tornou-se linha de fuga durante o período do Romantismo e como a literatura gótica criou certos caminhos literários não restritos a uma época ou lugar específico, ou mesmo a uma única arte, sendo possível, portanto, falar da existência de um gótico brasileiro. O esforço seguinte, então, foi investigar como esse gótico brasileiro pode ser materializado pela questão da atmosfera: primeiro, entendemos como ela se estabelece em um filme e como a técnica conhecida como tenebrismo pode ser utilizada para evocar essa estética através de recursos plásticos. Refletindo, então, sobre os estímulos que movem o imaginário sombrio, sobre como seus ícones basilares ganham novas traduções em outras realidades e sobre como é formulada a estética gótica através da organização de elementos. Constata-se que a atmosfera cinematográfica gótica tem uma multiplicidade interessante nesse sentido, pois consegue abordar filmes que vão do melodrama feminino ao horror, sem deixar o gótico de lado, funcionando de maneira orgânica.

-
- 2 Outras formas do gótico contemporâneas podem ser conferidas no Brasil através dos filmes da dupla Marco Dutra e Juliana Rojas: *Trabalhar Cansa* (2011), *Quando Eu Era Vivo* (2014, apenas Dutra), *Sinfonia da Necrópole* (2014, apenas Rojas), *As Boas Maneiras* (2018), e *Todos os Mortos* (2020, parceria de Dutra com Caetano Gotardo) fletam com elementos góticos, como protagonistas burguesas e/ou classe média, assombrados por rotinas alienantes. Desta vez, o ambiente de quase todos é tipicamente urbano; porém, o recorte de classe, raça e/ou das relações trabalhistas são especialmente elementos angustiantes para as narrativas.

Assim, o estilo romântico surge das brechas iluministas; o gótico acaba surgindo como uma força que escapa aos projetos que intentam tornarem-se canônicos; desembarca no Brasil, apesar dos esforços da crítica em exaltar o naturalismo; é praticado por cineastas que não aderiram às principais correntes de recriar uma “brasilidade” cinematográfica, como o Cinema Novo; e, à parte das tendências, persiste em criar seu próprio caminho torto, com limites de difícil definição, mas que continuam a atrair o interesse pelos recônditos sombrios do indivíduo.

REFERÊNCIAS

- BEGUÍN, Albert. *El alma romántica y el sueño: Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*. México: Fondo de Cultura Económica, p. 488, 1954.
- BELLAS, João Pedro. Gótico brasileiro: uma proposta de definição. In: *Organon*, n. 69, v. 35. Porto Alegre, p. 1-15, 2020.
- BÖHME, Gernot. Atmosphere as a Fundamental Concept of a New Aesthetics. In: *THESIS Eleven*. Berlim: Suhrkamp Verlag, p. 113-126, 1993.
- BJERRE, Thomas Ærvold. Southern Gothic Literature. In: *OXFORD Research Encyclopedias: Literature*. Oxford: Oxford University Press, 2017.
- BOTTING, Fred. *Gothic*. 2.ed. Nova Iorque: Routledge, p. 240, 2014.
- CÁNEPA, Laura Logueria. O Anjo da Noite, horror gótico e tensões sociais brasileiras na década de 1970. In: *Chasqui*, ed.134. Equador, 2017.
- CÁNEPA, Laura Loguerio. A Mulher e o Enigma: O Díptico de Horror Gótico de Carlos Hugo Christensen em Ouro Preto. In: *Caletrosκόpio*, v. 11, Mariana, p. 24-45, 2023.
- CARROLL, Noël. *The Philosophy of Horror: or Paradoxes of The Heart*. Nova Iorque: Routledge, p. 269, 2004.
- COUTO, Giancarlo; GERBASE, Carlos. Todas as cores da escuridão: Por um Giallo tenebrista. In: *Tríade*, v. 8, ed.18. Sorocaba, p. 292-321, 2020.
- DURAND, Gilbert. *O Imaginário*. Rio de Janeiro: Difel, p. 128, 1999.

- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- FRANÇA, Júlio. O sequestro do Gótico no Brasil. In: COLUCCI, Luciana (Org.). *As nuances do Gótico: do Setecentos à atualidade*. Rio de Janeiro: Bonecker, p. 111-124, 2017.
- GIL, Inês. *A atmosfera no cinema: o caso de A Sombra do Caçador* de Charles Laughton entre o Onirismo e Realismo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciência e a Tecnologia, Ministério da Ciência e do Ensino Superior, 2005.
- PITTA, Danielle Perin Rocha. *Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand*. 2.ed. Curitiba: CRV, p. 118, 2020.
- SÁ, Daniel Serravalle de. The Daughters of Fire: Walter Hugo Khouri's Female Gothic. In: *Ilha do Desterro*. Ed.62. Florianópolis, p. 293-318, 2012.

12

**FRANKENWEENIE: ESTRATÉGIAS FÍLMICAS
NA REINVENÇÃO DO MODO GÓTICO¹**

RINGO STAR

RINGO STAR

Doutorando em Estudos Literários em Linguística e Literatura (PPGLL), pela Universidade Federal de Alagoas (UFAL).

Mestre em Linguística e Literatura, pela Universidade do Estado de Alagoas (UFAL), em 2021.

Doutorado em Estudos Literários, Linguística e Literatura (PPGLL), pela Universidade Federal de Alagoas (UFAL).

Membro do grupo de pesquisa Literatura e Utopia desde 2016.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8400632116187843>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-9835-9622>.

E-mail: ringostar201702@gmail.com/star-ringo@hotmail.com.

RESUMO: Neste artigo, abordo as estratégias que compõem a estética imagética do longa-metragem *Frankenweenie* a partir da exploração de efigies cristalizadas na tradição gótica, enfocando especialmente no clássico *Frankenstein*, de Mary Shelley, por meio de dois blocos analíticos. No primeiro bloco, trato dos conceitos de pastiche e paródia (Hutcheon, 1989; Copati, Laguardia, 2013; Fernandes,

1 Este artigo é uma parte da dissertação intitulada “FRANKEN(STEIN)WEENIE: a reescrita do gótico por Tim Burton”, desenvolvida na Universidade Federal de Alagoas, no Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura, em Maceió, em 2021. Orientadora: Prof^a. Dr^a. Ildney Cavalcanti.

Magalhães, 2018; Sales, 2020), cujas características permitem uma aproximação com as sobreposições, na obra de Burton, de narrativas anteriores, como o romance, os filmes de Whale e o curta-metragem original. Em relação a estas narrativas, observo a incorporação, em *Frankenweenie*, de imagens recorrentes na tradição da literatura e do cinema de horror, sob novas perspectivas. Para o segundo bloco de análise, destaco dois elementos cinematográficos — a matriz e a *mise-en-scène* (Cortez et al., 2006) —, fundamentais para compreender a cinematografia desenvolvida por Burton, em que o diretor (re)constrói os elementos do modo gótico. A paródia, o pastiche, a matriz e a *mise-en-scène* possibilitam uma análise em que a composição imagética de Burton se faz presente no desenho, nos lugares, no uso de luz e sombra, na opção pelo branco e preto, entre outros que se misturam e dão o tom burtonesco ao longa-metragem, adicionando novas camadas, como o cômico, junto aos elementos cristalizados do modo gótico.

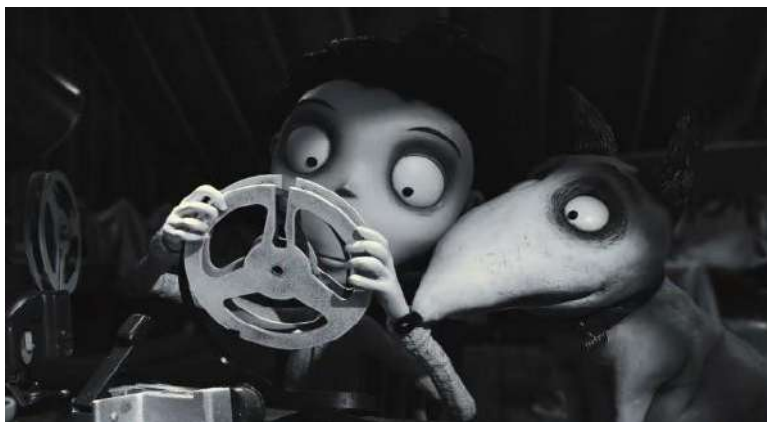
PALAVRAS-CHAVE: Tim Burton. Gótico. *Frankenweenie*. Paródia. Pastiche.

ABSTRACT: In this article, I discuss the strategies that compose the aesthetic imagery of the film *Frankenweenie*, based on the exploration of effigies crystallised in the Gothic tradition, focusing in particular on Mary Shelley's classic *Frankenstein*, through two analytical blocks. In the first block, I deal with the concepts of pastiche and parody (Hutcheon, 1989; Copati, Laguardia, 2013; Fernandes, Magalhães, 2018; Sales, 2020), whose characteristics allow an approximation with the overlaps in Burton's work of previous narratives, such as the novel, the Whale films and the original short film. In relation to these narratives, I observe the incorporation in *Frankenweenie* of recurring images in the tradition of horror literature and cinema, from new perspectives. For the second block of analysis, I highlight two cinematographic elements — the matrix and the *mise-en-scène* (Cortez et al., 2006) — which are fundamental to understanding the cinematography developed by Burton, in which the director (re)constructs

the elements of the gothic mode. Parody, pastiche, matrix and mise-en-scène enable an analysis in which Burton's imagistic composition is present the design, the locations, the use of light and shadow, the choice of black and white, among others - all blend together and set the Burtonesque tone in the feature film, adding new layers such as the comic alongside the crystallised elements of the Gothic mode.

KEYWORDS: Tim Burton. Gothic. *Frankenweenie*. Parody. Pastiche.

Figura 1 – Victor e Sparky trabalhando no filme caseiro feito por Victor



Fonte: *Frankenweenie*, 2012.

Quando nos deparamos com uma obra fílmica que, de alguma forma, nos mantém por algumas horas diante de uma tela, geralmente em um ambiente escuro, somos envolvidos/as por uma linguagem que vem sendo desenvolvida desde último século pelo cinema e, conseqüentemente, por tudo o que envolve sua composição, como a iluminação, o cenário, o figurino, o som, os atores e as atrizes, o roteiro, o tempo, os planos, as cenas, o movimento, a imagem etc.

Todos esses elementos constituem um filme e ajudam a engendrar uma narrativa híbrida de imagem visual, som e texto verbal. Nas palavras de Bernard Dick, “filme é uma narrativa, contada através de som e imagem [em movimento], que constrói um clímax e culmina em uma resolução” (Dick, 1998, p. 2). Dado que vivemos imersos em um mundo onde a realidade é construída por narrativas, numa variedade imensa de linguagens e suportes, aprendemos a reconhecê-las e a (re) produzi-las desde cedo, como tão bem nos lembra Jonathan Culler:

A narrativa não é apenas uma matéria acadêmica. Há um impulso humano básico de ouvir e narrar histórias. Muito cedo, as crianças desenvolvem o que se poderia chamar de uma competência narrativa básica. (Culler, 1999. p. 85)

O elemento que mais seduz nossa atenção nas narrativas filmicas é, sem dúvida, a imagem em movimento, presente desde as origens do cinema, no fim do século XIX, nas produções que ainda não haviam encontrado, de fato, uma linguagem própria, até sua consolidação no século XX. Ao longo de sua trajetória, o cinema vai se aperfeiçoando, conforme seus experimentos vão se concretizando a partir de estilos e linguagens resultantes das técnicas surgidas com o avanço das tecnologias e a eclosão da indústria cinematográfica, em um processo iniciado com o assim chamado “cinema primitivo” (Cortez et al., 2006), passando pelo cinema clássico, pelas vanguardas e pelo cinema moderno, alcançando o cinema pós-moderno. É nesta mais recente etapa na história do cinema que situo Tim Burton, autor de inúmeros trabalhos que conseguem atingir e agradar à crítica especializada, ao grande público e à indústria do cinema, conforme venho apontando no decorrer deste estudo.

Neste artigo, abordarei as estratégias contidas na estética imagética do longa-metragem *Frankenweenie*, que é construída a partir de efígies cristalizadas na tradição gótica. Enfocarei especialmente no clássico *Frankenstein*, de Mary Shelley, por meio de dois blocos analíticos. No primeiro bloco, tratarei dos conceitos de pastiche e de paródia (Ceia, 2009; Copati; Laguardia, 2013; Fernandes, Magalhães, 2018; Hutcheon, 1989; Sales, 2020), cujas características permitem uma aproximação com as sobreposições de camadas e referências narrativas perceptíveis na obra de Burton, via incorporação de imagens e enredos previamente cristalizados na tradição do cinema de horror, principalmente em *Frankenstein* e nos filmes de Whale. Nesta abordagem, o diretor dialoga também com o homônimo curta-metragem anterior. Para o segundo bloco de análise, destaco dois elementos cinematográficos — a matriz e a *mise-en-scène* (Cortez et al., 2006) —, fundamentais para compreender a cinematografia desenvolvida na obra em foco, em que o diretor (re)constrói os elementos do modo gótico, como venho argumentando. A observação do pastiche, da paródia, da matriz e da *mise-en-scène* possibilita uma análise sob lentes que fazem ressaltar a composição imagética de Burton — o desenho, os lugares, o uso de luz e de sombra, a opção pelo preto e branco, entre outros. Aponto as formas pelas quais esses elementos se misturam e dão o tom burtonesco ao longa-metragem, adicionando novas camadas de significado e de efeito, como o traço cômico, junto aos elementos cristalizados.

Partindo da constatação da peculiar textura imagética das obras de Tim Burton, saliento um fator já observado pela crítica especializada no que diz respeito ao alinhamento de sua produção

ao cinema pós-moderno², uma vez que a contemporaneidade tem como forte característica o hibridismo das formas, temas e estilos nas obras artísticas produzidas, que fundem os elementos de obras antecessoras, independentemente de suas marcas temporais. Este é “o efeito de anacronismo, [que] significa um agenciamento simultâneo do passado e do futuro de ideias” (Pedrosa et al., 2018, p. 139). As obras contemporâneas trazem consigo traços que remontam à tradição para compor, no presente, um resultado que possibilita inúmeras leituras.

A distância — e, ao mesmo tempo, a proximidade — que define a contemporaneidade [...] o contemporâneo que fraturou as vértebras de seu tempo (ou, ainda, quem percebeu a falha ou o ponto de quebra), ele faz dessa fratura o lugar de um compromisso e de um encontro entre os tempos e as gerações. (Agamben, 2009, p. 69-71)

Os campos literários e o cinematográfico são duas áreas que estão se renovando e, ao mesmo tempo, unindo o passado e o presente para criar novas possibilidades de tramas, como evidenciado se ativarmos, por exemplo, o conceito de intertextualidade. O termo foi proposto pela primeira vez pela crítica literária Julia Kristeva, na década de 1960, e teve origem em sua elaboração de ideias e reflexões baseadas no trabalho desenvolvido anteriormente por Bakhtin. Kristeva acredita que nenhum texto está “livre” de outros textos. “Todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (Kristeva, 2005, p.68).

2 Vários estudos mencionam os diálogos entre os filmes de Burton e a estética do pós-modernismo. Cf., por exemplo, Tiellet, 2009; Franzini, 2010; Menegaldo, 2018.

Nesta mesma direção, reforça Villa-Forte (2019, p. 41): “[a] literatura sempre se serviu de ‘pedaços’ diretos de outros textos ou da própria realidade para além dos livros, por assim dizer, para se constituir”.

A intertextualidade tem uma função importante como um aparato referencial que pode subsidiar a interpretação de um determinado texto. Permite-nos compreender os elementos que (re) constroem um texto, perscrutar quais textos vieram anteriormente e, assim, tecer uma genealogia para a obra estudada. Além disso, contribui para a compreensão das variações formais e históricas inscritas nas narrativas, inclusive pela reciclagem e incorporação de alguns de seus elementos. Seguindo essa ideia, podemos traçar rotas que ilustram como as narrativas operam e se renovam em cada texto, sendo este em seus diversos suportes, como cinematográfico ou literário.

Por sua vez, o cinema contemporâneo também possui essa particularidade de hibridismo, ao incorporar traços e elementos que são marcados temporalmente na história do cinema. A cinematografia realizada por Tim Burton, especialmente em *Frankenweenie*, demonstra fortemente essa característica, conforme já apontado:

Uma característica latente no cinema atual é que ele não tem o objetivo de romper com nenhum dos movimentos pré-existentes, ao contrário, ele se torna uma união de todas as correntes anteriores, dialogando com vários aspectos desenvolvidos pela linguagem cinematográfica ao longo de sua história, sendo eles estéticos, técnicos ou narrativos. O rompimento do pós-moderno é única e exclusivamente com as normas, com o que separa uma escola a outra, ele é uma interseção de todas as correntes sem se limitar a uma específica.

O cinema da atualidade é um terreno fértil para a combinação, contraposição, permutação e descontextualização de diversos elementos situados em variados segmentos espaço-temporais. [...] Tim Burton é um artista pós-moderno [...] produtor de um cinema pluralista, que segue uma arte que não nega o passado, pelo contrário, se apropria dele para criar o novo. Na arte pós-moderna, o que já foi feito é reaproveitado sob uma nova ótica e forma de criação, ou seja, no cinema, é aquele que arrebanha todas as escolas passadas e, a partir delas, produz um novo em uma espécie de pastiche. (Cortez *et al.*, 2006. p. 32)

O hibridismo formal presente em obras do pós-modernismo é fortemente acentuado em textos literários e em narrativas fílmicas. Este pós-modernismo caracteriza-se pelo rompimento do tempo — o qual aglutina o passado e o presente —, pela junção de obras diversas para compor, assim, uma nova obra, híbrida, sendo este elemento acentuado principalmente nos trabalhos de Tim Burton. Passemos, então, a observar algumas aproximações entre estas estratégias narrativas e a noção de pastiche e de paródia, que constituem também uma reconfiguração de elementos textuais prévios, possibilitando novas chaves de leitura.

O pastiche, segundo Alberto Sales, pode ser entendido como:

Uma recombinação de vários elementos textuais oriundos de diferentes obras que, uma vez reorganizados, passam pelo processo de resignificação e adquirem, assim, novos sentidos. [...] Pastiche acontece por meio da reunião de estilemas e códigos de textos pré-existentes que são costurados e recebem novas molduras. Imitação afetada do estilo de um ou mais autores [as], o *pastiche*, forma claramente derivativa, põe a tônica na manipulação de linguagens, contrapondo diversos registros e níveis de língua com finalidade estética e lúdica. (2020, p. 165, grifos nossos)

O modo como o autor citado compreende o termo permite-nos estabelecer uma relação direta entre a concepção de pastiche e a noção literária de paródia, pelo trabalho que ambas, entendidas como estratégias fílmicas, realizam com a linguagem. Para essa aproximação, estou considerando, para além da visão do autor, a definição de paródia encontrada no *E-Dicionário Eletrônico de Termos Literários*, de Carlos Ceia:

Em definição simples, a paródia, [...] refere-se ao processo de imitação textual com intenção de produzir um efeito de cômico. A forma como se processa essa imitação, a motivação para o acto imitativo e as consequências esperadas para esse acto determinam a natureza literária da paródia. (Ceia, 2009, n.p.)

O pastiche, assim como a paródia, recorre a textos pré-existentes, se apropriando de seus códigos e traços estilísticos, ambos extrapolam essa reunião, com adequadamente aponta Linda Hutcheon: “Tanto a paródia quanto o pastiche não são apenas imitações textuais formais, mas envolvem claramente a questão da intenção. Ambos são empréstimos reconhecidos” (2000, p. 38). Nesse sentido, pastiche e paródia, com suas possibilidades de recorte e costura de códigos, elementos e traços, tornam-se importantes para a reconfiguração do modo gótico e sua continuidade em obras fílmicas e literárias em nosso momento histórico:

As noções de paródia e pastiche tornam-se [...] fundamentais para uma compreensão da problemática do gótico na contemporaneidade, em suas relações com os dilemas da tradição, de modo que se pode pensá-lo como um gênero que versa, sobretudo, sobre a dinâmica de sua inserção nessa tradição.

Paródia e pastiche podem ser compreendidos como recursos textuais e criativos muito próximos, bastante adequados ao espírito pós-moderno que enfatiza o processo de criação da obra como seu tema central. (Copati; Laguardia, 2013, p. 287)

Evidencia-se, dessa forma, que o gótico contemporâneo tem como característica a construção de suas narrativas a partir de “pedaços” de outros textos, para usar o termo de Villa-Forte, citado acima. Neste fragmento citado, Copati e Laguardia reforçam a pertinência do pastiche e da paródia que, no caso da obra de Burton, são mobilizados por meio da revisitação dos textos clássicos do gótico, “sobrepunhando-os, respeitosa e desconstruindo sua estruturação e sua elaboração estética e temática ao mesmo tempo em que se aproveitam das convenções oferecidas por elas para recriá-las ao modo de um pastiche” (Fernandes; Magalhães, 2018, p. 138).

Esta característica composicional nas obras góticas recentes pode ser traçada dentro da genealogia da tradição gótica até o próprio romance fundador do gênero gótico, *O Castelo de Otranto* (1764) de Horace Walpole. O referido texto, por sua vez, dialoga com peças de teatro, principalmente com as obras de William Shakespeare, no tocante ao tom humorístico. No prefácio da segunda edição do romance, o próprio autor comenta sobre a intertextualidade com obras shakespearianas no processo de produção de seu romance:

Shakespeare, o grande mestre da natureza, foi o modelo copiado por mim. Permita-me perguntar: as tragédias de *Hamlet* e *Júlio César* não perderiam uma parte considerável de sua alma e beleza maravilhosa se o humor de seus coveiros, as tolices de Polônio e os gracejos atrapalhados dos cidadãos romanos fossem omitidos

ou injetados de heroísmo? A eloquência de Antônio, a oratória mais nobre e afetadamente simples de Brutus não são artificialmente exaltadas pelos rudes arroubos. (Walpole, 2019, p. 21)

O romance de Walpole é estruturado em cinco atos, como uma peça teatral, e possui traços fortemente cômicos, um elemento recorrente nas obras de Tim Burton, principalmente em sua cinematografia, o que, em si, nos leva a ressaltar tanto a melodramaticidade quanto o teor cômico presentes desde o início das configurações do gótico na literatura e retomados por Burton. Apesar disso, as produções posteriores são abordadas mais vigorosamente pela crítica e pela teoria literária acerca do modo gótico, apontam as questões do terror, horror e medo. Observando a crítica especializada do gótico, nota-se que elas parecem evitar debater *O Castelo de Otranto* em detalhe, o que talvez se justifique pela predominância dos aspectos melodramáticos do romance, em detrimento do medo e do terror. O processo de recorrer a obras pré-existentes, em seus diversos gêneros, modos e suportes, para compor uma obra híbrida no viés do pastiche pode ser traçado até o romance fundador do gótico, tornando esta característica uma herança para obras vindouras deste modo, tendo sido esta característica de composição herdada genealogicamente para futuras obras que envolvem esse modo. Como multiartista, Tim Burton consegue abarcar, pelo viés do pastiche e da paródia, elementos oriundos das narrativas góticas, da literatura infantil, de sua própria biografia, do Expressionismo Alemão, entre outros, e “reciclá-los”.

A partir deste ponto, meu foco recairá, sobre a composição imagética do longa-metragem, examinando elementos estéticos que remetem a filmes anteriores, como os de James Whale: *Frankenstein*, de 1931, e sua sequência *A Noiva de Frankenstein*, de 1935. Estes são filmes importantes para o gênero do cinema de terror dos anos 1930, produzidos pelos estúdios da Universal, que já demonstravam um grande interesse pelas narrativas literárias da tradição gótica. Já no cinema associado ao Expressionismo Alemão, temos como exemplo mais famoso o longa-metragem *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920), de Robert Wiene, que influenciaram diretamente na construção imagética de Burton, principalmente no que concerne à elaboração da mise-en-scène em *Frankenweenie*. Alicerçados fortemente na literatura, especificamente no romance de Shelley, os filmes de Whale alcançaram vigorosamente status de referência na construção da arte de Burton, de maneira geral, e mais fortemente na elaboração do curta-metragem *Frankenweenie*, de 1984, e de seu longa homônimo de 2012, que chegam a ser recebidas como uma homenagem afetuosa aos filmes de Whale, seguindo o pensamento de Michael Mayo (2015).

Entendo, assim, que a posição de Mayo em relação ao curta-metragem estende-se ao longa-metragem de 2012. Nas palavras do crítico, *Frankenweenie* seria:

Um tributo afetuoso ao filme de James Whale, estrelado por Boris Karloff, criado e dirigido pelo gênio louco Tim Burton, com uma visão inteligente, ainda que sutil, de uma paródia leve, que pode ter transformado esse filme de trinta minutos no primeiro *cult* clássico e moderno da Disney. (Mayo, 2015, p. 320)

A influência dupla, perceptível tanto por parte da literatura como do cinema, nas narrativas costuradas por Burton não decorre apenas dos filmes clássicos de horror, geralmente filmes B, filmes de baixo orçamento, que permaneciam fora do circuito de *Hollywood*, pois muitas obras do diretor foram traduções fílmicas de romances. Encontramos, em suas obras, em maior ou menor grau, traços da literatura³.

Para reconhecer os atributos narrativos, como imagens, enredos e estilos na obra fílmica de Tim Burton, tenho como norte, neste capítulo, a análise da matriz e da mise-en-scène, conforme transfiguradas no longa-metragem *Frankenweenie*, visto que estas duas categorias cinematográficas nos possibilitam um olhar analítico sobre a obra fílmica de Burton, que faz convergir forma e conteúdo. Podemos observar, com a leitura crítica, como os temas e elementos se reorganizam para compor o longa-metragem, expressos fortemente

-
- 3 Vários dentre os filmes do diretor resultam de adaptações de obras literárias: *Peixe Grande e Suas Histórias Maravilhosas* (2003) foi baseado em um romance de Daniel Wallace, intitulado *Peixe Grande - Uma Fábula de Amor Entre Pai e Filho*, de 1998; *A Fantástica Fábrica de Chocolate*, de 2005, foi baseada no livro infantil homônimo, de Roald Dahl, originalmente publicado em 1964; *Sweeney Todd: O Barbeiro Demoníaco da Rua Fleet* (2008) foi baseado na penny blood intitulada *Sweeney Todd: o Barbeiro Demoníaco de Fleet Street*, de Peckett Prest & Malcolm Rymer, publicado no século XIX, cujo enredo popularizou-se por suas versões da Broadway; o filme *Alice no País das Maravilhas* (2010) possui seus alicerces narrativos nos romances *Alice no País das Maravilhas* (1865) e *Alice no País dos Espelhos* (1871), escritos por Charles Lutwidge Dodgson, mais conhecido pelo seu pseudônimo Lewis Carroll; *A Lenda do Cavaleiro sem Cabeça* (1999) é baseado no conto "The Legend of Sleepy Hollow" (traduzido como "A Lenda do Cavaleiro sem Cabeça"), de Washington Irving, publicado pela primeira vez em 1820; e o filme em *stop motion* *A Noiva Cadáver* teve por inspiração o homônimo conto popular russo do século XIX. *O Estranho Mundo de Jack*, de 1993, dirigido por Henry Selick, produzido e coescrito por Tim Burton, geralmente é incluído nos estudos fílmicos associados ao multiartista, como no livro *Tim Burton*, de Antoine de Baecque. O longa-metragem originou-se de um poema escrito pelo próprio Tim Burton, intitulado "The Nightmare Before Christmas", de 1993. De Baecque aponta que o curta-metragem *Vincent* de 1982 também foi feito a partir de um poema escrito por Burton.

através da matriz e da *mise-en-scène*, elementos que podem ser compreendidos nos termos abaixo:

A matriz pode ser concebida como um determinado tema, moral ou assunto que percorre toda a obra — uma espécie de linha repetitiva que se apresenta em cada peça como uma obsessão íntima, e de certa forma inconsciente, de seu criador. [...] Ela é um argumento usado sempre pelo/[a] autor [a], mesmo que, explorado de formas diferentes. A matriz deve ser entendida como algo que está presente no autor [ou autora], desde o início de sua carreira cinematográfica, ela é algo que o [a] artista precisa, necessita dizer, mas não tem consciência do que é exatamente. Portanto, toda sua obra caminha no sentido de descobri-la e este processo culminará na maturidade construtiva de um estilo único e pessoal. [...] A *mise-en-scène* é, praticamente, a forma colocada em cena. Ela é a maneira que o autor [ou autora] de cinema encontrou para expressar, demonstrar fatos e produzir sensações através da tela, ela constitui toda a linguagem visual utilizada. A *mise-en-scène* e a matriz devem ser vistas como dois elementos que se complementam, sendo impossível que uma aconteça sem a outra. A *mise-en-scène* torna possível a expressão da matriz, e vice-versa. (Cortez et al., 2006, p. 45-49)

Apesar de a *mise-en-scène* e a matriz serem dois elementos que se complementam, sendo difícil pensar que uma aconteça sem a outra, para a análise desse artigo, focado na estética visual de *Frankenweenie*, elas serão abordadas como duas categorias separadas, para um melhor exame da composição visual do longa-metragem.

Burton dedica-se minuciosamente à imagem em seus trabalhos: seus filmes e poemas narrativos sempre vêm acompanhados de gravuras, seja uma ilustração para acompanhar seus versos

narrativos, ou um esboço de um desenho, servindo de base para a ideia da composição visual de uma personagem para o cinema. Argumento que se trata de um traço bastante peculiar da produção artística de suas obras fílmicas, visto que Burton cria os elementos fílmicos, tais como o design de personagem, de cenário etc., através de seus próprios desenhos. O artista constrói, assim, uma linguagem e um efeito estético próprios para seus filmes. Tal modo de produção artística já chamou a atenção de comentaristas da obra de Burton, como é o caso de Edwin Page, que aponta:

Burton considera desenhar tanto satisfatório quanto catártico, afirmando que: ‘Eu penso melhor quando estou desenhando’. Sua arte era, para ele, uma maneira de criar sua identidade e de expressar as emoções e sentimentos que tinha dentro de si. Ele descreve seus desenhos como parte de um impulso a ser visto pelo que ele era. [...] Burton costuma usar seu desenho para explicar certos elementos de seus filmes para os/as designers de produção, diretores/as de fotografia e até atores e atrizes envolvidos/as. Por exemplo, ele fez rascunhos de Edward Mãos de Tesoura, do Pinguim de *Batman Returns* e de Ichabod Crane de *Sleepy Hollow* para mostrar o tipo de olhar que ele buscava na personagem, o que pode ser atribuído a tal tendência de resolver as coisas visualmente, em vez de verbalmente ou por meio da palavra escrita. (Page, 2007, p. 11)⁴

-
- 4 No original: Burton finds drawing both satisfying and cathartic, claiming that, ‘I think best when I’m drawing.’ His art was a way for him to crate his identity and to express the emotions and feelings he had within. He describes his drawings as being part of an impulse to be seen for what he was [...]. Burton often uses his drawing to explain certain elements of his films to production designers, directors of photography and even the actors involved. For example, he has made sketches of Edward Scissorhands, the penguin from *Batman Returns* and Ichabod Crane from *Sleepy Hollow* in order to show the kind of look he was seeking from the character. Perhaps attributable to this tendency to work things out visually rather than verbally or through the written word.

Podemos observar, nas obras fílmicas de Tim Burton, uma tendência de valorização da construção de uma linguagem cinematográfica mais fortemente visual do que verbal. Nesse contexto, é exemplar a figura 2 abaixo, que mostra a personagem Victor Frankenstein desenhada por Tim Burton no storyboard. Dos elementos que caracterizam este protagonista singular, os traços salientados pelo artista — como, por exemplo, as mãos com dedos muito alongados, os cabelos esvoaçantes e despenteados, a postura corporal — são fundamentais para a caracterização do ator na composição da figura criada pelo diretor e desenhista. Tais características podem ser observadas na figura 2, no storyboard do curta-metragem *Frankenweenie*, de 1984, cuja cena de abertura foi desenhada com os traços da família Frankenstein.

Figura 2 – Storyboard do curta *Frankenweenie*, 1982



Fonte: The Museum of Modern Art, 2009.

Como venho argumentando, Burton parte de uma construção inicial de elementos visuais para, em seguida, compor sua obra fílmica. Assim, realça os temas que a cercam, como uma moldura salienta as características de uma pintura. Sobre tal processo de produção fílmica, o próprio Tim Burton afirma: “Quando você está fazendo um filme é como estar fazendo uma pintura: você tem essa

sensação estranha de poder e energia, e você sente — como se estivesse fazendo o melhor filme já feito” (2007, p. 137)⁵.

Contemplando a trajetória cinematográfica de Tim Burton, em particular o longa-metragem *Frankenweenie*, podemos observar elementos de composição de sua mise-en-scène, dentre os quais nota-se frequentemente a presença de personagens pálidas com olhos esbugalhados em performances exageradas, próximas do modo de atuação do teatro Expressionista, e incluindo seres que remetem às narrativas góticas, tais como fantasmas, esqueletos, bruxas, monstros etc. O artista também explora seres construídos artificialmente, como Edward Mão de Tesoura; e animais de companhia únicos como o cão fantasma, o cão esqueleto, o cão zumbi. No tocante aos lugares, podemos encontrar cenários com cemitérios, florestas sombrias, igrejas, moinhos, castelos em ruínas, casas assombradas. Saliente-se também as cidades criadas por Burton, às vezes caracterizadas por uma arquitetura gótica sombria, como a cidade de Gotham dos filmes *Batman* (1989) e *Batman: o retorno* (1992). Por outro lado, ressalto também a pequena cidade pintada com uma aquarela colorida, que, apesar disso, expressa uma monotonia sugestiva de algo tenebroso. Nesta direção, chamo a atenção para a cidade de Suburbia, em *Edward Mãos de Tesoura* (1990), que expressa uma crítica ao estilo estadunidense de vida, e também para Nova Holanda, em *Frankenweenie* (nas versões de 1984 e 2012), que, assim como Suburbia, é pequena e com

5 No original: When you're making a film it's like doing a painting: you have this weird sense of power and energy, and you feel — like you're making the best movie ever made — Tim Burton.

uma arquitetura comum a uma cidade americana. Contudo, para esta última, Burton escolheu empregar uma lente preta e branca, evocando uma atmosfera melancólica. Tim Burton explora, com maestria, as paletas de cores escuras que contrastam com uma aquarela colorida.

Esta mistura de elementos visuais constitui uma estética que se assemelha às imagens consolidadas da tradição gótica na literatura e no cinema, pois

Burton criou um mundo que contorna o cinema tradicional, por tudo o que ele criou nos filmes B e no gênero de terror. É um mundo que ele literalmente inventa, combinando uma visão gráfica singular, cenários ‘góticos’, máscaras aterrorizantes, maquiagem extravagante e sensual, toques mórbidos, uma forma narrativa próxima à recitativa operística e a arte de pintar retratos híbridos e ambíguos. Em seu trabalho, todos esses elementos destruíram noções de *mise-en-scène*, incluindo seus reavivamentos modernistas e exagerados das décadas de 1970 e 1980. O resultado é que Burton é muito mais que cineasta e diretor, ele é um artista visionário cujo universo vai além de regras e formatos estabelecidos, uma espécie de clarividente no mundo do cinema ‘industrial’, um artista que talvez se preocupe mais com a poesia do que com o cinema. (De Baecque, 2005, p. 10, tradução nossa)⁶.

6 No original: Burton has created a world that side-steps traditional cinema, for all that he was brought up on B movies and the horror genre. it is a world that he literally invents, combining a singular graphic vision, ‘gothic’ sets, terrifying masks, extravagant, sensual make-up, morbid touches, a narrative form close to operatic recitative, and the art of painting ambiguous, hybrid portraits. In his work all these elements have blown apart notions of *mise-en-scène*, including its modernist, overwrought revivals of the 1970s and 1980s. The result is that Button is much more than a filmmaker and director [...] he is a visionary artist whose universe goes beyond rules and established formats, a kind of clairvoyant in the world of ‘industrial’ filmmaking, an artist who perhaps looks more towards poetry than cinema.

Em *Frankenweenie*, podemos constatar uma concepção de mise-en-scène bem elaborada e única, que constrói os temas na narrativa fílmica, além de ser nitidamente costurada aos elementos do curta-metragem e aos filmes de James Whale. O aspecto que salta aos olhos na construção da narrativa imagética de *Frankenweenie* é que, mesmo sendo realizado com uma tecnologia que permitia uma imagem colorida, Burton escolheu um filtro em preto e branco, o que remete aos filmes clássicos de terror dos anos 1930 e 1940. Esta escolha, além de lembrar os filmes já citados, acrescenta um tom sombrio e melancólico ao longa-metragem de 2012, realçando toda a mise-en-scène e, por extensão, delineando os temas do filme. Percebemos os efeitos desta escolha consciente do diretor nas imagens abaixo.

Figura 3 – Dr. Frankenstein e seu ajudante Igor no laboratório



Fonte: *Frankenstein*, 1931.

Figura 4 – Victor e Sparky



Fonte: *Frankenweenie*, 1984.

Figura 5 – Victor e Sparky: *making of* de longa-metragem



Fonte: *Frankenweenie*, 2012.

Figura 6 – Victor e Sparky no sótão/laboratório

Fonte: *Frankweenie*, 2012.

Nas expressões imagéticas que Tim Burton compõe em *Frankweenie*, é perceptível o cuidado com o processo de construção dos cenários, dos corpos das personagens, das angulações de câmera, dos contrastes de luzes e sombras, que constituem uma dinâmica de recombinação de elementos, por meio dos quais podemos traçar uma trajetória até o Expressionismo Alemão, tendência artística que surgiu na Europa entre 1890 e 1930, tendo se desenvolvido mais fortemente na Alemanha (Führ, 2016). Este movimento artístico passou da pintura ao cinema. Como aponta Sabadin:

Assim como já havia acontecido com a pintura, o cinema também aderiu ao Expressionismo, corrente artística que prioriza a representação dos sentimentos do autor [ou autora] da obra, desprezando a simples descrição objetiva da realidade. Em outras palavras,

expressou-se então, nas telas — sejam as de pintura, sejam as de cinema — o que a alma sente, e não o que os olhos veem. [...] Os filmes expressionistas alemães do pós-Primeira Guerra manifestaram-se com marcada estilização de cenografia, luzes e personagens. Deliberadamente artificiais, os cenários foram pintados de forma distorcida, fora de perspectiva. As angulações de câmera enfatizaram o fantástico e o grotesco, os contrastes de luzes e sombras tornou-se mais forte, e as interpretações dos atores, teatralmente histriônicas. Em seus temas, estavam presentes loucuras, aberrações, pesadelos, enfim, o horror. O Expressionismo foi a forma alemã de ver o mundo destruído. (Sabadin, 2019, p. 71)

O Gabinete do Dr. Caligari (1920), de Robert Wiene, é uma obra importante para o Expressionismo Alemão no cinema. O longa narra uma

[v]erdadeira viagem a um universo louco e distorcido de formas e sombras, o filme mostra um hipnotizador e um sonâmbulo que chegam a um pequeno vilarejo e logo se tornam suspeitos dos assassinatos que passam a acontecer no lugar. Inquietante e perturbador, *O Gabinete do Dr. Caligari* mostra cenários propositalmente pintados fora de perspectiva, móveis que não se encaixam na anatomia humana, um forte jogo de luzes e sombras, e uma aberta discussão sobre sanidade e loucura, transformando-se numa das obras mais importantes do século. (Sabadin, 2019, p. 72)

Os filmes de Tim Burton, especialmente *Frankenweenie*, mostram em sua mise-en-scène uma nítida aproximação com o cinema Expressionista Alemão, especialmente conforme ilustrado pelo longa-metragem. Podemos observar a escolha do multiartista

pelas cores preto e branco e pela escala em tons de cinza para o filme, o que, segundo FÜRH, tem como

objetivo fazer com que *Frankenweenie* se assemelhe aos inúmeros clássicos do cinema que fizeram parte da infância e da adolescência de Tim Burton, retratando assim os efeitos psicológicos que o influenciaram e marcaram sua trajetória de vida. (2016, p. 94)

Como parte desse resgate visual do que marcou fortemente o imaginário do diretor, podemos constatar uma construção estética de personagens com olhos grandes e olheiras, muitas vezes com corpos esguios, figurações sombrias e teatrais, que, ao mesmo tempo, retomam o gótico e o cômico e o Expressionismo Alemão, convergência marcante em sua filmografia e, em particular, em *Frankenweenie*, que realça tais características, como podemos observar nas figuras abaixo.

Figura 7 – Dr. Caligari com seu acompanhante, Cesare e Jane



Fonte: *O Gabinete do Dr. Caligari*, 1920.

Figura 8 – Victor Frankenstein com seu companheiro canino Sparky

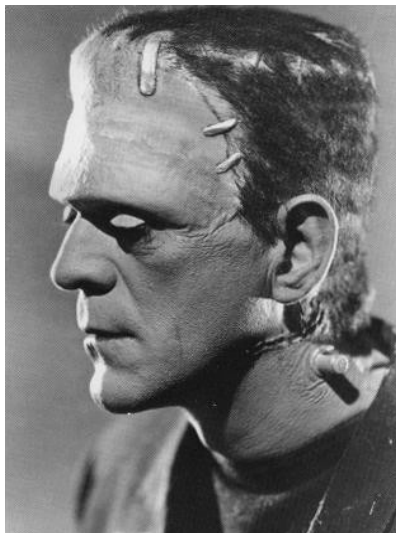


Fonte: *Frankweenie*, 2012.

Burton dedicou-se mais atenciosamente à construção imagética das personagens do longa-metragem *Frankweenie*. Em particular à personagem de Sparky, que expressa em sua figura o corpo morto revivificado pelo seu tutor humano, Victor Frankenstein. Para chegar ao resultado final da estética imagética do cão morto-vivo, Tim Burton recorre a um clássico dos filmes de horror de James Whale, *Frankenstein* (1931), e sua continuação, *A noiva de Frankenstein* (1935). Eles despertaram a ideia inicial de *Frankweenie* de Burton, quando o diretor, aos vinte e cinco anos trabalhava para a Disney, para a qual realizou produções, entre 1979 e 1983.

O surgimento da ideia para o motivo do cão Sparky, assim como para todo o longa-metragem, parte de um processo que envolve a inspiração em um filme de James Whal, pondo seus temas sob novos prismas. E, note-se: o amadurecimento dessa nova perspectiva foi desenvolvido primeiramente na arte do desenho, como destaca Burton na citação acima. Por conseguinte, Burton incorpora traços visuais dos filmes de James Whale, sobretudo, o *motif* do corpo morto-vivo do monstro do Dr. Frankenstein e da companheira criada para este monstro. Interessam, por exemplo, as costuras que conectam os membros do corpo morto da criatura; os famosos parafusos no pescoço, que ficaram marcados fortemente no imaginário coletivo, e as mechas brancas nos cabelos da noiva da criatura. Podemos observar, precisamente, tais traços visuais, conforme reciclados pelo filme de Burton, nas imagens abaixo.

Figura 9 – A criatura de Frankenstein



Fonte: Frankenstein, 1931.

Figura 10 – Sparky, o cão morto-vivo

Fonte: *Frankenweenie*, 2012.

Podemos observar, na caracterização visual da personagem Sparky, que, mesmo sendo um cachorro revivificado, traz em seu corpo costuras e os populares parafusos ao lado do pescoço, um elemento visual recorrente que surgiu na criatura de Frankenstein do cinema. As mechas brancas, uma em cada lado da cabeça da cadela poodle de pelo negro, chamada Persephone, são outro elemento visual vindo do cinema, especificamente da composição da *Noiva de Frankenstein*. Somos capazes de apreciar, nas figuras abaixo, que estes elementos foram planejados e executados para compor toda a textura imagética de *Frankenweenie*, desde o curta-metragem homônimo de 1982.

Figura 11 – A criatura de Frankenstein e sua noiva



Fonte: *A Noiva de Frankenstein*, 1935.

Figura 12 – Sparky e Persephone



Fonte: *Frankenweenie*, 1984.

Figura 13 – Sparky e Persephone



Fonte: *Frankenweenie*, 2012.

Os elementos visuais que Burton transfere dos filmes de Whale para a construção de sua própria estética visual das personagens, como as costuras, parafusos e mechas brancas, que anteriormente realçavam o tom grotesco e assustador dos filmes, agora se encontram nos corpos dos cães de estimação, o que ressalta o reconhecimento dos filmes de monstros anteriores, presentes no imaginário coletivo da cultura anterior, e, ao mesmo tempo, constrói uma camada paródica ao fundir o grotesco dos filmes clássicos de terror com os corpos de cachorros ‘inocentes’. Assim, Burton compõe as nuances visuais de sua obra fílmica, (re)escrevendo o modo gótico, sob um novo olhar.

Para expressar os elementos de terror em sua obra fílmica, especialmente para criar cenas assustadoras dentro da narrativa, Tim Burton dedica uma atenção maior ao uso das sombras em *Frankenweenie*. Ele utiliza as distorções geradas pelas projeções das sombras de personagens, transformando-as em um duplo grotesco das personagens. Particularmente, ao se tratar dos *pets* mortos-vivos em cenas-chave para despertar medo nas personagens dentro da diegese; e também no público exterior à diegese. Vejamos, como ilustração, a cena em que Sparky, logo após ser revivificado pelo menino Frankenstein, dá um passeio por sua antiga vizinhança e acaba por assustar a mãe de Bob, quando sua sombra é projetada de maneira distorcida e assustadora no lençol, despertando sentimentos desconfortáveis de pavor para a personagem, conforme sintetizado na figura abaixo. Podemos observar, igualmente, numa imagem da cena seguinte, a projeção

da sombra do peixe invisível de Igor, quando esta personagem secundária mostra aos seus colegas de classe seu novo projeto para a feira de ciência. Tal utilização das sombras de maneira distorcida por Tim Burton, em sua longa-metragem, é um dos traços associados fortemente ao cinema produzido no contexto do Expressionismo Alemão no cinema.

Figura 14 – O Dr. Galigari



Fonte: *O Gabinete do Doutor Caligari*, 1920.

Figura 15 – À esquerda, a sombra distorcida de Sparky projetada no lençol; à direita, Igor mostrando aos/às colegas de classe seu peixe insivível



Fonte: Frankenweenie, 2012.

A combinação para compor a mise-en-scène em *Frankenweenie*, com seus efeitos de iluminação e personagens exageradas, pode ser lida por um prisma cuja função parece ser a de colocar o público dentro da perspectiva do protagonista do filme, sob um olhar do mundo de uma forma gótica, Victor Frankenstein, um garoto solitário que encontra conforto e alegria em seu cãozinho e na produção de seus filmes caseiros. No entanto, embora a filmografia de Burton se aproprie de elementos das narrativas literárias e dos componentes visuais do cinema, conforme venho apontando, o diretor não apenas os reproduz, mas os (re)organiza em uma nova composição de formas, temas e funções narrativas. Ele é claramente

versado nas artes visuais e no campo plural das narrativas, em seus diversos suportes. Delineia-se, assim, seu estilo próprio, que age como um tipo de ponto de intersecção de vários movimentos artísticos em diversas áreas, e também de estéticas as mais diversas, em diferentes suportes. Sobre este modo peculiar de construção de um estilo próprio, alinhemo-me ao comentário de Führ:

Tim Burton possui um estilo peculiar que está presente no conjunto de suas obras. As influências do Cinema de Terror, de filmes clássicos do Expressionismo Alemão [...] podem ser observadas em muitos de seus filmes e ilustrações. Dessa forma, a preferência por temas fantásticos, pelo mórbido e pelo grotesco presentes no conjunto de suas obras pode ser compreendida como o estilo desse artista. (2016, p. 17)

Apesar de realizar novas perspectivas narrativas, como, por exemplo, a reimaginação da criatura de Frankenstein no corpo de um cachorro, para suas obras fílmicas, Burton prefere se dedicar, quase exclusivamente, a construir uma estética visual bem elaborada, que não apenas expressa seu estilo singular, mas também expõe e reforça o processo da diegese. Tal escolha foi recebida negativamente pela crítica especializada do cinema, como aponta Paul A. Woods:

Burton foi alvo de críticas devido ao fato de apenas dar ideias, mas nunca escrever seus próprios roteiros, que são acusados de não focarem o conteúdo narrativo, com seus filmes sendo no máximo uma série de *mise-en-scène* ou então, na pior das hipóteses, um conjunto de tomadas sem estruturas. (Woods, 2015, p. 12)

Defendo posição contrária à acima exposta, de que os filmes de sua autoria não ultrapassam “uma série de *mise-en-scène* ou [...] um conjunto de tomadas sem estruturas”. Em seu favor, ressalto que a combinação dos elementos que compõem a *mise-en-scène*: a cenografia, o figurino e a maquiagem, a iluminação, e o espaço – são ativados no processo de criação das matrizes presentes em *Frankenweenie*. Temas como a ciência, o medo, a morte, a criação, a relação entre criatura e criador, entre outros, são expressos fortemente na estética visual do longa-metragem, que se torna uma característica crucial da narrativa audiovisual.

As criações de Burton estão muito mais centradas no caráter imagético — do que nas matrizes sonoras ou verbais — de suas produções. Talvez seja essa a razão pela qual a crítica tenha se posicionado de maneira, às vezes, tão reducionista quanto aos seus trabalhos. O processo criativo do diretor supera o entendimento de produção como texto escrito, porque transpõe seus limites. Como venho demonstrando, sua obra recorre ao uso inicial das ilustrações, seguido das outras técnicas visuais advindas do cinema em sua rica história. Além disso, o multiartista possui um amplo trabalho como roteirista, que lista seus trabalhos filmográficos. Destaco duas produções nas quais o diretor desenvolve seu trabalho como roteirista: o curta-metragem *Vincent* (1984) e *O Estranho Mundo de Jack* (1993). Ressalto que, em ambos, os processos de produção partiram de poemas narrativos, os quais foram por ele transpostos para a linguagem fílmica, também por meio de ilustrações, que se unem aos demais recursos para compor novas produções. Ambos os trabalhos são obras referenciais desse multiartista.

Uma matriz central que perpassa a cinematografia de Burton, singularmente em *Frankenweenie*, é a morte e a relação da humanidade com ela, que é expressa, dentre outras técnicas favorecidas pelo diretor, pela composição estética dos cemitérios⁷ — este lugar clássico na tradição gótica, moradia dos mortos, espaço propício a abarcar uma diegese gótica em diversos suportes. Neste longa, o cemitério, com lápides e uma arquitetura projetada no estilo gótico, em um filtro preto e branco, ressalta os códigos imagéticos. No entanto, este espaço é dedicado aos *pets* dos moradores de Nova Holanda. Figuram, nesta composição, várias referências aos animais de estimação mortos, por meio de inscrições nas lápides, dentre as quais encontramos imagens, como ossos, aquários, carinhas de gatos etc. O cineasta faz uso destes elementos para compor uma nova imagem gótica, bastante tocante para as crianças, adolescentes e jovens adultos. E, acrescente-se, esta reciclagem acaba por suavizá-la, deixando-a menos assustadora, porém não menos gótica, pois remete aos animais que, ao mesmo tempo, se reorganizam com características góticas já cristalizadas no imaginário coletivo da cultura — no caso das lápides, por exemplo, e o filtro preto e branco —, dando-lhes uma concepção estética única. Assim, com a atenuação da imagem assustadora, sobressai a acomodação do gótico em face de um público mais jovem. Nesta direção, apontam Vargas e Vargas:

7 Este tema pode ser expandido para incluir a relação com outro cemitério importante, que influenciou Tim Burton, que se encontra no romance *O Cemitério*, de Stephen King (1983). Ambos os cenários apresentam necrópoles para descanso final de animais de estimação que acabam voltando à vida, causando medo aos humanos. É nítido que ambas as narrativas compartilham elementos estruturais. Devido à falta de tempo, esta análise não entrou no corpo da pesquisa, mas pode ser abordada em estudos futuros.

O gótico é frequentemente associado a elementos negativos, obras literárias dirigidas a crianças são obrigadas a limitar qualquer questão perturbadora em seu conteúdo. Ficção gótica recebe emoções negativas; é aberta a explorar os cantos mais escuros do espírito humano. Portanto, confusão, dúvida, desespero e horror frequentemente acompanham histórias góticas. (2014, p.78).

Estes compartilhamentos de elementos visuais compõem uma imagem gótica, mas nas por meio das instâncias da *mise-en-scène*, podemos reconhecê-las com nossa competência narrativa básica, desde que sejamos familiarizados com o universo do gótico. Voltando-nos novamente às imagens dos cemitérios, observemos, nas figuras abaixo, mais aproximações entre os filmes de Whale, a versão inicial de *Frankenweenie* e seu remake de 2012:

Figura 16 – Dr. Frankenstein e seu ajudante, Igor, violando túmulos



Fonte: *Frankenstein*, 1931.

Figura 17 – Família Frankenstein se despedindo de seu cão Sparky



Fonte: *Frankenweenie*, 1984.

Figura 18 – Família Frankenstein se despedindo de seu cão Sparky



Fonte: *Frankenweenie*, 2012.

Essas imagens constituem o lugar do cemitério, com um evidente aspecto sombrio, remetente ao gótico, que contribui para a metaforização do espaço da morte e dos temas que a cercam.

Em ambas as figurações de *Frankenweenie*, o cemitério abrange os temas da perda, da solidão e do luto, vivenciados pelo protagonista dentro da diegese. Nesta obra, o cemitério de animais configura, para Victor, o local da perda de Sparky, o que diverge dos cemitérios visitados pelo Dr. Frankenstein do romance de Shelley, mesmo que ambas as narrativas compartilhem elementos recorrentes nas narrativas góticas, como podemos ver no trecho abaixo:

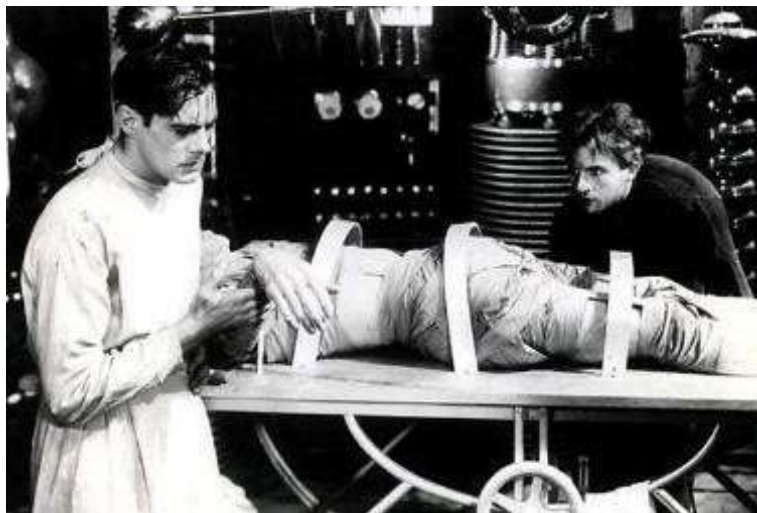
A escuridão não tinha qualquer efeito sobre minha imaginação, e os cemitérios eram, para mim, meros depósitos de corpos privados de vida, que de moradia da beleza e da força haviam se tornado comida para os vermes. Eu era levado a examinar então as causas e o progresso dessa decomposição, e forçado a passar dias e noites em jazigos e ossários. Minha atenção se fixava sobre o objeto que é, entre todos os outros, o mais insuportável à delicadeza dos sentimentos humanos. Vi como o belo corpo humano se degradava e se consumia; observei a corrupção da morte vencer a face exuberante da vida; vi como os vermes herdavam as maravilhas dos olhos e do cérebro. Detive-me na análise e no exame de todos os pormenores da causalidade, como exemplificados na passagem da vida à morte, e da morte à vida, até que, no meio dessa escuridão, subitamente uma luz jorrou sobre mim — uma luz tão brilhante e maravilhosa, e ainda assim tão simples, que, embora tenha ficado tonto com a imensidade das perspectivas que ela me oferecia, surpreendi-me como o fato entre tantos homens geniais que haviam conduzido suas pesquisas rumo à mesma ciência, somente eu teria o privilégio de descobrir um segredo tão maravilhoso. (Shelley, 2014, p. 54-55)

Os cemitérios, no romance de Shelley, perdem a força do ajuntamento que o espaço constrói em torno dos temas que abarcam

a morte, e aos poucos, vão ganhando novos sentidos conforme o protagonista, Dr. Frankenstein, segue visitando e utilizando o material orgânico em decomposição que o espaço fornece para suas experiências. O cemitério, para o Frankenstein, de Shelley, acaba por relacionar o espaço necrópole com a ciência que ele, o cientista louco, vem praticando.

A figura do cientista louco em seu laboratório é associada, inicialmente, ao romance de Shelley. Victor Frankenstein, que inaugura a imagem literária do cientista louco, alcança o cinema em inúmeros filmes, como nos filmes de James Whale, citados acima, e chega à obra fílmica de Tim Burton, tendo suas efígies reelaboradas sob a figura de uma criança em seu sótão: o pequeno Victor Frankenstein é um garoto que perde seu cão, Sparky, num acidente de carro. Após seu professor de ciências, o Sr. Rzykruski, ensinar à turma sobre bioeletricidade, Victor tenta trazer Sparky de volta à vida em seu laboratório, que é, na verdade, o sótão de sua casa, composto pelos eletrodomésticos obsoletos de sua mãe e outras bugigangas, como painéis, uma bicicleta, rádio, televisão etc., que estão por toda a mise-en-scène do laboratório e que realçam os temas da criação, da ciência, do poder de criar etc., oferecendo, como no caso do cemitério acima comentado, novos elementos no mesmo plano da imagem gótica. O elemento infantil acaba por evocar, na obra fílmica, uma imagem gótica única, sem deixar de ser sombria, principalmente pelo filtro em preto e branco, como podemos ver nas imagens que compõem a mise-en-scène abaixo:

Figura 19 – Dr. Frankenstein e seu ajudante, Igor, no laboratório



Fonte: *Frankenstein*, 1931.

Figura 20 – Victor Frankenstein em seu laboratório/sótão



Fonte: *Frankenweenie*, 1984.

Figura 21 – Victor Frankenstein em seu laboratório/sótão



Fonte: *Frankenweenie*, 2012.

No entanto, o ponto mais saliente em que as obras fílmicas do diretor divergem das anteriores que revisitaram a narrativa romanesca *Frankenstein* é a figuração da criatura de Frankenstein, o monstro sem nome concebido pelo cientista Victor Frankenstein, a qual herdou, no cinema, o sobrenome de seu criador, passando de “a criatura de Frankenstein” para “Frankenstein”. Esta imagem do cientista, do seu laboratório e da sua criação foram retratados inúmeras vezes no cinema. Tim Burton subverte as narrativas fílmicas construídas pelos diretores que o antecedem na história do cinema, ao explorar a figura do cachorro, trazido de volta à vida por um processo científico que se assemelha, visualmente, e também por outros detalhes do enredo, conforme tenho apontado, a obras anteriores no cinema e na literatura. Tim Burton inova, assim, ao colocar Sparky, o cão de estimação do pequeno Victor Frankenstein, no centro da diegese, e, vale ressaltar, o *pet* não é composto por partes de outros cães.

Nesta escolha de descentralizar uma figura fabricada que reflete a imagem do humano, o diretor se afasta e, ao mesmo tempo, se aproxima das narrativas pré-existentes no cinema e na literatura, pois utiliza imagens visuais semelhantes, conforme exponho, como o laboratório, o cemitério, o emprego da eletricidade etc., ou seja, recorre a matrizes semelhantes para tratar de assuntos que também se aproximam, como os laços de amizade, a relação entre a criatura e o criador, a questão da ética científica, etc. Durante todo o longa-metragem, podemos observar a mise-en-scène gerando a configuração de matrizes, que não apenas operam como referências aos filmes anteriores, que abarcam a fatídica trajetória de Victor Frankenstein, mas que também abrangem outros filmes de terror que envolvem monstros, tais quais a múmia, o Drácula, o lobisomem etc. Como podemos ver na figura mais adiante, o longa-metragem de Tim Burton acrescenta camadas de sentidos, de estéticas visuais e narrativas, que transformam *Frankenweenie* em uma obra fílmica rica e diversa, que dialoga, através de sua intertextualidade, com obras anteriores nos mais diversos suportes, através do seu estilo caracterizado pela paródia e pelo pastiche.

Em *Frankenweenie*, as composições da mise-en-scène, que constroem suas matrizes, revelam o alinhamento de Tim Burton com o cinema contemporâneo, uma vez que ele não está pactuado com qualquer movimento artístico definido, ou tentando romper com nenhum pré-existente. O diretor não vê fronteiras para a construção de seus trabalhos e constrói pontes de diálogos, através do pastiche e da paródia, que lhe permitem percorrer a linguagem cinematográfica

de correntes anteriores, revisitando-as. Assim, surge um novo reajuste de técnicas, elementos e temas, instaurando, assim, uma marca autoral forte. Como diretor, Burton preocupa-se em detalhar sua forte construção imagética, recorrendo a características visuais e de enredo que remetem ao cinema e à literatura gótica. Podemos reconhecer não apenas tais elementos, mas também como estes são reajustados com outros traços não originalmente oriundos da tradição gótica, — como, por exemplo, os monstros. Reunidos e reconfigurados por Burton numa forma imagética singular, os traços explorados acima evidenciam a potencialização das formas e temas góticos à luz da paródia e do pastiche, numa estética de recortes e colagens leves e bem humoradas, que são um verdadeiro tributo ao próprio cinema, atividade também admirada pelo pequeno Victor, em realce à metalinguagem fílmica que perpassa a obra como um todo.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo?* E outros ensaios. Chapecó: Argos, p. 69-71, 2009.
- BURTON, Tim. *Frankenweenie*. EUA: Walt Disney Pictures. 1982. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vZDWK10K11Y>. Acesso em: 29 jul. 2021.
- COPATI, Guilherme; LAGUARDIA, Adelaine. Paródia Pósmoderna e Rizoma. O Gótico em Trânsito. In: *Grau Zero: Revista de Crítica Cultural*, n. 1, v. 1, 2013.
- CORTEZ, Anna Emília; MUDADO, Gabriela; NORBIM, Oswaldo; PAULA, Marina de; SÁ, Soraia Casal de. *O Estranho Mundo de Tim Burton*. Belo Horizonte: PUCMG, 2006.
- CULLER, Jonathan. *Literature Theory: a very short introduction*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- DICK, Bernard F. *Anatomy of Film*. New York: St. Martin's Press, 1998.
- FERNANDES, Auricélio Soares; MAGALHÃES, Luiz Antonio Mousinho. Penny Dreadful: um pastiche gótico. In: *Todas as Musas*, ano 9, n. 2, jan./jun., 2018.

FRANKWEENIE. Direção: Tim Burton. Produção: Tim Burton e Allison Abbate. EUA: Walt Disney Pictures, 2012. (87 min.), son., preto e branco. Legendado, Português.

FUHR, Fabiane. *Frankenweenie (1984/2012) de Tim Burton: percursos de adaptação filmica*. 2016. 178f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Linguagens) – Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, 2016. Disponível em: https://sucupira-legado.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=5876994. Acesso em: 18 jan. 2021.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-modernismo: história, teoria, ficção*/ Linda Hutcheon. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

HUTCHEON, Linda. *A Theory of Parody: the teachings of twentieth-century art forms*. Illinois: University of Illinois Press, 2000.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005.

MAYO, Michael. Frankenweenie. In: WOODS, Paul A. *O Estranho Mundo de Tim Burton*. Tradução de Cassius Medauar. São Paulo: LeYa, 2015.

PARÓDIA. In: *E-dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia*. Nova de Lisboa, 2009. Disponível em: <https://edtl.fcsb.unl.pt/encyclopedia/parodia/>. Acesso em: 29 jul. 2021.

PEDROSA, Celia et al. (Orgs.). *Indicionário do Contemporâneo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

SABADIN, Celso. *A História do Cinema para Quem Tem Pressa*. Rio de Janeiro: Valentina, 2019.

SALES, Paulo Alberto da Silva. Parodia & Pastiche: hipertextualidade narrativas. In: *Revell: Portal de Estudos Literários da UEMS*, n. 26, v. 3, dez., p. 155-171, 2020. Disponível em: <https://periodicosonline.uems.br/REV/article/view/4325/pdf>. Acesso em: 29 jul. 2021.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein ou O Prometeu moderno*. Tradução Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein*. Tradução de Márcia Xavier de Brito e Carlos Primatei. Rio de Janeiro: Dark Side Books, 2017.

STAR, Ringo. *Franken(stein)weenie: a reescritura do gótico por Tim Burton*. 2021. 94f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2021.

VARGAS, José Roberto Saraiva; VARGAS, Juan Carlos Saraiva. A Girl in The Dark with Monster: the convergence of gothic elements and children's literature in Neil Gaiman's *Coraline*. In: *Revista de Linguas Modernas*, n. 21, p. 77-94, 2014.

VILLA-FORTE, Leonardo. *Escrever sem Escrever: literatura a apropriação no século XXI*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2019.

WALPOLE, Horace. (1764). *O Castelo de Otranto*. Tradução de Oscar Nestares. São Paulo: Escotilha, 2019.

WOODWARD, Adam. *Frankenweenie*. 2012. Disponível em: <https://lwlies.com/reviews/frankenweenie/>. Acesso: 18 jan. 2021.

13

DO RUGOSO AO LISO: O ESPECTRO CARNAL DE “FRANKENSTEIN” (1818) E OS DUPLOS VIRTUAIS DA CULTURA DIGITAL

MARIA CRISTINA FRANCO FERRAZ
ANA LUA DOS SANTOS RAMOS

MARIA CRISTINA FRANCO FERRAZ

Doutora em Filosofia, pela Universidade de Paris 1-Panthéon-Sorbonne (1992).

Três pós-doutorados em Berlim (2004, 2007, 2010) e outro em Paris (Universidade de Paris 8-Vincennes-Saint-Denis [2023]).

Professora Titular de Teoria da Comunicação Escola de Comunicação (ECO).

Professora Titular da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

Pesquisadora do CNPq com o projeto “Comunicação, tecnologias e subjetividade: da monocultura subjetiva às fabulações especulativas”.

Membro permanente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM), da UFRJ.

Membro do GT “Comunicação e Sociabilidade” (Compós).

Membro do grupo de pesquisa emergente “Imagem, tecnologia e verdade: a produção discursiva midiática em torno da Inteligência Artificial”, Chamada Universal.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3089046352451907>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-5142-8734>.

E-mail: mcferraz@hotmail.com / mcfrancoferraz@gmail.com.

ANA LUA DOS SANTOS RAMOS

Doutoranda em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (2023).

Bolsista CAPES.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5832547299506524>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-5117-9093>.

E-mail: contact.analua@gmail.com / analua.ramos@discente.eco.ufrj.br.

RESUMO: Tomamos como ponto de partida o contexto da produção proliferante de duplos virtuais, os avatares contemporâneos, como nos incontáveis perfis criados em redes sociais e na prática de produção de *selfies*. A partir de uma perspectiva genealógica, destacamos possíveis pontos de emergência desta prática — a produção de duplos — e nos debruçamos sobre o campo das narrativas que interseccionam corpo e tecnologia, como o horror gótico e a ficção científica. Identificamos, no monstro morto-vivo trazido à luz no *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, a aparição de um “avatar moderno”, conceituado como “duplo rugoso” — uma duplicata carnal gestada a partir da fusão entre saberes, técnicas e temores de uma época diante da finitude.

PALAVRAS-CHAVE: Duplos. Frankenstein. Avatares virtuais. Ficção.

ABSTRACT: This article explores the growing prevalence of virtual doubles — contemporary avatars — within the context of social media profiles and the widespread practice of selfie-taking. Adopting a genealogical approach, we trace potential moments of emergence of this phenomenon, focusing on the intersection of body and technology in narrative traditions such as Gothic horror and science fiction. We argue that Mary Shelley’s *Frankenstein* (1818) introduces the figure of the undead

monster as a “modern avatar”, conceptualized as a “rough double”. This carnal duplicate emerges through the fusion of knowledge, techniques, and existential anxieties of its era, particularly in response to the human confrontation with finitude.

KEYWORDS: Doubles. Frankenstein. Virtual avatars. Fiction.

“To examine the causes of life, we must first have recourse to death. I became acquainted with the science of anatomy, but this was not sufficient; I must also observe the natural decay and corruption of the human body”.

Mary Shelley

“O além dos espelhos é o verdadeiro reino dos duplos, o reverso mágico da vida...”.

Edgar Morin

INTRODUÇÃO

Na contemporaneidade, somos constantemente atravessados por apelos e meandros do mundo virtual, por um número crescente de aplicativos que surgem para dar conta de cada antiga e nova suposta *necessidade* engendrada por sistemas socioeconômicos. Seguimos em conexão horas a fio, ativando cliques e toques na tela, aderindo de modo voluntário a estratégias políticas de captura do tempo de vida e da atenção. Conforme autores como Jonathan Crary (2016) têm salientado, gestos em telas disputam de tal modo o lugar da materialidade, da carne e do encontro efetivo entre corpos que vão-se produzindo novas ancoragens e modos de vida, que tendem a se tornar maneiras privilegiadas de relação com o tempo e com o espaço.

Em meio a uma miríade de perfis virtuais, de avatares específicos para cada rede social, que funcionam como duplos digitalizados, seja para atuar nas plataformas de trabalho ou para entrar em contato com outras pessoas, somos incitados a nos pluralizar e cindir subjetivamente, assumindo diferentes roupagens digitais, em um mercado que Suely Rolnik, desde 1997, já chamara de “kits de perfis-padrões identitários”.

Diante desse cenário, cabe indagar que novos contornos vêm ganhando a carcaça orgânica composta por tecidos musculares, sangue e ossos, que insistem em sustentar o “corpo humano”.

A prática do uso de filtros que alteram as dimensões do rosto e do corpo são exemplos evidentes da problemática a que aludimos. Aplicativos como o Instagram, o Tik Tok e o Snapchat, além dos que alteram idade e gênero, como o Face App, não deixam de funcionar como bisturis digitais (Sibilia, 2004), podendo ser vinculados à busca por cirurgias plásticas¹ para modelar o corpo a partir de formatações virtuais e de um ideal de alisamento das rugosidades e viscosidades da pele. Esses gestos têm se tornado cada vez mais naturalizados e difundidos, principalmente no público jovem².

Tendo em vista as instigantes reflexões acerca dos duplos produzidas na modernidade, podemos questionar se os avatares contemporâneos, essas duplicações estéticas, constituem uma invenção exclusiva em tempos de redes. Para pensarmos em possíveis

1 Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-43910129>. Acesso em: 26 set. 2022.

2 Disponível em: <https://theintercept.com/2022/04/19/filtros-selfie-cirurgias-plasticas-jovens/>. Acesso em: 26 set. 2022.

multiplicidades espectrais da carne, ou no modo como elas eram percebidas em outro período, propomos nos debruçar sobre certas refrações que emergem do cotejo entre algumas obras artísticas diante de nossas perguntas.

Em um primeiro movimento, partimos do pressuposto de que a Ficção Científica (FC) pode ser vista como um tipo de narrativa comprometida com a história e interessada nos processos que perpassam o conflituoso campo do corpo humano. A FC, colocada aqui em perspectiva como modo de pensamento sobre o mundo (Csicsery-Ronay, 2008; Vint, 2021), e, sobretudo, em relação à contemporaneidade (Tucherman, 2004; 2005; 2006), produz imagens especulativas sobre futuros possíveis, assim como elaborações críticas acerca dos deslocamentos e efeitos das tecnociências, como é o caso, por exemplo, de obras do subgênero *Cyberpunk* e *Biopunk*. Estas últimas exploram o corpo humano e seus possíveis desdobramentos e reconfigurações. Além desses aspectos, esse tipo de narrativa apresenta reflexões de ordem filosófica implicadas na temática da condição humana, tal como a questão da finitude, constituindo, assim, universos de “experimentação do contemporâneo” (Le Breton, 2017, p. 160). Todavia, o trabalho que propomos desenvolver aqui se aproxima de um sentido diverso dessa prática. A palavra “especular” vem do latim “*speculari*”, cuja raiz — “*specio*” — significa ver ou olhar. Propomos, então, considerar a FC em uma espécie de “jogo de espelhos” (Flusser, 2019). Se posicionarmos nossas reflexões ante a superfície caleidoscópica das narrativas ficcionais, o que sairia refletido nessa trama de imagens e de projeções?

O texto clássico *Frankenstein ou o Prometeu moderno (1818)*, de Mary Shelley, assinala um marco importante nas transformações da modernidade, um campo histórico e cultural em constante movimento e circulação. Em vez de tratar a obra como um salto inaugural, cabe pensá-lo, na esteira de Foucault (2020), ao mesmo tempo, como efeito e como propulsor de um deslocamento maior, como expressão de um estilo narrativo interessado na técnica e nas mudanças provocadas pelas relações de poder e saber próprias à modernidade.

As imagens do monstro montado com partes de cadáveres em busca de vingança contra seu criador permeiam, desde então, o imaginário cultural do ocidente. As narrativas de horror são historicamente associadas às transformações socioculturais de um determinado contexto e período, exprimindo anseios, temores, inquietudes, inseguranças e tabus, o que, de certo modo, as candidata a se tornarem curiosos “objetos” de trabalho, um material privilegiado para tematizarem possíveis soluções para problemáticas sociais e históricas que atravessam o tecido social (Twitchell, 1983). O horror gótico, em especial, adiciona novos elementos a esta empreitada narrativa, ao acionar temas que dialogam com a transgressão e o sublime para lidar com possíveis *problemas*. Um dos demarcadores desse subgênero que abarca obras como a de Shelley é a ambientação soturna e a construção de personagens atravessados por experiências aterradoras.

De certo modo, a obra clássica do horror gótico mescla-se ao gênero narrativo conhecido por suas especulações futuristas, ideias ousadas e inventividades tecnológicas, tecendo uma trama híbrida,

monstruosa, uma anomalia narrativa que problematiza, por meio da criatura forjada em suas páginas, a experiência vertiginosa de uma época em meio à complexa relação entre poderes e saberes que incidem sobre a materialidade e a efemeridade do corpo humano.

DANDO À LUZ A CRIATURA

Logo no prefácio da primeira edição, de 1818, Percy Bysshe Shelley — que assumiu, inicialmente, a autoria da obra no lugar de sua jovem companheira — apresenta o romance como um acontecimento de modo algum improvável, concebido à luz dos estudos dos fisiologistas da época acerca do galvanismo, tais como as pesquisas realizadas pelo Dr. Erasmus Darwin. Naquele período, com efeito, estavam sendo efetuados experimentos com a aplicação da eletricidade, com o intuito de provocar reações químicas capazes de estimular o sistema nervoso e os músculos de corpos humanos e de outros animais mortos, visando reanimá-los. Cabe observar que o poeta inglês sinaliza que, apesar de a história do monstro ocupar um lugar privilegiado na fabulação, a narrativa não está centrada em uma “série de terrores sobrenaturais”, mas em uma

novidade das situações que desenvolve, novidade que, embora impossível como fato físico, abre um ponto de vista mais amplo e mais abrangente à imaginação no delineamento das paixões humanas do que qualquer outro que possa ser proporcionado pelas relações normais entre acontecimentos concretos. (P. B. Shelley, 2015, *apud* M. Shelley, 2015, p. 73)

Portanto, a experiência de pensar o horror como um acontecimento concreto, concebível pelo viés da fabulação ou

da experimentação científica, pode ser tomada como um dos aspectos importantes da obra. Como se sabe, Mary Shelley havia sido desafiada por Lord Byron a escrever uma história de fantasma, durante dias de escuro inverno em Genebra, quando a conversa sobre os experimentos de superação da morte, realizados na época, aquecia a roda de debate. Após ter um pesadelo com um morto vivo, Mary Shelley uniu o horror às possíveis consequências dos saberes tecnocientíficos de seu tempo como faísca condutora do romance, amalgamando o receio face à penetração no campo dos mistérios da natureza e da vida, suas próprias questões em relação à morte, e as ousadas explorações do campo científico de seu tempo.

Cabe lembrar que o duplo título da obra recorreu ao mito grego de Prometeu, igualmente explorado pelo filósofo da técnica, Hermínio Martins, que assim batizou tendências prioritárias da tecnociência moderna, endereçadas ao aprimoramento técnico e científico da vida e do corpo orgânico, com vistas à melhoria da vida humana. Entretanto, no livro de Shelley, já se esboçava outra tendência da tecnociência, que viria a se tornar cada vez mais pregnant e que o sociólogo e filósofo da técnica Martins associou à figura cultural e literária de Fausto. Se a inflexão prometeica, cara à modernidade, apostava no uso das tecnologias para aliviar e melhorar as condições da vida humana, a vertente fáustica, predominante na tecnociência contemporânea, exprime um verdadeiro horror às viscosidades do orgânico, por sua tendência à “obsolescência programada”, suas falhas e (por ora!) à irremediável finitude. Embora o Frankenstein de Shelley inscreva-se, sobretudo, na linhagem prometeica (conforme

indicado no próprio título), seu *pathos* não deixa de tangenciar a inflexão fáustica, na medida em que o recurso à eletricidade também prometia vencer e ultrapassar o limite radical do orgânico: a própria morte. É esta temerária *hybris* que é realçada, problematizada e colocada em questão na obra.

A história de Frankenstein e de seu monstro pode, assim, ser interpretada como indicadora de movimentos de um solo histórico e cultural europeu em mutação, pendendo, entretanto, para a adesão às assombrosas promessas da tecnociência, sem deixar, contudo, de expressar os limites e temores em relação às desmesuras do ímpeto fáustico, não menos presente, de certa maneira, nas pesquisas da época. A obra revela a imagem de um “monstro prometeico-fáustico” que não é tão nítida e cristalina, estando mais próxima de uma aparição espectral, como uma projeção oblíqua e turva no espelho, um duplo distorcido, deformado. Um borrão que tenta acessar novas aberturas acerca do entendimento das paixões humanas em um campo conflituoso de interesses, entre saberes e poderes, entre a ciência e seus objetivos na modernidade.

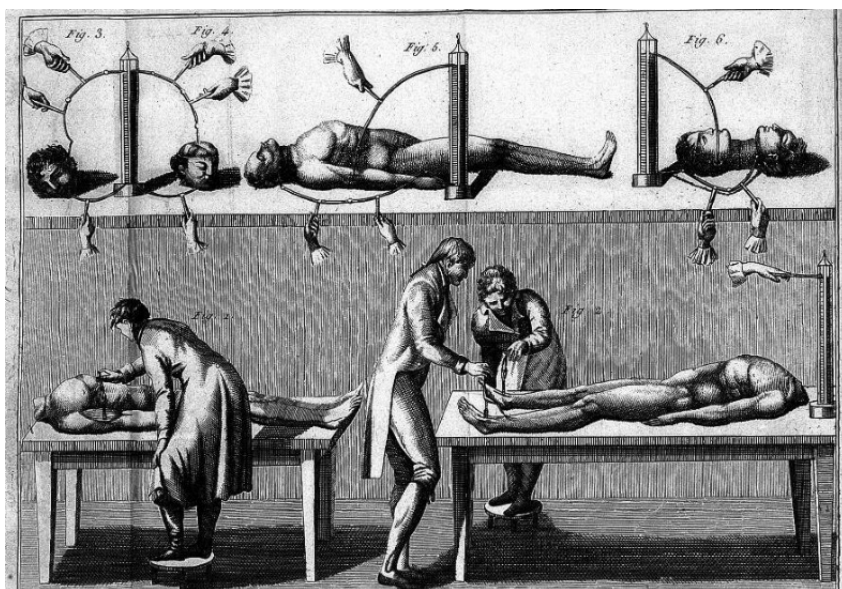
O Galvanismo foi certamente uma das inovações que mobilizava discussões científicas no século XIX, principalmente por estar associado aos poderes da eletricidade, em um período fértil em ideias sobre a relação do fenômeno elétrico com o corpo humano. Esse cenário científico e cultural constitui o horizonte em que se desenvolveu a prática do uso dessa tecnologia para estimular, conforme salientado, músculos do corpo. O impulso elétrico passou a ser associado a uma força misteriosa, que conduzia a vida dentro

dos seres, como uma fonte da vida. Essa perspectiva é claramente explorada na obra de Mary Shelley. Vale ressaltar que a aproximação da temática da eletricidade, na obra, comparece principalmente na versão da obra publicada em 1831, na qual são afastadas referências ligadas à alquimia, evidenciando-se a presença dos interesses modernos sobre as práticas científicas (Harkup, 2018).

No artigo *“The Science of Life and Death in Mary Shelley’s Frankenstein”*, Sharon Ruston (2014) aborda o pano de fundo da obra com relação às investigações científicas sobre os estados entre vida e morte naquele período histórico. Considerando os estudos sobre ressuscitação, o galvanismo (figura 1) e a possibilidade de estados intermediários entre vida e morte, o romance *sci-fi* e de horror gótico de Mary Shelley relacionava-se com projetos levados a cabo em seu tempo, que tratavam os limites entre vida e morte como estados complexos, abertos à problematização e a todo tipo de experimentação. Desde o final do século XVIII até os primórdios do século XIX, o anatomista e fisiologista francês Xavier Bichat havia esgarçado a nítida separação entre vida e morte — anteriormente uma nítida evidência empírica —, produzindo um novo campo de investigação, rico em experiências possíveis. Com efeito, Bichat identificou a morte como um processo fragmentado, concernindo à extinção gradual de órgãos e a elementos múltiplos e distintos: “a morte da locomoção, da respiração, das percepções sensíveis, do cérebro” (Crary, 1990, p. 78, nossa tradução). Desse modo, a morte abandonou o campo da mera evidência para tornar-se processual, passando a ser vista como um processo dinâmico,

múltiplo, disperso, e segmentando o próprio corpo orgânico. Jonathan Crary cita o seguinte comentário de Georges Canguilhem: “O gênio de Bichat foi descentralizar a noção de vida, incarnando-a nas partes dos organismos” (*apud* Crary, 1990, pp. 78-79, nossa tradução). Crary conclui: “Com Bichat se inicia a parcelização e divisão progressivas do corpo em sistemas e funções separados e específicos, ocorridas na primeira metade do século XIX” (Crary, 1990, p. 79, nossa tradução). Embora, por volta de 1840, já estivesse cientificamente desacreditado, o trabalho de Bichat legou a Schopenhauer um modelo físico crucial acerca do sujeito humano. É esse corpo esquartejável que se tornou disponível para experimentos com o galvanismo:

Figura 1 – Experimentos com galvanismo (1804)



Fonte: Bichat, 1840.

Ruston (2014) salienta a tematização de diferentes tipos de morte, tal como a “absoluta e a incompleta”. Ou seja, casos de afogamentos, desmaios e comas passaram a ser interpretados como estados que poderiam ser curados ou revertidos. Desse modo, Shelley teria utilizado a

[...] linguagem científica de sua época ao descrever episódios de desmaio no romance. Quando Victor Frankenstein cria a criatura, ele desaba devido a uma doença nervosa e se descreve nesse estado como ‘sem vida’. (Ruston, 2014, s.p., tradução nossa)

Alguns pesquisadores e críticos literários associam a temática do duplo — de grande relevância na literatura europeia e nas ciências humanas — como eixo central da obra (Hindle, 2015 *apud* Shelley, 2015, p. 46). Esse termo, já mencionado neste artigo, provém do folclore germânico acerca do *Doppelgänger*, que se refere a um fenômeno fantasmagórico ou que se manifesta em uma pessoa viva e possui forte semelhança com alguém, como um gêmeo do mal, sendo, assim, um símbolo de mau presságio. Lembremos que a palavra alemã *Doppelgänger* aglutina duas ideias, dois termos: *Doppel*, que carrega o significado de duplo, duplê, e *Gänger*, caminhante, andarilho.

Figura 2 – Doppelgänger No. 5



Fonte: Sebastian Bieniek (B1EN1EK), 2018.

A figura do *Doppelgänger* emerge no Romantismo Alemão na obra *Siebenkäs* (1796–97), do escritor Jean Paul. Nesse livro, o autor desenvolve a temática do duplo como irmãos gêmeos capazes de falsear mortes e tomar a vida um do outro. Ao longo do tempo, podemos observar o surgimento de diferentes abordagens acerca do tema. Evidentemente, o conto de E. T. A. Hoffmann, *O homem de areia* (*Der Sandmann*), publicado em 1817, será central para o desenvolvimento teórico e literário da temática do *duplo*. O conceito de *Doppelgänger*, de *Revenant*, do duplo que acompanha o vivo como uma sombra, exprime uma quebra, uma cisão ameaçadora do velho e coeso “eu” moderno, operando como uma espécie de assombração que persegue quem ele duplicou (figura 2), no intuito de assumir sua *identidade*. Podemos seguir seus rastros em diferentes clássicos da literatura europeia (Posadas, 2018), como, por exemplo, no conto “William Wilson”, de Edgar Allan Poe (Ferraz; Carvalho, 2016) e na famosa novela de Dostoiévski, *O Duplo*. No cinema — que não deixa de ser um duplo do movimento humanamente percebido —, essa temática está presente de modo explícito em obras que dialogam diretamente com elementos do horror, como, por exemplo, em “O Estudante de Praga” (1913), de Stellan Rye, e no filme mais recente intitulado “*Cam*” (2018), de Daniel Goldhaber.

Retomemos de modo sucinto o tratamento freudiano recebido pelo tema, já no século XX. Sigmund Freud desdobra o conceito de duplo em um famoso ensaio de 1919. Nesse trabalho, a partir do conto de Hoffmann, Freud destaca a experiência de estranheza entrelaçada com a de familiaridade, “aquela espécie de coisa

assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar”, a partir do sugestivo adjetivo alemão *unheimlich* (Freud; *apud* Souza, 2011; Ferraz e Carvalho, 2021). Em poucas palavras, o “*Unheimliche* (já substantivado) seria tudo o que deveria permanecer secreto, oculto, mas apareceu” (Freud, 2011). Nesse caso, é a semelhança — marca do modelo identitário europeu desde o platonismo — que, ao atravessar um espelho duplicador, embaça as nítidas fronteiras identitárias, convocando sensações perturbadoras e angustiantes. A figura literária do *Doppelgänger*, como a sombra da morte que sempre acompanha o vivente, contaminou a clareza da racionalidade garantidora de um mundo regido pela semelhança e assegurado por uma fronteira bem delimitada entre o ser e o não-ser. Mas cabe aprofundar um pouco mais essa trama entre a ficção de Hoffmann e o ensaio de Freud.

Freud partiu da novela *O Homem de areia*, de Hoffmann, para elaborar o conceito de *Unheimliche*, que pode ser traduzido como *inquietante familiaridade* ou como *infamiliar*, remetendo a uma intercambialidade radical entre o estranho e o familiar. A própria palavra dá pistas certas sobre o que seria inquietante: na língua alemã, *Heim* significa “lar”, mas também algo que se mantém em segredo, enquanto *un-* é um prefixo de negação. Em uma equação simples, “inquietante” equivaleria, portanto, ao “não familiar”. É preciso, contudo, ir além dessa rápida formulação, detectando as dobras sobre si que a língua alemã permite operar. No ensaio de 1919, Freud observa que o adjetivo *heimlich* já apresenta, dentre suas várias nuances de sentido, uma delas na qual coincide com

seu oposto: *unheimlich* (Freud, 2010, p. 338-340). Opostos que deveriam se manter distintamente separados passam a ser, nesse caso, de certo modo, confundidos em um jogo de espelhamento. Como se a língua já guardasse essa estranheza e tensão, é essa duplicidade ambígua que a literatura viria desdobrar, explorar e intensificar. Segundo Freud, *heimlich* pertence, portanto, a dois grupos de ideias divergentes, mas não opostas: por um lado, o que é familiar e aconchegante; por outro, o que se mantém secreto e oculto, portanto, ameaçador. A relação gramaticalmente opositiva *heimlich/unheimlich* se furta à lógica da contradição, perturbando o campo em que se instalam oposições nítidas. Assim, o estranho pode ser o mais próximo; e vice-versa. Ou seja, o próprio termo mantém uma relação de duplicidade com seu polo *negativo*, espelhando-se de modo a arruinar as partilhas metafísicas que ancoram o regime de identidade. A ambiguidade inerente à palavra nos situa em uma zona nebulosa, cujos interstícios tornam-se quase indistintos, introduzindo o estranho no seio da segurança do lar, do familiar. Pois o que é *heimlich* pode subitamente revelar-se *unheimlich*³. Outro aspecto do conceito de estranho-familiar freudiano que merece destaque concerne ao modo como a repetição própria ao duplo pode salientar o efeito de inquietude, como sinaliza Gunning (2015), que salienta a relação deste efeito com a fotografia, em sua capacidade inquietante de produzir e reproduzir duplos infinitamente.

3 Para essa passagem ver “Carvalho, Louise Ferreira; Ferraz, Maria Cristina Franco. Autômatos, duplos e delírios atmosféricos da subjetividade moderna: O homem da areia, de Hoffmann. *Estação Literária*, v. 27, p. 203-220, 2021”.

A fotografia também foi experimentada como um fenômeno inquietante capaz de borrar a *identidade* e a distinção das coisas e das pessoas, ao “reproduzir a aparência dos objetos, criando um mundo paralelo de duplos fantasmáticos ao lado do mundo concreto dos sentidos verificados pelo positivismo” (Gunning; Leeder, 2015, p. 18, tradução nossa). Portanto, as duplicações imagéticas compartilham, de certo modo, o *pathos* e afetos suscitados por fenômenos de estranhamento na familiaridade, como é o caso do *Doppelgänger*. De modo significativo, na primeira adaptação cinematográfica de *Frankenstein* (1910), dirigida por J. Searle Dawley, identificamos a aparição do duplo monstruoso vinculada à replicação imagética, neste caso, por meio do reflexo no espelho.

Concluída essa breve passagem sobre a figura literária e ensaística do Duplo, voltemos ao romance de Mary Shelley. No livro, a criatura assume muitas vezes uma postura racional, crítica, e até mais erudita do que a do próprio médico, engendrando estratégias e elaborando reflexões agudas em relação a textos literários, por exemplo. De acordo com Moreno (2015), a criatura seria algo com aparência monstruosa, mas, ainda assim, uma espécie de *ser humano*, um ser composto alinhavado a partir de fragmentos de corpos orgânicos. A ausência de nome e de identidade da criatura tende a sugerir sua interpretação como alter ego maligno de Frankenstein, como resultado da sua busca incessante por contornar a morte, um duplo nefasto gestado a partir dos impulsos tecnocientíficos que atravessam o projeto

ambicioso do médico. Seria, portanto, seu duplo grotesco, maciço e, sobretudo, *carnal*, trazido à luz numa obra igualmente híbrida e anômala, que mescla ficção científica e horror gótico. O que vemos é a projeção do caleidoscópio ficcional de horror de Mary Shelley, que ilumina os contornos de uma duplicata carnal e monstruosa, entrelaçando corpo, tecnociência e a problemática dos Duplos. Identificamos, sobretudo, a aparição de um duplo carnal, granular, ou seja, rugoso, que tensiona, por meio de sua estética visceral, o complexo campo de forças que o forjaram. Vejamos mais de perto certos duplos cinematográficos.

O DUPLO RUGOSO

A primeira adaptação cinematográfica de *Frankenstein ou o Prometeu moderno* foi produzida por Thomas Edison e, conforme já mencionado, dirigida por J. Searle Dawley, em 1910. O filme dialoga de modo direto com a perspectiva da criatura como duplicata especular do médico, mas essa perspectiva perde força nas adaptações que se sucedem, tal como no filme *Frankenstein* (1931), de James Whale. Alguns pontos abordados na obra de Dawley destacam-se por sua peculiaridade, tal como a criação do monstro a partir de um experimento alquímico em uma espécie de cozimento (Figura 3).

Figura 3 – Nascimento da criatura (1910)



Fonte: *Frankenstein*, 1910.

Outro aspecto intrigante é a relação entre o protagonista e a coisa criada, pois somente o médico consegue vê-lo, o que sugere a possibilidade de a criatura ser mero fruto de sua imaginação. Além disso, uma cena específica adiciona um elemento diverso do texto original, acabando por sustentar nossa interpretação ligada ao tema do *duplo*. Nas cenas finais do filme (Figura 4),

o monstro se esconde em uma casa e fica horrorizado ao contemplar o reflexo de sua própria aparência; mas o que sucede a seguir é ainda mais surpreendente: confrontado com sua própria imagem, a criatura desaparece, mas não seu reflexo. [...] Victor entra na casa, descobre que o reflexo que o espelho lhe devolve é o do monstro, mas pouco depois este reflexo desaparece e a imagem que o espelho devolve passa a ser a sua. (Moreno, 2015, p. 164, tradução nossa)

Figura 4 – Frankenstein e seu reflexo (1910)



Fonte: Fonte: *Frankenstein*, 1910.

Portanto, no filme de Dawley (1910), a ideia de Duplo é reforçada como reflexo no espelho, ou seja, o corpo da criatura é virtualizado em imagem, desaparecendo quando percebida por Victor Frankenstein. Como enfrentamento da morte, com o apoio de seus experimentos e por conta de seus interesses pessoais, o médico cria um duplo de si. O espelho não só reflete esse outro *eu*, o avesso do *eu*, como também produz um novo *corpo-imagem*, uma nova faceta de Victor, uma espécie de presença e ausência, conforme postula Edgar Morin (1970) acerca do duplo.

A palavra monstro tem sua raiz etimológica na palavra “*monstrare*”, que significa demonstrar, e, em “*monere*”, que tem o sentido de avisar, ou alertar (Lawrence, 2015). Nesse sentido, a monstruosidade pode ser lida como uma oportunidade de tornar algo visível, de fazer algo ser visto, sob a forma de uma imagem que incorpora aspectos culturais difíceis de serem assimilados social e culturalmente. Segundo Lawrence, o fato de que monstros

[...] têm sido criados através dos séculos é muito mais indicativo dos desafios morais e existenciais enfrentados pelas sociedades do que das realidades com que elas têm se deparado. (2015, s.p.)

Trata-se de “imagens que encarnam as características culturais e psicológicas que nós, como sociedade, consideramos difíceis de serem identificadas” (Lawrence, 2015, tradução nossa).

Paralelamente ao monstro de Frankenstein, vale recordarmos outros personagens oriundos de romances góticos, afastando-nos um pouco da ficção científica. Tanto *Dorian Grey*, de Oscar Wilde,

como *Drácula*, de Bram Stoker, por exemplo, abordam, de formas peculiares, a relação entre morte e espelho. Enquanto Dorian Grey tem a capacidade de *imortalizar-se* ao trocar de lugar com sua sombra imagética, tornando-se uma imagem animada, seu quadro a óleo padece como um corpo mortal. Já a imortalidade fugidia do vampiro é incapturável pelas superfícies reflexivas.

No filme de 1910, em sua tentativa de vencer a morte, o Dr. Frankenstein cindiu-se. Seu duplo, forjado a partir de sua ambição, tornou-se visível e foi sugado pelo reflexo do espelho. A criatura é o resultado de um projeto de superar a finitude a partir da técnica, que acaba produzindo um duplo monstruoso, que, neste caso, evidencia o carnal, o aspecto visceral da morte, um morto-vivo criado por um “médico-alquimista” (Imagem 5). A criatura surge no espelho⁴ como uma espécie de corpo *virtualizado* de Victor, um avatar moderno, uma permutação estética composta de restos mortais.

Desde a obra literária, o encontro entre a ambição de Viktor Frankenstein e seu projeto de simular a fagulha da vida resulta na criação de uma monstruosidade encarnada: a materialidade e a aparência de um corpo disforme, montado por retalhos humanos. Esse corpo pós-vivo é enquadrado como monstro, como uma criatura concebida por mãos humanas, fruto de ambições científicas e do receio diante da finitude da vida. Conforme podemos conferir nesta passagem,

4 Podemos estabelecer uma relação no modo como o espelho é trabalhado na obra com a fotografia no contexto moderno. Como uma tecnologia da imagem que permite ao corpo tornar-se disponível para ser apanhado, a fotografia possibilita um modo de obter a posse de uma “fiscalidade fugitiva”; dessa forma, o corpo é capturado imageticamente, convertendo-se em informação (Gunning, 1995, p. 19). Paralelamente, tanto o espelho ficcional de Shelley quanto o de Dawley projetam o reflexo de um monstro, a aparição de um duplo feito de carne que atormenta seu criador.

não haveria pai que pudesse reivindicar tamanha gratidão de um filho quanto a que eu mereceria de minhas criaturas. Ao desenvolver tais reflexões, pensei que, se eu era capaz de presentear com a vida a matéria morta, talvez pudesse, com o tempo (embora hoje tenha descoberto ser isso impossível), fazer reviver um corpo que a morte aparentemente condenara à deterioração. (Shelley, 2015, p. 127)

Portanto, a postura do médico estaria alinhada com o desejo de prolongar a vida de algum modo, com o impulso de corrigir essa *falha* do corpo, como uma tentativa de consertar um suposto defeito do corpo-máquina, e, até mesmo, superá-lo. Como este impulso busca ultrapassar os limites do orgânico, já estaria mais próximo da inflexão fáustica que atravessa a tecnociência. Essa mescla de impulsos *prometeicos* e *fáusticos*, de certo modo, culmina na criação de um duplo composto por carne morta, por partes de cadáveres que não somente compõem a estrutura do monstro, como também o envolvem pela morte, por mais que sua existência prove *cientificamente* o oposto, conforme o mundo fictício criado na obra.

Podemos, então, afirmar que esse duplo pós-orgânico, construído à imagem da morte, pode ser considerado como um elemento pulsante do contexto social e histórico da modernidade, principalmente no território europeu. A eclosão de saberes que fecundava as rodas de debates e comunidades acadêmicas tinha um propósito: o de adequar o corpo para resistir à morte, seja corrigindo-o, produzindo extensões técnicas, disciplinando-o, ou, até mesmo, o reanimando com as centelhas da eletricidade.

Quanto ao embate entre tecnociência e morte, assim como à administração dos impulsos e às formas de saber e poder projetadas para alcançar a imortalidade, as tecnologias da imagem também parecem assumir certo papel nessa disputa para superar a finitude da existência humana. As reflexões de Vilém Flusser (2019) sintetizam o pano de fundo desta problemática:

O homem é ente que, desde que estendeu a sua mão contra o mundo, procura preservar as informações herdadas e adquiridas, e ainda criar informações novas. Esta é a sua resposta à 'morte térmica', ou, mais exatamente, à morte. 'Informar!' é a resposta que o homem lança contra a morte. Pois é de tal busca da imortalidade que nasceram, entre outras coisas, os aparelhos produtores de imagens. O propósito dos aparelhos é o de criar, preservar e transmitir informações. Nesse sentido, as imagens técnicas são represas de informação a serviço da nossa imortalidade. (Flusser, 2019, p. 26)

Conforme propõe o filósofo tcheco-brasileiro, as posturas tomadas diante do destino fatal da existência humana teriam encontrado na informação, em imagens técnicas, uma oportunidade de alcançar uma possível continuidade.

DO RUGOSO AO LISO

Os duplos rugosos, como propomos conceitualmente denominar as duplicações estéticas, que evocam a carnalidade e a finitude do corpo, emergem no regime moderno como sintomas de uma crise de representação. Nesse contexto, o sujeito experiencia a finitude a partir da sua própria materialidade corpórea, confrontando-se com

a degradação, a mortalidade e os limites da carne. Diferentemente de um duplo idealizado ou transcendental, o duplo rugoso expõe a vulnerabilidade inerente ao corpo humano, tornando visíveis suas fissuras e fragilidades. Esse processo de mediação da precariedade corporal opõe-se aos projetos tecnocientíficos infinitistas contemporâneos, que almejam superar, suprimir e reconfigurar esses limites em busca de uma existência desmaterializada e potencialmente imortal.

Propomos, assim, pensar o *Doppelgänger* pós-vivo de que vimos tratando como uma espécie de duplo rugoso ou granular: uma extensão capturada do corpo, produzida por meio de tecnologias da imagem, cuja finalidade é estabelecer uma comunicação espectral e virtual. Contudo, diferentemente dos avatares lisos e hipereditados que circulam nos espaços digitais contemporâneos, esses duplos preservam rastros de sua origem corpórea — texturas, imperfeições e marcas que evidenciam sua materialidade visceral. Trata-se de um procedimento estético que, em vez de suavizar ou apagar os traços da carne, enfatiza-os, tornando explícita a presença do corpo na imagem.

Em outras palavras, esse duplo rugoso vincula-se a uma imagem do corpo humano que se aproxima do informe, do disforme e do animalesco, evidenciando o atrito entre o corpo e as estruturas que buscam codificá-lo e regulá-lo. Sua resistência às normatividades corporais e estéticas impõe dificuldades à sua absorção pelos dispositivos de captura e controle, sejam eles tecnológicos ou discursivos. Diante dos aparatos técnicos e das coreografias sociais que determinam os modos de ser e aparecer, o duplo rugoso opera como

um corpo que escapa, que não se acomoda completamente às lógicas da visibilidade e da performatividade vigentes na contemporaneidade.

Essa noção de resistência da carne ressoa com um embate mais amplo contra os projetos neognósticos que atravessam a cultura tecnocientífica moderna. Se a tradição fáustica projeta o domínio do corpo pela técnica como uma forma de superação da finitude, os duplos rugosos denunciam a irreconciliabilidade dessa tentativa, tornando visível o que resiste à captura e à virtualização absolutas do ser. O neognosticismo contemporâneo, que se manifesta em discursos transumanistas e em idealizações de um corpo purificado pela tecnologia, encontra no duplo rugoso um obstáculo: ele não se dissolve, não se abstrai completamente da carne, mas insiste em sua materialidade densa, fragmentada e pulsante.

Ao explorar a relação de Georges Bataille com o mundo das imagens, Georges Didi-Huberman observa que, na iconografia do artista, “o corpo humano não é mais uma justa medida harmônica entre dois infinitos, mas um organismo destinado à desfiguração, à acefalia, ao suplício, à animalidade [...]” (Didi-Huberman, 2015, p. 20). Essa estética alinha-se ao conceito de duplicações rugosas da carne, pois ressalta a fragilidade do corpo e sua proximidade com a decadência e com o ciclo vital que o conecta ao mundo animal e vegetal.

Antes da consolidação das ideias modernas de individualidade e intimidade — concepções que moldaram a noção ocidental de corpo — existiam outras formas de pensar a corporeidade. Algumas dessas perspectivas ainda persistem em desafiar a homogeneização

da experiência corporal promovida pela cultura digital. Em sua análise sobre diferentes regimes de corpo e identidade, David Le Breton destaca a cosmogonia tradicional canaque, na qual “o corpo não é uma fronteira, átomo, mas elemento indiscernível de um todo simbólico. Não existe aspereza entre a carne do homem e a carne do mundo” (Le Breton, 2021, p. 21). Inspirando-nos em tal abordagem, os duplos rugosos podem ser entendidos não como rupturas ou anomalias, mas como elementos de continuidade entre o corpo e o meio, como formas alternativas de corporeidade que escapam à codificação moderna e digital.

No contexto da cultura digital e da vida nas redes sociais, percebemos uma transição do rugoso para o liso, do espectro carnal para a imagem polida e higienizada dos avatares contemporâneos. Nesse sentido, as discussões de Wendt (2014) em *Allure of the Selfie: Instagram and the New Self-Portrait* são particularmente relevantes. A autora examina a produção incessante de autorretratos em plataformas como o Instagram, retomando a análise de Marshall McLuhan sobre o mito de Narciso. Para McLuhan, Narciso não se apaixona por sua própria imagem, mas se torna progressivamente anestesiado ao vê-la refletida em um material distinto de sua carne. Incapaz de reconhecer-se no reflexo, ele se perde na extensão de si mesmo.

Esse argumento ilumina um aspecto central da transformação dos duplos na era digital: à medida que os corpos se tornam imagens manipuláveis e adaptáveis aos padrões estéticos e à lógica algorítmica que atravessa as redes, a rugosidade da carne é substituída por superfícies alisadas, higienizadas e programadas

para a aceitação social. O duplo digital não carrega mais as marcas da finitude; ele é otimizado para a perpetuação e para a circulação incessantes, projetando uma ilusão de continuidade que reforça os ideais tecnocientíficos de um corpo pós-orgânico.

No entanto, mesmo nesse cenário, resquícios dos duplos rugosos persistem, seja na resistência de corpos que escapam às normas da representação digital, seja na presença de espectros carnis que assombram as imagens com rastros de sua origem material. Assim, a transição para o digital não significa a extinção do rugoso, mas sua transformação em novos modos de presença e resistência.

Nas palavras de Wendt, o expressivo número de *selfies* publicadas está associado à produção de muitas *versões de si mesmo*, na construção de uma autopercepção na tela. Nesta situação, o Instagram opera como um “meio ativo” para que determinados indivíduos construam suas identidades. E conclui: “[...] parecemos ser seduzidos pelas ferramentas do Instagram que criam identidades cada vez mais estilizadas e impotentes para resistir a elas” (Wendt, 2014, tradução nossa).

Seguindo nesta esteira de pensamento, na instalação *Captured – Storytelling with Digital Doubles*, Hanna Haaslahti aborda a temática dos duplos digitais e utiliza o rosto dos participantes para replicá-lo em outros corpos, como receptáculos carnosos e maciços, em um dispositivo que explora o desconforto e a familiaridade que os duplos incitam, para estabelecer exercícios de alteridade diante de situações desafiadoras, como o enfrentamento do preconceito e as experiências de bullying. Ao elaborar sobre a experiência da corporeidade, em

entrevista ao *MIT Open Documentary Lab*⁵, Hasslahti tensiona nosso entendimento cultural sobre a unidade de nossos corpos, sugerindo que o sentimento de ser *um* não passa de uma ficção (Figura 5). A artista também evoca a possibilidade de sermos múltiplos, como no seu caso: Hasslahti discorre sobre o modo em que ela se autopercebe, como um corpo estilhaçado em várias partes, imagens e objetos que compõem sua materialidade.

Figura 5 – A unidade do corpo como ficção (2022)



Fonte: Hasslahti, 2022.

Retornando às contribuições de Martins (2012), poderíamos observar a manifestação do “gnosticismo técnico-científico” no cerne de nossa reflexão. O termo refere-se à aversão cultural pelo orgânico presente em tendências contemporâneas, em diferentes campos da tecnologia. Essa expressão remete ao “gnosticismo tecnológico”, conceito apontado por Victor Ferkiss no artigo

5 Disponível em: https://youtu.be/nXN1zi7s_38. Acesso em: 26 set. 2022.

“*Technology and Culture: Gnosticism, Naturalism and Incarnational Integration*” (1980). Alguns de seus aspectos são: “[o] horror ao orgânico, repugnância pelo corpo, aversão pelo natural [...] a ‘viscosidade’ das coisas [é] sentida como radicalmente inimiga do espírito” (Martins, 2012, p. 17).

Já as telas de Jenny Saville (2019) costumam enquadrar corpos femininos grandes, encharcados de materialidade, que provocam estranheza devido ao alto teor de palpabilidade carnal das imagens. Ao observarmos seus autorretratos, é evidente que a carnalidade de suas duplicações também é aparente e viscosa. Em *Self-Portrait (after Rembrandt)* (2019), inspirada em Rembrandt van Rijn, Saville desenvolve a pintura a partir de uma série de selfies com seu smartphone, resultando em um jogo entre fotografia e o estilo pictórico (pineladas visíveis na obra), adicionando ainda mais carnalidade ao seu duplo esculpido em tinta.

Tanto Hasslanti quanto Saville, apesar de se expressarem em linguagens artísticas distintas, apresentam uma visão de duplos mais carnis do corpo, acionando o que chamamos de duplos rugosos em contraposição aos duplos virtuais, que muitas vezes são incitados e produzidos a partir do uso de redes sociais. Os duplos digitais possuem menos teor de *atrato*, como em uma superfície lisa, sendo pensados como duplicações abertas às conectividades; em outras palavras, adequam-se a modos de vida disponíveis à imersão digital e a uma maior compatibilidade com os dispositivos digitais (Sibilia, 2015) e seus novos modos de subjetivação. Já os duplos rugosos, sua contrapartida carnal, evocam a carnalidade, tornando visíveis as

fissuras e fraquezas da condição do corpo humano, aspectos esses que os projetos infinitistas tecnocientíficos almejam ultrapassar.

No que se refere à problemática dos duplos lisos em relação ao corpo e aos projetos tecnocientíficos de horizonte fáustico, destaca-se uma reflexão filosófica que problematiza o estatuto paradoxal da pele humana e as formas de sociabilidade engendradas pela cultura da imagem (Ferraz, 2014). Nesse contexto, observa-se um deslocamento característico da contemporaneidade, marcado pela valorização das superfícies e pela transformação da pele em um invólucro cada vez mais liso e impermeável. Tal fenômeno aproxima-se de um material inventado no pós-guerra: o *teflon*. O corpo digital converge com o teflon: fechamento da porosidade cutânea — interface ou membrana de trocas com o outro e o mundo — e consequente embotamento da sensibilidade, bem como déficit de aberturas propícias às trocas afetivas. Essa perspectiva aproxima-se, de certa forma, da noção de “duplos lisos”, uma vez que tais duplos contribuem para um isolamento do corpo — curiosamente cada vez mais *conectado* —, reforçando dinâmicas de distanciamento sensorial e relacional, favorecendo conexões virtuais voláteis, elásticas, escorregadias.

Forjamos a noção de “duplos rugosos” como uma categoria capaz de nos auxiliar a diagnosticar possíveis papéis do duplo imagético do corpo nos modos de vida contemporâneos, que nos incidem com um alto nível de vigilância e monitoramento, como a captura de dados realizada pelas redes sociais, seus infinitos perfis e avatares, que tendem a favorecer novos modos de subjetivação atravessados por um esgarçamento da carne. Percebemos, nos trabalhos de Hasslahti

e Saville, pistas de que há potência e urgência na possibilidade de pensar um corpo composto e expandido em permutações estéticas.

Seja por meio de saberes em torno do estudo da vida ou por meio dos aparatos de imagem, acompanhamos a implementação e o processamento de diversos protótipos que visam à extensão, preservação e transmissão de dados, como é o caso das mídias ópticas, até as inventividades do mundo virtual. A carne e as noções de corpo que pensam a existência como um modo de vida corpóreo continuam sendo um obstáculo para esses projetos. Afinal, a carnalidade evidencia a morte, a grande *vilã* da trajetória humana diante da técnica. Desse modo, urge pensarmos em formas de se autoproduzir a partir da finitude, de modo que a vida seja potencializada, ou seja, que a existência corpórea e múltipla encontre outros caminhos. Reiteramos a importância do enfrentamento desses projetos desvitalizadores da carne e a incorporação de perspectivas críticas e renovadas acerca do corpo contemporâneo, como visões de mundo que contemplem existências acopladas à carne, e subjetividades capazes de produzir novos sentidos de vida. Poderiam os duplos da carne tecer um novo modo de o corpo se relacionar com os aparatos estéticos sem precarizar a materialidade?

Propomos este desafio como uma possível resposta, a provocação de pensar o corpo em sua multiplicidade, nos direcionando para uma amplificação da corporeidade por meio de permutações estéticas. Em Clarice Lispector, testemunhamos um lampejo desse possível novo uso para o corpo:

[...] a primeira verdade está na terra e no corpo. Se o brilho das estrelas dói em mim, se é possível essa comunicação distante, é que alguma coisa quase semelhante a uma estrela tremula dentro de mim. Eis-me de volta ao corpo. Voltar ao meu corpo. Quando me surpreendo ao fundo do espelho assusto-me. Mal posso acreditar que tenho limites, que sou recortada e definida. Sinto-me espalhada no ar, pensando dentro das criaturas, vivendo nas coisas além de mim mesma. Quando me surpreendo ao espelho não me assusto porque me ache feia ou bonita. É que me descubro de outra qualidade. Depois de não me ver há muito quase esqueço que sou humana, esqueço meu passado e sou com a mesma libertação de fim e de consciência quanto uma coisa apenas viva. Também me surpreendo, os olhos abertos para o espelho pálido, de que haja tanta coisa em mim além do conhecido, tanta coisa sempre silenciosa. (Lispector, 2019, p. 65-66)

Estamos em busca de uma nova qualidade para o corpo. Criar duplos que promovam a continuidade e a capilaridade deste corpo, ou até mesmo que possibilitem novas formas de autopercepção, que despertem dúvidas, apontem ausências, um duplo que crie novas coreografias para este corpo, que fortaleça a sua potência em se transmutar e se correlacionar com quem o carrega, assim como com os outros corpos, com o corpo do mundo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A emergência de avatares e duplos gerados por dispositivos de imagem, desde a fotografia e o cinema até os atuais smartphones, motiva uma reflexão sobre a genealogia dos espectros carnavais e as transformações estéticas do corpo, sobretudo no campo da ficção. Embora os fantasmas sejam frequentemente interpretados

como metáforas da fragmentação entre corpo e espírito na modernidade, a noção de espectro que exploramos neste artigo transcende a mera representação de entidades fantasmagóricas, apontando para um fenômeno que se manifesta na materialidade dos corpos tecnocientíficos.

Os espectros da carne, sejam eles duplos rugosos ou lisos, assombram tanto a ficção científica quanto o horror gótico, mas também fazem-se presentes nas intersecções entre aparatos de imagem e práticas culturais. Não se trata apenas de um artifício narrativo, mas de um mecanismo ontológico em que a tecnologia da imagem age como um meio de reelaboração da corporeidade e da identidade. O duplo, nesse sentido, não é apenas uma réplica, mas uma entidade que perturba os limites do humano, inserindo-se em um regime de visibilidade próprio às sociedades tecnológicas.

Esse fenômeno não se restringe às ficções contemporâneas e tampouco se inicia com o advento da ficção científica como gênero narrativo. Ele atravessa diferentes períodos históricos, manifestando-se em mitologias, relatos de aparições e na própria construção das imagens do corpo ao longo do tempo. Com a ascensão das tecnologias de imagem digital, os espectros da carne adquirem novas camadas de significado, transformando-se em simulacros fluidos e maleáveis, mediados por filtros, inteligências artificiais e interfaces digitais.

Dessa forma, o estudo dos espectros na cultura visual e nas narrativas ficcionais sugere um campo de investigação em expansão. As relações entre corpo, imagem e finitude permanecem como problemáticas centrais para compreender as

configurações contemporâneas da identidade e da subjetividade. O aprofundamento desse debate, explorando outras narrativas e desdobramentos interdisciplinares, contribuirá para uma análise mais ampla dos impactos das tecnologias, da imagem na experiência humana e na percepção da materialidade dos corpos.

Percorrer a narrativa de *Frankenstein* (1818) sob a lente do duplo e colocá-lo em perspectiva diante dos avatares contemporâneos nos permite vislumbrar a permanência de certas inquietações que parecem atravessar séculos no mundo ocidental. A criatura de Mary Shelley surge não apenas como um espectro do horror gótico, mas como um avatar carnal que problematiza questões centrais das tecnociências modernas. Em sua composição rugosa e visceral, o monstro se revela um duplo que tensiona os limites da finitude. O corpo é atravessado pela técnica e pelas dinâmicas de poder e saber de um determinado contexto social e histórico, assim como os avatares digitais de hoje problematizam a matéria e a efemeridade do ser no mundo digital.

A hipótese dos duplos rugosos e lisos abre caminhos para uma reflexão mais ampla acerca das múltiplas faces da identidade na contemporaneidade, especialmente na forma como se articulam os corpos diante dos imperativos do virtual, como as performances e comportamentos incitados e produzidos no ecossistema tecnológico. Como um avatar moldado pelo contexto moderno e pelo anseio humano de domínio sobre a vida, a criatura de Shelley opera como um espelho deformado de impulsos tecnocientíficos, apontando não só para a obsessão pela superação da finitude, como também

para a angústia e o estranhamento que surgem dessa tentativa de superar o humano.

Se, nos séculos XVIII e XIX, o horror da reanimação cadavérica evocava as sombras da *hybris* tecnológica, no presente, os filtros digitais, os corpos hipereditados e os perfis plurais nas redes sociais instauram um novo jogo de espelhos, no qual os avatares perdem sua rugosidade carnal em favor de superfícies alisadas, programadas para atender ao mercado da visibilidade. Se a criatura de Shelley era feita de fragmentos de corpos, nossos duplos digitais se constroem a partir de píxeis e algoritmos, esboçando um novo espectro de corporalidade: a do corpo fluido, translúcido, de superfície isolada e polimórfica das redes.

Ao revisitarmos *Frankenstein* à luz dos duplos contemporâneos, percebemos que o horror gótico e a ficção científica dialogam diretamente com certos desafios da contemporaneidade. A dialética entre o duplo rugoso e os avatares lisos do ciberespaço reforça o caráter espectral da cultura digital, na qual a identidade se fratura, se multiplica e, ao mesmo tempo, se dissolve em um campo de experimentação infinita. Como Mary Shelley já sugeria, talvez o verdadeiro horror resida não apenas no monstro, mas naquilo que ele reflete de mais profundo e perturbador na história do Ocidente: a incapacidade de lidar com o fim.

REFERÊNCIAS

CRARY, Jonathan. *Techniques of the Observer*. Cambridge: MIT Press, 1990.

CRARY, Jonathan. *24/7: capitalismo tardio e os fins do sono*. São Paulo: Ubu Editora, 2016.

CSICSERY-RONAY, Istvan Jr. *The Seven Beauties of Science Fiction*. Middletown: Wesleyan University Press, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A semelhança informe: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

FERRAZ, Maria Cristina Franco. Estatuto paradoxal da pele e cultura contemporânea: da porosidade à pele-teflon. In: *Galáxia*, n. 27, v. 14. São Paulo, p. 61-71, 2014.

FERRAZ, Maria Cristina Franco; CARVALHO, Louise Ferreira. Duplo, imagem e reino do simulacro: “William Wilson”, de Edgar Allan Poe. In: *E-Compós*, n. 1, v. 19. Brasília, 2016.

FERRAZ, Maria Cristina Franco; CARVALHO, Louise Ferreira. Autômatos, duplos e delírios atmosféricos da subjetividade moderna: O homem da areia, de Hoffmann. In: *Estação Literária*, v. 27, p. 203-220, 2021.

FLUSSER, Vilém. *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo: É Realizações Editora, 2019.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: A vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 10.ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Paz e Terra, 2020.

FREUD, Sigmund. *Freud (1917-1920) – Obras completas, volume 14: História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”), Além do Princípio de Prazer e outros textos*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund. “O inquietante”. In: FREUD, Sigmund. *Freud (1917-1920) – Obras completas, volume 14: História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”), Além do Princípio de Prazer e outros textos*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, p. 328-376, 2010.

GUNNING, Tom. Phantom Images and Modern Manifestations: Spirit Photography, Magic Theater, Trick Films, and Photography’s Uncanny. In: LEEDER, Murray. *Cinematic ghosts: haunting and spectrality from silent cinema to the digital era*. London: Bloomsbury Academic, p. 17-38, 2015.

GUNNING, Tom. Tracing the Individual Body: Photography, Detectives, and Early Cinema. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Orgs.). *Cinema and the Invention of Modern Life*. Los Angeles: University of California Press, p. 15-45, 1995.

HARKUP, Kathryn. *Making the monster: the science behind Mary Shelley’s Frankenstein*. London: Bloomsbury Publishing, 2018.

HINDLE, Maurice. Introdução para Frankenstein ou o Prometeu moderno, de Mary Shelley. Tradução de Christian Schwartz; Introdução e notas de Maurice Hindle; Posfácio de Ruy Castro. São Paulo: Penguin Classics, Companhia das Letras, 2015.

LAWRENCE, Laura. "What is a monster?". *University of Cambridge*. 7 set. 2015. Disponível em: <https://www.cam.ac.uk/research/discussion/what-is-a-monster>. Acesso em: 8 nov. 2021.

LE BRETON, David. *Adeus ao corpo*. Campinas: Papirus Editora, 2017.

LE BRETON, David. *Antropologia do corpo e modernidade*. Petrópolis: Editora Vozes, 2021.

LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2019.

MARTINS, Hermínio. *Experimentum humanum: civilização tecnológica e condição humana*. Belo Horizonte: Fino Traço Editora, 2012.

MORENO, Guillermo Triguero. El mito de Frankenstein: del doppelganger al monstruo. In: *Revista Sans Soleil — Estudios de la Imagen*, v. 7, p. 159-170, 2015.

MORIN, Edgar. *O homem e a morte*. Sintra: Editora Europa-América, 1970.

POSADAS, Baryon Tensor. *Double Visions, Double Fictions: The Doppelgänger in Japanese Film and Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2018.

ROLNIK, Suely. *Toxicômanos de identidade: subjetividade em tempo de globalização*. Cultura e subjetividade: saberes nômades. Campinas: Papirus, p. 19-24, 1997.

RUSTON, Sharon. The Science of Life and Death in Mary Shelley's Frankenstein. In: *Discovering Literature: Romanticism & Victorians*, v. 15, [s.l.], 2014.

SIBILIA, Paula. O pavor da carne: riscos da pureza e do sacrifício no corpo-imagem contemporâneo. In: *Revista Famecos*, n. 25, v. 11. Porto Alegre, p. 68-84, 2004.

SIBILIA, Paula. *O homem pós-orgânico: a alquimia dos corpos e das almas à luz das tecnologias digitais*. 2.ed. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2015.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein ou o Prometeu moderno*. Tradução de Christian Schwartz; Introdução e notas de Maurice Hindle; Posfácio de Ruy Castro. São Paulo: Penguin Classics, 2015.

SHELLEY, Percy Bysshe. *Prefácio para Frankenstein ou o Prometeu moderno, de Mary Shelley*. Tradução de Christian Schwartz; Introdução e notas de Maurice Hindle; Posfácio de Ruy Castro. São Paulo: Penguin Classics, 2015.

TUCHERMAN, Ieda. A ficção científica como narrativa do mundo contemporâneo. In: *Com Ciência*, n. 59. Campinas, 2004.

TUCHERMAN, Ieda. Notas sobre o Imaginário tecnológico. Portcom-Portal de livre acesso à produção em Ciências da Comunicação, 2005.

TUCHERMAN, Ieda. Fabricando corpos: ficção e tecnologia. In: *Comunicação Mídia e Consumo*, n. 7, v. 3. São Paulo, p. 77-92, 2006.

TWITCHELL, James B. "Frankenstein" and the Anatomy of Horror. In: *The Georgia Review*, n. 1, v. 37. Athens, p. 41-78, 1983.

VINT, Sherryl. *Science Fiction*. Cambridge: The MIT Press, 2021.

WENDT, Brooke. *The allure of the selfie: Instagram and the new self-portrait*. Amsterdam: Institute of Network Cultures, 2014.

14

**PERFECT ORGANISM:
FUNCIONALIDADE XENOERÓTICA E
A ARTE TECNO-GÓTICA DE H. R. GIGER**

GUILHERME ALFRADIQUE KLAUSNER

GUILHERME ALFRADIQUE KLAUSNER

Doutor em Teoria e Filosofia do Direito, pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Membro do Grupo de Pesquisa Direito, Pragmatismo(s) e Filosofia.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7310585851258396>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0000-7101-4686>.

E-mail: guilhermeklausner@gmail.com.

RESUMO: O objetivo do presente trabalho é fazer emergir da análise das relações entre a obra do artista suíço H. R. Giger e o gótico o conceito ambíguo e biopolítico de funcionalidade xenoerótica, para contrapor leituras totalizantes pessimistas tanto da obra de Giger quanto do conceito de colonização reversa usado para analisar romances como *Dracula*. Na primeira parte do texto, faço uma curta biografia de Giger e analiso algumas elaborações do conceito de gótico, para esboçar uma conexão entre a sua produção artística e o gótico. Na segunda parte do texto, parto da comparação feita por Groom entre o filme *Alien* e o romance *Dracula* para elaborar o conceito de funcionalidade xenoerótica, trabalhando conceitos como miscigenação, xenofilia, erotismo, monstruosidade, funcionalidade e técnica,

para, sinteticamente, ao fim, reinterpretar o conceito de Nova Carne a partir da funcionalidade xenoerótica, ressaltando seu aspecto afirmativo de uma potência de vida no contexto biopolítico, sem com isso adotar uma postura imprudente em relação à problemática que lhe é intrínseca. Na conclusão, faço uma síntese de meu argumento, bem como um balanço do trabalho que aponta para possíveis novas direções.

PALAVRAS-CHAVE: H. R. Giger. Alien. (Tecno-)gótico. Funcionalidade xenoerótica. Biopolítica.

ABSTRACT: This paper aims to bring forth, through the analysis of the relationship between the works of Swiss artist H. R. Giger and the Gothic, the ambiguous and biopolitical concept of xenoerotic functionality, in order to counteract totalizing and pessimistic interpretations of both Giger's work and the concept of reverse colonization used to analyze novels like *Dracula*. In the first part of the text, I provide a brief biography of Giger and analyze some formulations of the concept of Gothic to outline a connection between his artistic production and the Gothic. In the second part, I build on Groom's comparison between the film *Alien* and the novel *Dracula* to develop the concept of xenoerotic functionality, exploring ideas such as miscegenation, xenophilia, eroticism, monstrosity, functionality, and technique, so that I can, in the end, reinterpret the concept of the New Flesh through the lens of xenoerotic functionality, emphasizing its affirmative potential in a biopolitical context, while maintaining a cautious approach to its intrinsic challenges. In the final section, I summarize my argument, offering a reflection on the work accomplished and potential directions for future inquiries.

KEYWORDS: H. R. Giger. *Alien*. (Techno-)Gothic. Xenoerotic functionality. Biopolitics.

“– Perfect organism. It’s structural perfection is
matched only by its hostility.

– You admire it.

– I admire its purity. A survivor, unclouded by
conscience, remorse or illusions of morality”.

Alien

INTRODUÇÃO

O trecho que consta na epígrafe do presente texto, do filme *Alien*, de 1979, é nodal na série de filmes na qual se insere, porque ele é um dos poucos momentos desse filme específico em que entendemos que ele se insere em uma obra maior, que em suas *prequels*, *sequels* e *crossovers*, narra uma história galáctica envolvendo projetos eugenistas, interesses malévolos de grandes empresas, a busca pela origem da humanidade etc., problemas que, de formas distintas, estão ou estiveram presentes em nossa história. *Alien* é o nosso futuro.

Figura 1 – Necronom IV



Fonte: Giger, 1984, p. 65

Ou melhor, ele é uma possibilidade de futuro, na medida em que ele sintetiza potências presentes em nossa realidade. Essa síntese se dá de uma forma “tecno-gótica” que, além de recorrer a técnicas de filmagem específicas para criar uma determinada “cruzeza”, de ambiência, que remete ao *chiaroscuro* e ao enevoamento do *film noir* e de narrativa, que Nick Groom (2012, p. 134) associa a *Dracula*, centra-se na imagem do alienígena, cuja alteridade em relação aos humanos no filme é bastante reiterada¹.

Essa imagem é criação do suíço Hans Ruedi Giger, cuja qualidade artística é reconhecida por Groom, e tem uma história própria, independente do filme. Ela surge em 1976, como parte da série *Necronom*, publicada em 1977 no livro *Necronomicon*.

Se, sem dúvida, *Alien* é um marco na carreira de Giger, ele não é um marco de origem. A série de imagens *Necronom* deriva de uma proposta artística que Giger chama “biomecânica” e que perseguiu ao menos desde os últimos anos da década de 60. E, de forma adequadamente tecno-gótica, ele afirmava:

‘Biomecânico’ é um conceito perturbador porque sugere nossa dependência de máquinas, de coisas mecânicas que não entendemos e das quais temos medo de depender para nossa sobrevivência. Os exemplos simples são o pânico e a ansiedade que muitos, incluindo eu, experimentam ao voar em um avião ou usar um tanque de oxigênio no mergulho submarino. Todos têm medo de estar conectados a máquinas de suporte vital para permanecer vivos². (Tradução nossa)

1 E, nos demais filmes da franquia, de certa forma relativizada.

2 Disponível em: https://www.littlegiger.com/articles/files/3DWorld_45.pdf. Acesso em: 24 set. 2024.

No entanto, se esses “pânico e ansiedade” estão presentes, Giger também compreende a possibilidade de uma “fusão harmoniosa entre tecnologia, mecânica e criatura” (Giger, 1993, p. 48, referindo-se à primeira série do período biomecânico, *Biomechanoid*). Muitos críticos de arte, e o próprio Giger, em certa medida³, reconhecem ainda o caráter erótico da proposta biomecânica.

Sua síntese das potências presentes, nas imagens de suas séries biomecânicas (incluindo, mas não se restringindo à série *Necronom*), apresenta elementos de desejo que não só não necessariamente implicam a extinção da espécie humana (ameaça que ronda a franquia de filmes), mas que, ao contrário, nos propõem uma superação da oposição homem-máquina. Emergindo da proposta biomecânica de Giger e de suas conexões, inclusive (e principalmente) com o gótico, portanto, estaria o conceito de funcionalidade xenoerótica, a “fusão harmoniosa” entre elementos vivos e/ou não-vivos entendida a partir da lógica de um desejo do Eu pelo Outro, fundada em uma perspectiva funcional-tecnológica da própria natureza.

A proposta biomecânica apresenta a possibilidade sensível de desconstrução da oposição entre o maquinício⁴ e o erótico, entre o homem, a máquina e a natureza em toda sua extensão, sem aderir, para isso, a um otimismo humanista. Medo e desejo permanecem em potente

3 Conforme entrevista disponível em: https://www.littlegiger.com/articles/files/ImagineFX_Jul2008.pdf. Acesso em: 16 out. 2024.

4 Por maquinício, nesse texto, me refiro exclusivamente àquilo que se relaciona aos objetos técnicos, e. g. máquinas, e, se isso, por certo, pode envolver alguns dos elementos de uma teoria maquinícia (e. g., Fisher, 1999, p. 129-132), isso não significa uma adesão a todas as suas premissas (e consequências).

tensão, criando um espaço de salvação e perigo⁵. As forças que Giger capturou e tornou visíveis (Deleuze, 2003, p. 56) serão aqui analisadas teoricamente, bem como serão delineados conceitos próprios de sua arte que nos permitam vislumbrar melhor as nuances desse espaço.

Na primeira parte do texto, farei um curto esboço biográfico de Giger, ressaltando o caráter eclético do uso de sua obra, e explorarei em que sentido se pode pensar a sua arte como gótica, a partir da síntese de alguns conceitos de gótico. No cerne desta síntese, está a funcionalidade xenoerótica, sobre a qual me debruçarei na segunda parte.

Partindo da comparação feita por Groom entre *Dracula* e *Alien*, estudarei os elementos que compõem o conceito de funcionalidade xenoerótica. Entre esses elementos estão a miscigenação/mestiçagem como xenofilia, o erotismo, a pornografia, a função etc. Buscarei, nesta parte, apoio também em outros produtos artísticos, mostrando a relevância do conceito não só para o (tecno-)gótico, mas para uma determinada cultura, a da Nova Carne.

Por fim, sintetizarei os elementos centrais da exploração para apresentar o significado do conceito para além da obra de Giger, focando nas distinções e comparações feitas no curso do texto. O objetivo é fazer emergir da obra gigeriana um conceito composto, o da funcionalidade xenoerótica, que sirva para a análise da realidade, e não o de tentar conformar essa obra, vasta e inapreensível em sua totalidade, a uma teoria pré-existente.

5 Espaço de perigo e salvação é um conceito que Heidegger extrai do poema *Patmos*, de Hölderlin, e é usado no ensaio *Die Frage nach der Technik*, que trata do enquadramento (*Gestell*) enquanto forma de “segurança do real sobre o modo da disponibilidade” e essência da tecnologia. A menção a Hölderlin se encontra em Heidegger, 1977, p. 28, a frase citada é de Agamben, 2017, p. 699, e eu tratei do tema, ao qual retornarei mais à frente, com maior profundidade em texto presente na obra Caiuby et al., 2023.

H. R. GIGER E O GÓTICO

Hans Ruedi Giger (1940-2014) nasceu no dia 5 de fevereiro de 1940, em Chur, na Suíça⁶. Antes de dedicar-se integralmente à arte, trabalhou em uma firma de arquitetura, tendo cursado, entre 1962 e 1966, design de interiores e industrial na Escola de Artes Aplicadas de Zurique, “única formação artística útil” de sua vida, segundo o próprio⁷. Nesse período, ele conheceu a atriz Li Tobler, com quem teve um romance, até seu suicídio, em 1975.

Figura 2 – ELP I



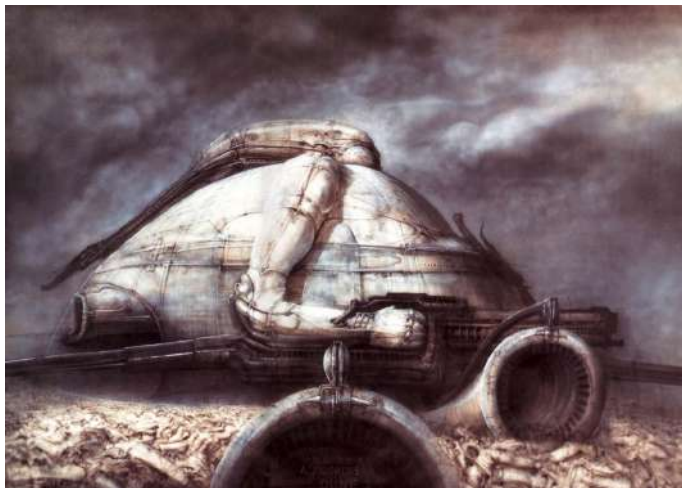
Fonte: Giger, 1984, p. 39.

- 6 A pequena biografia aqui contida tem como fontes Barker; Jones, 1997 e a cronologia constante no sítio eletrônico do H. R. Giger Museum. Disponível em: <https://www.hrgigermuseum.com/index2.php?option=bio&act=1&pg=1&lang=en>. Acesso em: 10 set. 2024.
- 7 Disponível em: https://www.littlegiger.com/articles/files/3DWorld_45.pdf. Acesso em: 26 set. 2024.

Começou a publicar suas obras em 1964, já desenvolvendo o estilo que viria a fazê-lo famoso. Em 1966, Giger fez sua primeira exibição solo e, no ano seguinte, conheceu o cineasta F. M. Murer, que filmou um documentário de dez minutos dedicado às suas obras e com quem trabalhou em outros filmes.

Em 1968, Giger abandonou seu trabalho regular para dedicar-se ao trabalho artístico. Em 1973, já com alguma reputação na cena suíça e começando a se tornar famoso internacionalmente, Giger foi contratado pelo grupo de Rock Progressivo Emerson, Lake and Palmer para desenhar a capa do LP *Brain Salad Surgery*.

Figura 3 – Dune II



Fonte: Giger, 1984, p. 67.

Em 1976, Giger conheceu, através de seu contato com o pintor estadunidense Robert Venosa, Salvador Dalí, o que o levou a colaborar com a versão cinematográfica de Alejandro Jodorowsky

do romance *Duna*, de Frank Herbert. Giger ficou responsável pelo mundo Harkonnen, mas o filme acabaria por não se concretizar.

No entanto, na produção do filme, Giger conheceu Dan O'Bannon, responsável pelos seus efeitos especiais, que o trouxe para a produção de *Alien* (Giger, 1989, p. 6). No outono de 1977, Giger publicou seu *Necronomicon* e o enviou para O'Bannon, que o mostrou para Ridley Scott, diretor do filme, que, por sua vez, ampliou sua participação na direção criativa do filme.

Inicialmente, Giger era responsável tão somente pelo design do ciclo de vida do alienígena (ou seja, pelo design do *facehugger*, do *chestburster* e do próprio xenomorfo, a versão adulta, que parece bastante com a criatura da imagem *Necronom IV*), mas ele acabou assumindo a tarefa de criar a superfície do planetóide, no qual a *Nostromo* (nave espacial na qual se passa a maior parte do filme) pousa, o interior e do exterior da nave, no qual estavam contidos os ovos dos alienígenas e o seu piloto, o *Space Jockey*, bem como pelo desenvolvimento de diversos dos elementos práticos utilizados para dar vida às suas criações (Barker; Jones, 1997, p. 70; Orient, 2005, p. 415). Em 1979, *Alien* estreou nos cinemas e, em 1980, Giger ganhou o Oscar pelos efeitos especiais que desenvolveu para o filme.

No mesmo ano, Bob Guccione, criador da revista pornográfica *Penthouse*, na qual uma série de imagens eróticas feitas por Giger tinha aparecido, montou uma exposição dedicada a Giger, em Nova Iorque. Em 1981, Giger desenhou a capa para *KooKoo*, primeiro álbum solo da cantora do Blondie, Debbie Harry.

Figura 4 – Debbie II

Fonte: Giger, 1993, p. 63.

Em 1986, o Celtic Frost, banda suíça considerada uma das fundadoras do *heavy metal* extremo, usou *Satan I* como capa de seu primeiro álbum, *To Mega Therion*. Em 2010, Giger contribuiria para a banda sucessora do Celtic Frost, Triptykon, com a sua pintura *Vlad Tepes*, parceria que seria repetida no segundo álbum do Triptykon, alguns meses antes de seu falecimento, em 2014. Thomas Gabriel Fischer, líder de ambas as bandas, seria o secretário pessoal de Giger, de 2007⁸ até seu falecimento.

8 Conforme disponível em: <http://www.darkstar-film.ch/en/tom-gabriel-fischer>. Acesso em 08 out. 2024.

Figura 5 – Satan I

Fonte: Giger, 1993, p. 77.

Em 1992, o jogo eletrônico *Dark Seed*, baseado nas obras de Giger, foi lançado. Em 1994, começou a produção do filme *Species* (que seria lançado no ano seguinte), da qual Giger participou. Em 1997, Giger comprou o castelo St. Germain, que se tornaria, no ano seguinte, o *HR Giger Museum*.

Em 2000, Giger desenhou o pedestal do microfone de Jonathan Davies, vocalista da banda de *heavy metal* Korn. Em 2004, a McFarlane Toys iniciou uma série de colecionáveis baseada na obra de Giger. Em 2005, a Ibanez lançou uma guitarra cujo design é de Giger.

Em 2011, Giger contribuiu para *Prometheus*, filme que é o primeiro na cronologia da narrativa da franquia *Alien*. Em 12 de maio de 2014, Giger faleceu.

Em entrevista, Giger afirmou: “Eu não creio que pinte o horror. Quando eu era criança, adorava trens-fantasma e coisas desse tipo. Mas também gosto de castelos e edifícios antigos” (Barker; Jones, 1997, p. 76). Essa frase, cujo conteúdo provavelmente encontrará ressonância em muitos fãs da produção cultural vinculada à categoria estética “terror”, permite que eu inicie a discussão de sua obra.

O artista admite que sua obra tem origem, ao menos em parte, em seus pesadelos, e tem como fim conjurá-los, e que ela funciona como “uma espécie de terapia” (Barker; Jones, 1997, p. 76 e 78). Para além dos pesadelos, são autores de ficção como J. R. R. Tolkien e H. P. Lovecraft que inspiram suas obras⁹ e, em sua própria arte, Giger diz ter sido influenciado por Gaudí, Kubin, Dalí e, “em primeiro e destacado lugar, por Hieronymus Bosch” (Barker; Jones, 1997, p. 77).

Seriam essas influências suficientes para qualificar sua arte como gótica? Ou seria o gótico identificado por Groom em *Alien* circunscrito ao filme, não extensível àquilo que compõe sua base, as imagens de Giger ou ao próprio estilo biomecânico?

Cumpré entender, antes de qualquer outra coisa, a que se refere quando se usa o termo “gótico”. Se há um uso da palavra “gótico” (como, por exemplo, o feito por Groom), que serve para designar obras produzidas a partir do século XVIII, com a presença,

9 Conforme entrevista, disponível em: https://www.littlegiger.com/articles/files/EasyReader_14Jul1988.pdf. Acesso em: 16 out. 2024.

na narrativa, do *locus horribilis*, de um passado fantasmagórico e de uma personagem monstruosa, “sob o regime de um modo narrativo que emprega mecanismos de suspense com objetivo expreso de produzir efeitos estéticos negativos”, e que explora esta construção conceitual indutiva instrumentalmente para permitir análises mais amplas (França; Silva, 2022, p. 17-18 e 21-22), há um conceito menos teórico, associado a Walter Scott, um apreciador da obra de Horace Walpole, autor do primeiro romance gótico (Walpole, 2001, p. 185), para quem o objeto central do gótico é “tirania feudal e superstição católica” (Sage, 1990, p. 59). Esse conceito parte de uma análise mais historicizada dos romances góticos, mas pode ser tornado mais abstrata também, podendo se falar de um “Alto Gótico” (*High Gothic*), “abstrato e cerimonioso. O mal tornou-se cosmopolita, blasé, *glamour* hierárquico. Não há bestialidade. O tema é o poder ocidental erotizado, o fardo da história” (Paglia, 2001, p. 268).

Outro conceito de gótico parte da definição de Wilhelm Worringer da “linha gótica do norte”, como uma “poderosa vida não-orgânica” para tratar do arranjo de “órgãos provisórios”, que se formam pela afetação dos corpos orgânicos e inorgânicos por forças que os atravessam e constituem esses órgãos, corpos sem órgãos, ou seja, corpos que não são previamente ordenados como organismos, mas que podem empregar suas partes para associações livres através dessas forças não-orgânicas (Deleuze, 2003, p. 46-47). A mescla desses conceitos não é inaudita, e tentativas de explicar o tecno-gótico normalmente tentam combiná-los.

Fisher, por exemplo, recorre ao trabalho de Nick Land sobre o cybergótico (publicado em Cassidy; Dixon, 1998) para desenvolver seus próprios conceitos de tecno-gótico (Fisher, 1999), e Dery vai mesmo afirmar que o *ciberhorror* remonta a Giger, Barker (e especialmente ao filme *Hellraiser*) e à banda Skinny Puppy (Dery, 1998, p. 94). Van Elferen (Hogle, 2014) e Edwards, em volume dedicado ao tema (Edwards, 2015), por sua vez, recorrem aos elementos centrais das obras da estirpe do *Frankenstein*, de Mary Shelley, para elaborarem seus conceitos de tecnogótico, explorando tanto a responsabilidade do homem pelas suas criações¹⁰, pelos avanços da técnica, pelo desejo de conhecimento não-sobrenatural etc., quanto à alteração, tanto psíquica quanto corporal, do próprio homem pela técnica ou pelos produtos da técnica e as limitações do conhecimento do homem, mesmo sobre suas criações.

Obras como a de Giger atravessam esses conceitos sem comprometer-se com qualquer deles. Se vemos a monstruosidade em seu *Alien* (que não pode, prescindindo da narrativa, se comunicar às imagens de Giger), vemos, também, uma poderosa vida não-orgânica que atravessa matéria viva e morta, na proposta biomecânica, e grandes ambientes que são o espaço de desenvolvimento de domínios

10 E do homem enquanto criação da técnica. Em *Prometheus*, citado acima, a hipótese de que o homem tenha sido criado por alienígenas, defendida por autores como Erich von Däniken, é explorada. Neste sentido, ver a entrevista de Ridley Scott, diretor do filme original e dos filmes que o precedem na narrativa, *Prometheus* e *Alien: Covenant* (de 2017), ao sítio eletrônico *Filmophilia*, disponível em: <https://web.archive.org/web/20120617214146/http://filmophilia.com/2011/12/17/interview-ridley-scott-talks-prometheus-giger-beginning-of-man-and-original-alien/>. Acesso em: 12 nov. 2024. Não podemos, ademais, ignorar a conexão existente entre *Blade Runner* (baseada no romance *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, de Philip K. Dick) e *Alien* (e, consequentemente, entre essas duas séries e *Predator*), que reforça a circularidade da dinâmica de poder criador-criação, gerando todo um universo imagético a partir da exploração desse aspecto negativo da técnica (essa hipótese é integralmente exposta em: <https://www.ign.com/articles/how-are-blade-runner-and-alien-connected>. Acesso em: 13 nov. 2024).

religiosos e políticos em suas obras, substitutos da tirania feudal e da superstição católica, em uma erótica do poder.

Poderíamos ensaiar explicar o caráter gótico da arte gigeriana, então, como uma exposição do poder ocidental erotizado e desumanizado, gerador de uma prole monstruosa que afirma seu domínio hierárquico sobre os humanos, como se o poder, nessa relação, escapasse de uma simples relação de violência e se tornasse erótica.

É justo esse erotismo da obra gigeriana, no entanto, que ilumina um aspecto do gótico vislumbrado por Groom em sua comparação entre *Dracula* e *Alien*, e é em torno dele que o conceito de funcionalidade xenoerótica será construído. Para isso, além de recorrer à comparação de Groom, farei novas comparações e trarei aportes teóricos e de críticos da obra de Giger, na expectativa de fundamentar minha definição de funcionalidade xenoerótica e mostrar como esse conceito, emergente da obra gigeriana, mas passível de ser projetado a outros casos, é central em uma nova fase do terror enquanto gênero de produção cultural, chamada *New Flesh*, Nova Carne.

Figura 6 – The Spell IV



Fonte: Giger, 1984, p. 26-27.

O CONCEITO DE FUNCIONALIDADE XENOERÓTICA

A comparação entre *Dracula* e *Alien*, para Groom, torna-se possível a partir do medo da miscigenação, presente em ambas as obras (Groom, 2012, p. 134). Mas essa miscigenação não pode ser entendida em sentido estrito: trata-se, mais do que de um medo de encontros entre grupos humanos fenotípica ou culturalmente distintos, do medo do encontro com um Outro que promova a metamorfose do indivíduo e do grupo, indireta ou diretamente, como consequência.

Esse medo da miscigenação está estritamente vinculado, nos casos em apreço, ou seja, de obras feitas em países identificados com práticas colonialistas, ao medo da colonização reversa, ou seja, o medo de que o Outro “invada e escravize” o Eu, indivíduo ou grupo (Groom, 2012, p. 94). Mas, aqui, é importante discernir com bastante cuidado algumas formas de miscigenação-colonização: há colonizações que se baseiam na segregação e mesmo no extermínio da população nativa, há colonizações que se baseiam na miscigenação. Há miscigenações que servem a propostas eugenistas, há miscigenações que operam apesar das propostas coloniais etc. Essas formas nunca são puras, mas não por isso essas diferenças devem ser desconsideradas, sob pena de alimentar-se um purismo étnico (cultural e/ou biológico).

Dracula é um romance ambíguo neste sentido específico. Se a transformação possivelmente leva o transformado a uma nova perspectiva (como a descrita em Stoker, 2006, p. 181-182), essa é vista, pelos heróis do romance, como maligna, até mesmo para aqueles que a detém, que se tornam escravos de senhores vampíricos

(como o Conde afirma em Stoker, 2006, p. 261), senhores esses, no entanto, que também não têm necessariamente paz (Stoker, 2006, p. 319). A transformação é vista, no romance, pela perspectiva plural de seus heróis, como vinculada a um mal substancialmente existente e como conducente a uma degeneração (Stoker, 2006, p. 289-290), mas essa pluralidade de vozes, apesar de concordantes em um aspecto essencial, tem variações, e nunca ouvimos as vozes do outro lado (o que ocorre, por exemplo, em obras como *Anno Dracula*, de Kim Newman, na qual é explorado justamente esse medo da colonização reversa).

MISCIGENAÇÃO OU XENOFILIA?

Mas, de uma forma geral, *Dracula* não é um romance ambíguo: o vampiro é mal e deve ser destruído. Porém, se, em seu texto, já há um erotismo bastante explícito, “excitante e repugnante” (como, por exemplo, em Stoker, 2006, p. 38-39), esse erotismo foi bastante destacado em suas adaptações posteriores, promovendo uma verdadeira interpretação deformante¹¹ da narrativa. Digna de nota, neste sentido, é a adaptação de Francis Ford Coppola, de 1992, *Bram Stoker’s Dracula*. Uma cena deste filme, o encontro de Lucy com o Conde em sua versão licantropa, no jardim de sua casa, entendo sintetizar essa interpretação erotizante que envolve a dinâmica miscigenação-colonização reversa:

11 Palavra usada aqui sem nenhum sentido pejorativo, baseada em Sontag, 1982, p. 97-98.

Figura 1 – Cena do filme *Bram Stoker’s Dracula*. Diretor: Francis Ford Coppola

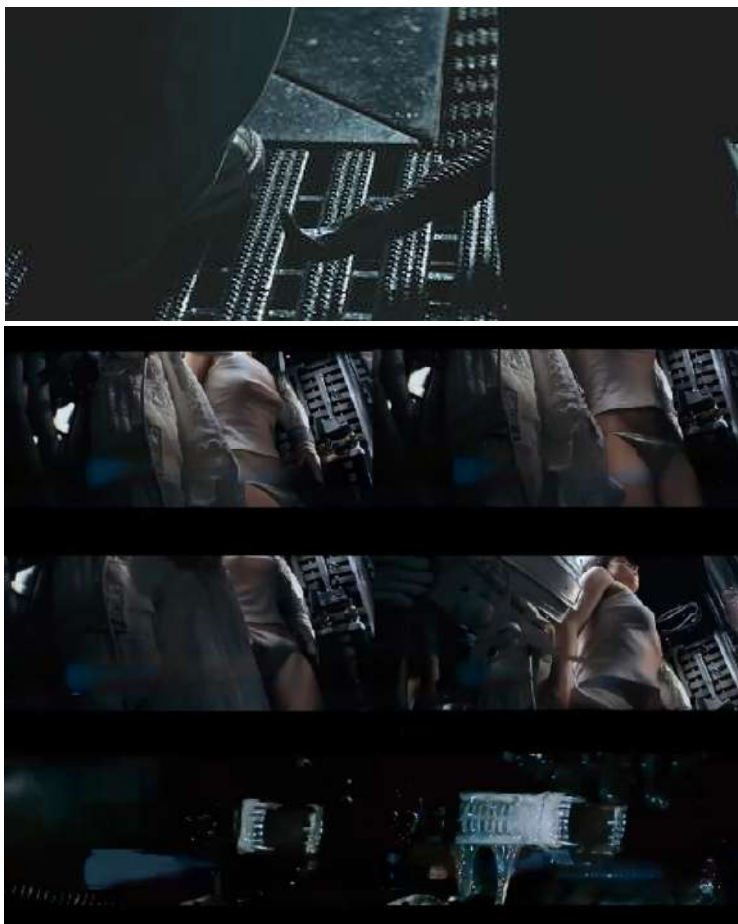


Fonte: arquivo pessoal.

Nesta cena, há uma clara expressão de erotismo (confirmada por Coppola; Hart, 1992, p. 71-72). Em *Alien*, no entanto, se há sexualidade, uma vez que o filme se desenvolve em torno do ciclo reprodutivo do alienígena (Abrams; Frame, 2023, p. 63), o erotismo constitui-se fora das telas. Mesmo as sequências mais claramente eróticas do filme, reproduzidas abaixo, quais sejam, a que precede a morte de Lambert, que ocorre fora da tela, e a sequência que se dá imediatamente antes do fim do filme, só são eróticas, ou mesmo sexuais, para a audiência, uma vez que, para as personagens, os atos que nelas ocorrem não têm nada de sexual, muito menos de erótico¹².

12 Uma curta nota é importante para esclarecer o significado de certas palavras neste parágrafo. Por sexual, me refiro ao caráter mais mecânico da atividade sexual. Por erótico, me refiro ao desejo que motiva o ato sexual. Só considero eróticos atos que envolvem mais de uma pessoa quando o desejo, ainda que ambíguo, é comum às partes. Um estupro, se é um ato sexual e se envolve o desejo de uma parte, não é, segundo esta classificação, um ato erótico, por faltar o desejo da outra parte (não distinguirei, para fins do presente artigo, desejo e vontade). Ademais, a negativa da sexualidade e do erotismo em *Alien* parte da narrativa do filme, não de seu possível impacto entre os espectadores.

Figura 2 – Compilado de cenas do filme Alien. Diretor: Ridley Scott



Fonte: arquivo pessoal.

Se fossemos, portanto, tomar a comparação de Groom ao pé da letra, nos restringiríamos a entender um aspecto da miscigenação: uma miscigenação que é corrupção, violação através das presas do Conde ou do *facehugger* que implanta o xenomorfo no corpo

de sua vítima, e que, eventualmente, destrói a vítima. Existe um aspecto da miscigenação, no entanto, que se encontra no erotismo de *Dracula*, no romance e em suas adaptações, e na obra de Giger que, entendo, tem consequências muito mais potentes para o nosso argumento.

Se há, sem dúvida, medo da miscigenação em *Dracula*, ele manifesta-se de forma diferente em cada grupo e subgrupo: medo do vampiro e das vampiras, mas também medo do que se pode tornar caso eles sejam desejados. Encontramos essa mesma potência na arte de Giger. O medo é mais do caráter erótico que a miscigenação pode envolver do que do poder físico desses vilões (os vampiros, os seres que populam as obras gigerianas). Porque o desejo erótico já é, neste contexto, uma derrota.

Trata-se de um medo da xenofilia. Por xenofilia entende-se o amor pelo estranho-estrangeiro, “por qualquer coisa outra que não seja do próprio ‘tipo’” do amante (Felski; Schwartz, 2024, p. 93). A xenofilia, traço que podemos identificar no amor do pequeno Giger por “trens-fantasma”, “castelos e edifícios antigos” e “coisas desse tipo”, aqui, tomados como manifestação de um Outro, e que ele projeta na interpretação de sua obra adulta, e que ressoa, como dito, a opinião de parte possivelmente significativa daqueles que apreciam obras de terror, não se restringe, é claro, a elementos associados a esse domínio, mas envolve uma atração por tudo o que se reconhece como abertamente diferente.

A xenofilia tem uma relação conturbada com a ideia de miscigenação, trazida por Groom, porque a miscigenação envolve

um juízo negativo acerca dos possíveis frutos desse interesse (Appiah; Gates, Jr., 1999, p. 1320). Contra essa ideia, podemos sugerir, como um resultado possível não pejorativo, a mestiçagem (Lionnet, 1989, p. 12-13).

Se é bem verdade que a xenofilia e a mestiçagem/miscigenação podem referir-se a uma característica cultural de um determinado grupamento humano, em *Dracula* e na arte de Giger, estamos falando de um encontro que é possivelmente erótico e que é ficcional. Na ficção, por sua vez, nem toda xenofilia é humanizada; a ficção que trata da xenofilia entre humanos e não-humanos, muitas vezes, aborda a diferença do estranho-estrangeiro como superficial, e a xenofobia que porventura esteja também envolvida na obra, conseqüentemente, como uma violência injusta, replicando a crítica à xenofobia que se dá na realidade entre humanos¹³. Essa xenofilia entre não-humanos, na ficção de terror e científica, pode ser chamada de xenofilia monstruosa¹⁴ e abarca a mecanofilia, o “amor pelas máquinas” (Felski; Schwartz, 2024, p. 92).

13 É importante que o juízo sobre a justiça ou sobre a injustiça seja feito obra a obra, no entanto. Em *Dracula*, por exemplo, mesmo na adaptação de Francis Ford Coppola, o Conde vampírico continua sendo uma ameaça para a humanidade, ainda que, como no livro, exista uma ambiguidade que, no filme, diferente do livro, é associada ao amor que ele sente pela protagonista (relação ausente no romance). Assim, por mais que a caracterização da personagem pelo autor possa ser considerada xenofóbica e, portanto, indiscutivelmente, caso seja provada a intenção xenofóbica do autor, injusta, intranarrativamente, a violência das personagens contra o Conde está justificada pela ameaça que o Conde é, justificando-se, assim, além da mera caracterização xenofóbica do Conde.

14 Por que, então, falar de xenofilia e não de teratofilia? Justo porque a teratofilia é um termo aplicável ao monstruoso tão somente, enquanto a xenofilia, se também abrange o monstro-enquanto-Outro, pode ser aplicada a uma gama maior de situações (como a mecanofilia).

“Monstruosa” pode ser uma categorização aparentemente pejorativa, mas o seu uso não é aqui esvaziado de objetivos subversivos no que se refere à palavra “monstro”. *Monstrum*, sua origem, é “aquilo que revela” ou “aquilo que alerta” a nós, transgredindo categorias cognitivas estabelecidas (Švelch, 2023, p. 10-11), ou seja, um estranho que nos afeta (em regra, causando medo). Ou seja, para uma xenofilia monstruosa, esta afetação pelo estranho-enquanto-transgressor-de-categorias-cognitivas-estabelecidas deveria ser amorosa (ainda que não necessariamente erótica): para além da xenofilia erótica monstruosa, da qual trataremos à frente, podemos imaginar uma xenofilia monstruosa que desperte sentimentos não eróticos (como, por exemplo, a estética japonesa *kawaii*, “fofa”, povoada de monstros, exemplo maior sendo os *pokémons*).

Mas, ao menos na xenofilia erótica monstruosa, a que encontramos em *Dracula* e na arte de Giger, mesmo que não exclusivamente nela, tratamos de “equações quentes”, nas quais o distanciamento cognitivo é superado, ainda que parcialmente, por uma interação corporal com o Outro, que se reflete em “um diálogo [...] processos mentais que são, em parte (não definível em sua extensão), capturados pelo fenômeno em questão”, transformando o ego já não mais absoluto, já não mais individualizado, em um canalizador que não é nem Eu, nem Outro, mas algo no limiar (Felski; Schwartz, 2024, p. 97). Isso não ocorre sem riscos (incluindo o de uma exotização desqualificadora [Said, 1979]).

XENO-EROTISMO MONSTRUOSO

Amy Ireland assim explica uma “tabela xenoerótica”, encontrada no 4chan, prova da popularização do xeno-erotismo¹⁵ (monstruoso):

Primeiro, ela concebe a alteridade (*alienness*) em um espectro que vai desde uma morfologia humanoide tradicional até a monstruosidade insondável de ‘horrores multidimensionais inumanos (*eldritch*)’ em sete estágios sucessivos. Em segundo lugar, ela figura esse desejo de forma sexual — uma sugestão que se torna graficamente mais insustentável pelos meios humanos usuais à medida que a monstruosidade aumenta. E, em terceiro lugar ela, implica um limiar próprio — quase órfico — que, uma vez ultrapassado, não oferece oportunidade de retorno.

Conforme o objeto hipotético do desejo de alguém modula ao longo do espectro, de ‘humanos’ para ‘não-humanoides não convencionais’, isso se correlaciona com certas intensidades de xenofilia, correspondendo a uma medida de semelhança ou diferença. Aqueles para os quais qualquer coisa além da humanidade geral, com um toque, talvez, de pele verde-limão, é desinteressante são designados como ‘Normies’, passando para os ainda sexualmente dimórficos ‘Fãs de Garotas Monstros’ (ou Fãs de Garotos Monstros — esta, como está indicado no canto inferior esquerdo [da tabela, aqui não reproduzida — n. do T.], é a ‘edição feminina’) com a transição para o imaginário alienígena bastante típico e tradicional, incluindo ‘Greys’ e ‘Pequenos Homens Verdes’ — antes de cruzar enfaticamente uma fronteira no ponto em que o rosto humano começa a perder sua distinção, com um desejo por ‘Humanoides Teratomórficos’ ominosamente classificado como ‘Pego sem Volta’. ‘Amantes Alienígenas de Mente Aberta’ têm uma predileção por formas cada vez mais

15 O termo é utilizado de forma vaga para referir-se à obra gigeriana em outras fontes. Por todas, o mini-documentário *Xeno-Erotic: HR Giger’s Alien Re-Design*, que acompanha o DVD *Alien 3: Special Edition*.

anômalas, indo de ‘Humanoides Limítrofes’, nos quais um antropomorfismo em retração é concretizado na eliminação de órgãos sexuais ou na adição de vários apêndices não humanos, para ‘Não-Humanoides Convencionais’, onde ele desaparece completamente em uma quimerização de partes insetoides, vegetais e maquinais. No extremo mais distante da estranheza, encontra-se o reino dos ‘Não-Humanoides Não Convencionais’: dimensionalmente anômalos, de ‘forma indefinível’ — uma situação de estranha plasticidade liminar em que se torna ‘incerto onde [o] corpo começa e termina’. A posição subjetiva correspondente é a do ‘Verdadeiro Xenófilo’, alguém envolvido em um desejo por aquilo que excede até mesmo a própria forma. (Ireland, 2019, p. 64-65)

É claro, se essa xenofilia prescinde do gótico, quando inserida em uma constelação¹⁶ gótica, seus elementos são transformados pelo gótico, que tende a intensificar essa subversão do próprio terror pelo desejo.

Desejo é o elemento central do erotismo, e o desejo é imagético, ou seja, corporificável e apreensível esteticamente (Agamben, 2007, p. 53). Logo, podemos falar de imagens de desejo, ou seja, a imagem “carregada de uma energia capaz de mover e perturbar o corpo” (Agamben, 2010, p. 14).

Como os biomecanóides de Giger representam a possibilidade de superação do “pânico e ansiedade” relacionados à dependência do homem em relação à tecnologia em prol de uma “fusão harmoniosa entre tecnologia, mecânica e criatura”, eles envolvem o

16 O conceito de constelação é de Benjamin, 2016, p. 22-23, mas meu uso centra-se na lógica que conecta as imagens entre si, a reflexões teóricas e a narrativas de forma não hierárquica.

reconhecimento da necessidade de gozar com a impossibilidade de evitar a mudança/metamorfose que associamos ao futuro, (Fisher, 2013, p. 50, a partir de Kodwo Eshun)¹⁷. Assim, na obra de Giger,

[A]pesar dos cenários serem compostos dos mais rarefeitos ingredientes do horror e da violência, as figuras em si estão envolvidas em uma aura de paz sonâmbula e concordância secreta em seus desejos. (Hurka, 2002, p. 128)

Trata-se de um contraste entre a valoração da imagem (“representação”) e a da sensação (Deleuze, 2003, p. 37-39): o “terror” é pintado por Giger com erotismo, afinal, quando criança, ele “adorava trens-fantasma e coisas desse tipo”. Se há terror e violência na representação, eles não comunicam à sensação¹⁸; as forças que envolvem o representado constroem, ao contrário, uma aura de paz sonâmbula e de abandono ao desejo, permitindo a “fusão harmoniosa entre tecnologia, mecânica e criatura”.

Essa união entre forças eróticas e imagens terríveis e violentas pode ser compreendida a partir de uma lógica pornográfica. A pornografia aqui não deve ser entendida como a mera exibição de atos eróticos (apesar de também o ser), porém como a ideia de que essa exibição não só envolve o espectador como parte da cena, mas que esses atos são destinados principalmente ao prazer do espectador (enquanto na maior parte dos filmes não pornográficos,

17 O texto de Eshun que serve de base para Fisher está disponível em: https://ccru-ii.neocities.org/ccru.net/swarm3/3_abducted. Acesso em: 20 out. 2024.

18 São utilizadas as mesmas palavras para a valoração em categorias distintas (imagem e sensação), quando, por vezes, é feita a mesma valoração para essas categorias distintas (afinal, não é raro que imagens violentas evoquem sensações violentas [Deleuze, 2003, p. 61]).

ela destina-se ao movimento da narrativa), e também que ela possivelmente separa o espectador dos envolvidos nos atos eróticos, sem que se perca o desejo, que fica desvinculado da apreensão de seu significado integral pelo espectador, uma vez que o mesmo não o está experimentando (Agamben, 2007, p. 89-91).

Isso, é claro, não ocorre em toda imagem pornográfica da mesma forma, uma vez que, na maior parte dos filmes da espécie, as sensações sentidas pelos atores são sensações desfrutadas pela maior parte dos seres humanos no curso de suas vidas, mas, se a constituição da cena já permite essa invisibilização da quarta parede¹⁹, o que não é uma experiência sexual vivida pela maior parte dos seres humanos no curso de suas vidas, essa separação torna-se maior em filmes que trazem desejos xenofílicos. Aqui falamos de casos nos quais o espectador sente um desejo cuja sensação derivada de sua realização lhe escapa por ele nunca ter experimentado “um novo uso coletivo da sexualidade” (Agamben, 2007, p. 91). Trata-se de desejar algo que sequer se pode imaginar sentir, como, por exemplo, travar relações eróticas com uma criatura alienígena.

A lógica pornográfica também tem outro efeito. Se tivermos em mente a função da técnica aerográfica das principais obras de Giger, qual seja, permitir “uma grande proximidade da perspectiva fotográfica” (Barker; Jones, 1997, p. 75), e pensarmos nela associada à pornografia, poderemos entender como ambas as técnicas

19 Que separa o espectador da obra (e de sua narrativa), e que é mantida mesmo em filmes pornográficos, apesar de invisibilizada, permitindo não tanto o estabelecimento de um diálogo, mas uma exibição dos atores para a audiência.

permitem a intensificação da atração entre realidade e ficção através da sexualidade, que opera como “campo magnético” entre esses dois polos (Tamaki, 2011, p. 162-163). Se não é necessária uma estética realista para que esta atração se dê, ela a facilita. É mais fácil sentir-se atraído sexualmente por imagens com características mais próximas da fotografia e que se conformem às expectativas já criadas em nós pela lógica pornográfica, e isso facilita a aceitação das figuras Outras como participantes desses cenários.

E essas figuras Outras são várias. O desejo é aqui expresso em uma “libidinização generalizada”: tudo se torna objeto sexual — trata-se de uma verdadeira hipersexualização (Fisher, 1999, p. 108). Ao mesmo tempo, tudo é animado e corresponde positivamente a esse desejo. Mais do que o caráter crítico em relação a desejos eróticos heterodoxos, somos lembrados aqui dos deuses gregos e de suas relações eróticas com humanos, enquanto estavam em forma animal, bem como da famosa gravura *Tako to Ama*, de Hokusai:

Figura 3 – Da esquerda para a direita: Xenorotica; Relief; Tako to Ama



Fonte: Autor Desconhecido; Autor Desconhecido²⁰; Hokusai²¹

20 Disponível em: https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1973-0302-1. Acesso em: 24 set. 2024.

21 Disponível em: https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_OA-0-109. Acesso em: 24 set. 2024.

Aqui, faz-se necessário retomar a definição do Alto Gótico, que encontramos em Paglia, no que ela se refere à ausência de bestialidade no estilo. Essa bestialidade Paglia a conecta ao dionisíaco. Não se trata de uma bestialidade no sentido da relação com a besta, mas bestialidade no sentido de entrega à sensação da besta, superada a rigidez apolínea — para recorrer à distinção da própria Paglia (2001, p. 105) —, rigidez humanista, e à violência que ela opera contra o próprio sujeito, que é atravessado por potências que o desindividua (neste sentido, Deleuze, 2003, p. 39, 44-45 e 47-48).

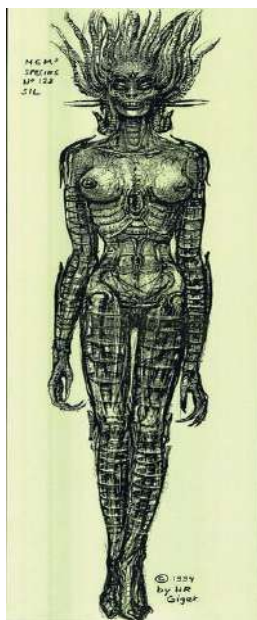
Essa desindividuação está presente em uma série de obras de Giger, mas também no Alto Gótico, e Paglia se recusa a lidar com isso (Paglia, 2001, p. 268). Mas, em Giger, ela se dá pelo erotismo, não pela violência, da mesma forma como em número significativo dos relatos dos encontros entre deuses-animais e homens na mitologia grega e entre os octópodes e a pescadora de pérolas retratados acima.

Sensação desindividuante e imagens de terror e violência (possivelmente), mas fundada no erotismo enquanto sensação, na concordância secreta dos desejos dos envolvidos e na paz sonâmbula, e com uma estética pornográfica, na qual é apresentado um novo uso coletivo da sexualidade. A violência da sensação poderia impedir a compreensão desse novo uso coletivo da sexualidade, ao confundir a sensação própria do erótico com uma sensação violenta (mesmo que essa sensação violenta fosse sexual): trata-se de um risco.

Portanto, o animal, enquanto face da divindade ou dotado de alguma forma de capacidade de expressar desejo erótico, não meramente sexual (diferentes dos octópodes de Hokusai, é o cachorro que, inconscientemente, estimula-se junto à perna de sua dona ou o

xenomorfo que mata Lambert, penetrando-a com sua cauda): formas de vida orgânicas e não orgânicas juntas nessa libidinização generalizada²². Reflexo melhor do que o xenomorfo de *Alien* desse xeno-erotismo gigeriano no cinema é Sil, a criatura do filme *A Experiência*, outra obra de Giger. Giger relata que:

Figura 4 – Giger’s Sil Design.



Fonte: Autor: H. R. Giger²³.

- 22 Exploração contemporânea digna de nota desse xenoerotismo é a pornografia tentacular que se desenvolve vigorosamente e que não esconde, em nenhum momento, sua relação tanto com seus ancestrais do *ukyo-e* (como Hokusai) e do *hentai*, quanto com o uso de imagens geradas no computador (neste sentido, o sítio eletrônico *Hentaied*) e com a pornografia que envolve máquinas (neste sentido, a categoria de pornografia *fucking machines*), mas a configuração das forças que nele estão em tensão se expressa de forma mais clara na dinâmica entre racismo, pudor, sexualidade e seu aspecto reprodutivo na obra de Lovecraft e nas suas reimaginações eróticas.
- 23 Disponível em: https://www.littlegiger.com/articles/files/Cinefantastique_27_7.pdf. Acesso em: 25 out. 2024.

Desta vez, me disseram que eu poderia fazer algo que sempre quis — criar um monstro de outra forma — uma guerreira estética, também sensual e mortal, como as mulheres parecem nas minhas pinturas. Normalmente, me pedem para desenhar monstros com rostos feios e dentes horríveis. Eu queria que Sil se transformasse no monstro e ainda assim permanecesse bonita. Essa oportunidade foi, principalmente, o que me atraiu para o projeto *A Experiência*²⁴. (1996, p. 19, tradução nossa)

Essa definição da figura feminina em suas pinturas como monstruosa, mas também como uma “guerreira estética, [...] sensual e mortal”, permite que entendamos Sil como exemplo de uma figura importante na obra gigeriana, exemplo de “habitante” da “paisagem” biomecânica, para utilizarmos os termos que Clive Barker adotou para tratar da obra do artista suíço, paisagem permeada de “objetos mundanos e maravilhosos” (Barker, 1992). Por isso, podemos afirmar que a arte biomecânica de Giger concebe corpos, em sua maior parte — ainda que nunca integralmente — erotizados.

Não há uma exposição dos aspectos funcionais mais prosaicos dos corpos, mas sua funcionalidade sexual é denotada nos formatos, e ela faz com que se superem as barreiras entre o orgânico e o mecânico, a vida e a morte. E Giger faz isso sem centralizar no falo (conforme sua viúva, Carmen Maria Giger, afirma no documentário *Dark Star: H. R. Gigers Welt*).

A todo momento, há orifícios e formas fálicas se encontrando, suas “belezas de finos ossos graciosos, cujos corpos são completamente

24 Disponível em: https://www.littlegiger.com/articles/files/Cinefantastique_27_7.pdf. Acesso em: 25 out. 2024.

investigados por formas fálicas, sobre as quais são mais senhoras do que esses falos gostariam de admitir”, “Deusas do Submundo de Giger”, mas também meramente sustentando estruturalmente os corpos, “um sistema de transformações” no qual “[C]orpos se transformam em aço ou pedra; pedra, por sua vez, se derrete em carne flexível e sedosa” (Barker, 1992). Podemos ver como o caráter violento do processo reprodutivo do xenomorfo determinado por Giger se desfaz, nessas obras, em uma aura de paz sonâmbula e de abandono ao desejo, que permite a “fusão harmoniosa entre tecnologia, mecânica e criatura”.

Figura 5 – Cena do filme Species



Fonte: Diretor: Roger Donaldson. Arquivo pessoal.

Nas palavras de Barker, as criações de Giger, o “sistema de transformações, assimilações e conjunções do qual elas são parte, é elegantemente autossuficiente. Elas não demandam nada de nós, exceto, talvez, nosso escrutínio”: a “paisagem e seus habitantes” oferecem-se para esse escrutínio. O erotismo de Giger, portanto,

continua uma tradição erótica presente na arte figurativa e soma-se à função tradicional da “arte fantástica”, na qual Barker insere Giger, qual seja, a de “mapear estranhos mundos e retratar suas espécies” (Barker, 1992).

Figura 6 – Cena do filme Species



Fonte: Diretor: Roger Donaldson. Arquivo pessoal.

Trata-se, portanto, na análise de Barker e de Giger, centralmente de paisagens que analisamos, e paisagens pornográficas, no sentido de que são paisagens que cristalinamente se oferecem para ser contempladas a partir da oposição que se estabelece entre elas, como imagens eroticamente atrativas de uma outra realidade, possivelmente futura, e as nossas realidades.

FUNCIONALIDADE COMO TÉCNICA XENOERÓTICA

Definimos, inicialmente, o caráter gótico da arte gigeriana como uma exposição do poder ocidental erotizado e desumanizado, gerador de uma prole monstruosa que afirma seu domínio hierárquico sobre os humanos, o poder, nessa relação, deixando de ser mera violência

e tornando-se erótico. Analisamos, acima, a erotização do poder da prole monstruosa como xenofilia, a “guerreira estética, [...] sensual e mortal”, as “Deusas do Submundo de Giger”, que têm seus corpos atravessados pelo Outro (o falo, possivelmente o desejo de Giger e, talvez, o nosso), mas que dominam esse Outro, e como isso se revela nas obras a partir de uma estética pornográfica, criadora de uma sensação desindividuaente erótica, que explicita uma concordância secreta dos desejos dos envolvidos em uma paz sonâmbula, na qual é apresentado um novo uso coletivo da sexualidade, permeada pela transformação de corpos em estrutura e estrutura em corpos, de forma sistêmica. Cabe agora entender como esse poder pode ser qualificado como propriamente ocidental.

O poder que podemos identificar na obra de Giger está intimamente ligado à técnica. É Giger quem afirma que o conceito de biomecânico é perturbador “porque sugere nossa dependência de máquinas, de coisas mecânicas que não entendemos e das quais temos medo de depender para nossa sobrevivência”. Já tratamos acima de autores que trabalham com o conceito de tecno-gótico e de ciberhorror; entendo que ambos os conceitos, aqui agrupados sob a nomenclatura tecno-gótico, podem ser complexificados se tentarmos entender as relações que se estabelecem entre desejo, medo e técnica, esta última a partir da ideia de função.

Segundo Giger, “tudo deve ter uma função” e a função determina a forma (Barker; Jones, 1997, p. 70) e é o próprio Giger quem vincula a função no design e na biologia, na forma como os animais se portam²⁵.

25 Disponível em: https://www.littlegiger.com/articles/files/3DWorld_45.pdf. Acesso em: 26 set. 2024.

Função é, segundo Agamben, “a vicariedade constitutiva do ofício” (Agamben, 2017, p. 719), no sentido de que um elemento estabelece uma série de relações, que formam um corpo (no sentido deleuziano empregado acima, um arranjo de elementos organizado por forças), a partir do qual é definido o sentido desse elemento. Agamben elabora:

O termo ‘fazer as vezes’ é aqui tomado ao pé da letra: [...] é algo ‘feito’ ou ‘agido’ e jamais substância. Aquele em ‘vez’ do qual a função é desempenhada, por sua vez, faz as vezes do outro e precisamente essa vicariedade constitutiva define a ‘função’. *Não somente ‘funcionar’ sempre implica uma alteridade em cujo nome a ‘função’ é desempenhada, mas o ser mesmo que está aqui em questão é fictício e funcional – se referindo, toda vez, a uma praxe que o define e realiza.* (Agamben, 2017, p. 694)

A funcionalidade torna-se, portanto, o conceito definidor de uma determinada perspectiva de mundo, na qual o ser define-se por um agir que é “pôr-se em obra”. Este agir é aquele próprio da operação técnica, que vai progressivamente assumindo uma preponderância na experiência ocidental (Agamben, 2017, p. 1095), e essa perspectiva, que Agamben chama “operativa”, é definida pela indeterminação entre o “virtual” e o “real”²⁶.

Essa explicação ilumina um caminho a partir do qual podemos explorar a pertença do poder expresso na arte gigeriana à tradição ocidental a partir de uma qualificação que escape ao óbvio de se afirmar a insularidade da experiência ocidental vivida por Giger (que não deixa, por sua obviedade, de compor a explicação). O cenário

26 Nas palavras de Agamben: “Operatividade é, nesse sentido, uma virtualidade real ou uma realidade virtual” (Agamben, 2017, p. 701).

futurista de *Alien*, marcado pela presença da Weyland-Yutani, uma companhia que representa a aceleração do desenvolvimento do capitalismo e as proporções titânicas às quais ele pode chegar através da exploração da técnica, — como explorado no *teaser trailer* do filme *Prometheus*, de 2013, no qual Peter Weyland, em um *TED talk* ministrado em 2023 (à época), futuro e imaginário, afirma sua irmandade com Prometeu, o titã que roubara o fogo dos deuses do Olimpo para dá-lo aos homens, e a ascensão do homem à posição de deuses (*we are the gods now*²⁷) — apresenta muito claramente como se pode pensar o poder em *Alien* como ocidental e técnico. Trata-se da imaginação de um poder capitalista que se espraia de forma imperialista por todo o universo, dando continuidade à narrativa que afirma que os poderes europeus, seguidos pelo estadunidense, se espraíram (e se espraíam) sobre o mundo a partir dessas duas dinâmicas, quais sejam, a capitalista e a imperial, profundamente implicadas uma na outra.

E, é claro, existem diversos outros cenários de exploração de dinâmicas de poder na série *Alien*, inclusive dinâmicas especificamente tecno-góticas, ou seja, aquelas marcadas pela perspectiva operativa, na qual há uma indeterminação entre ser e obra enquanto algo feito pelo próprio ser, e investigam-se os cenários indicados acima (responsabilidade humana pelas suas criações e pelos avanços da técnica, impacto desses avanços no homem etc.).

Se esses temas já demandam intensa reflexão por si só, eles se conectam à perspectiva biomecânica mais ampla (e menos

27 Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=a1E_mxgqngI. Acesso em: 13 out. 2024.

claramente negativa) da obra de Giger através do reconhecimento de que há a exposição da verdade de certos corpos que se constituem pelo atravessamento por forças eróticas, e também, não meramente de um ordenamento do natural a partir de uma lógica experiencial do desafio (i.e. a tentativa de dominar o natural) que revela as possibilidades desse natural — ou seja, de um enquadramento (Heidegger, 1977, p. 20) —, mas, mais claramente²⁸, de uma ordenação que também é integração do homem a leis “naturais”, inclusive no sentido de impor limites às suas atividades (Folkvord; Hoel, 2012, p. 29).

Aqui retornamos à epígrafe do texto (e a seu título) para entender a sua significância para a tese do tecno-gótico. Quando se afirma que o xenomorfo é o “organismo perfeito”, destacando sua “perfeição estrutural” e sua “pureza” e sua “*unclouded-ness*”, “*i-nub-lação*”, por quaisquer valores, fundada na sobrevivência, encontramos, de certa forma, aquilo que Heidegger projetava sobre o nazismo e que fazia com que ele entrasse em conflito com alguns ideólogos do regime: a “grandeza” do encontro entre o homem moderno e a tecnologia global, para além de quaisquer valores — inclusive os vinculados ao que era, obviamente, o cerne do nazismo, e que serviu de justificativa ao Holocausto, a arianidade —, que, a bem da verdade, é mera potencialização da “virada biopolítica da modernidade” e independe do nazismo (Agamben, 2017, p. 126).

28 O uso desse termo é proposital. Acredito que haja entre as teorias de Heidegger e Cassirer sobre a tecnologia um forte paralelismo e que seja possível operar uma síntese de seus pensamentos e do pensamento de Jünger. Mas esse trabalho ainda está para ser feito.

É a partir dessa perspectiva que podemos entender o que de fato significa a afirmação que fiz no começo do texto de *Alien* ser o nosso futuro: mais do que o encontro com uma espécie de vida alienígena hostil, seu aspecto tecno-gótico está na junção das forças capitalistas e imperiais que promovem o encontro com esse alienígena em busca, como Ash nos revela, desse organismo perfeito, que é i-nublado por quaisquer valores e revela-se²⁹, na mera sobrevivência, como uma máquina de extermínio, sem preconceitos de gênero, cor etc. Toca-se de forma incauta a matéria e cria-se um corpo de extermínio, revelando-se a verdade das forças do capital e do imperialismo que o formam, funcionalizando-se todos os elementos em prol de uma maquinaria inumana.

No entanto, é justo aqui que, recuperando em outra toada o tema hölderliniano da sobreposição tópica de perigo e salvação evocado, também, no início do texto, encontramos, tanto na imagem do xenomorfo quanto na sua funcionalização erótica, a possibilidade de desarticulação dessas potências tecno-góticas por dentro delas mesmas. A exploração de um erotismo fetichístico (e não meramente de uma sexualidade violenta) em *Alien*, pelo público, pode ser pensada como uma manifestação da funcionalidade xenoerótica fundada em afetos monstruosos que subvertem tanto as tendências de expansão ilimitada da biopolítica (em especial, a partir da co-agência do imperialismo e do capitalismo) quanto a normalização das potências eróticas desviantes, ambas fundadas na técnica.

Esse (tecno-)gótico propriamente gigeriano, então, adquire uma nova tonalidade a partir dessa xenofilia também, nos levando a uma

29 E aqui devemos pensar a relação, talvez ingênua, entre essa inublação e a *alētheia*, o desvelamento, que Heidegger associa à técnica (Heidegger, 1977, p. 12).

formulação que se aplica-se ao xenomorfo erotizado, o transcende para se espriar sobre toda a obra de Giger: trata-se da exposição da técnica como poder propriamente ocidental, que conduz à indeterminação entre criador e criatura através da funcionalização, que gera uma prole monstruosa e que deriva, em última instância, da afirmação de vontade consciente com a natureza (Folkvord; Hoel, 2012, p. 30), pelo atravessamento por forças inumanas, sendo funcionalizados cada um dos elementos desses novos corpos que surgem, corpos atravessados pelo Outro, mas que dominam esse Outro, com a concordância secreta desse Outro.

A funcionalidade aparece, então, como uma técnica xenoerótica, ou seja, uma técnica que, produzindo as partes envolvidas e a relação, centra-se no ato erótico e no desejo que o motiva e que é intensificada a partir dele (a força que forma o corpo erotizado). Os envolvidos são funcionalizados, tratados voluntariamente (característica definidora do erotismo) como “objetos sexuais”, no sentido de que a funcionalidade do corpo do outro para o prazer prevalece sobre qualquer outra consideração, e é justamente seu caráter Outro que está na base do erotismo, e esse erotismo estimula um novo uso coletivo da sexualidade, na qual a alteridade desempenha um papel fundamental.

A FUNCIONALIDADE XENOERÓTICA ENTRE O TECNO-GÓTICO E A NOVA CARNE

A “virada biopolítica da modernidade” é que determina que esses encontros eróticos com o Outro, presentes no curso da história, como apontado acima, adquiram tanto um contexto político quanto possam ter como fundamento a funcionalidade,

porque a sexualidade desfruta de uma posição privilegiada “entre organismo e população, entre corpo e fenômenos globais” (Foucault, 2005, p. 300). Se podemos falar do legado maligno do nazismo associando-o à biopolítica (Foucault, 2005, p. 309-312) e conectá-lo, a partir de Heidegger, à perspectiva do androide Ash, em *Alien*, expressa na epígrafe do presente texto, também podemos falar da liberação sexual associada à década de sessenta e do culto ao corpo associado à década de oitenta como fenômenos vinculados à biopolítica. Ou seja, a biopolítica, mais do que algo a ser condenado, constitui uma forma, entranhada em nossa cultura, de se pensar tudo aquilo que pode ser abrangido pela política. Consequentemente, nada impede que se fale da funcionalidade xenoerótica como um aspecto possivelmente positivo da biopolítica.

A funcionalidade xenoerótica é um elemento constantemente presente na arte gótica — que surge pouco antes da virada biopolítica, a partir da agência de forças comuns a ambas (Foucault, 2005, p. 255-256) —, de uma forma geral, mas ela adquire um destaque próprio em uma nova fase do terror enquanto gênero de produção cultural, que deliberadamente explora a dinâmica entre a atração pelo Outro, o Outro como Mal e, possivelmente, a relativização da malignidade do Outro. Como dito antes, não se pode restringir esta estética ao terror, mesmo porque, se a figura é monstruosa, não por isso ela está inserida em uma narrativa de terror³⁰. Mas foi no terror que essa estética, que

30 Exemplar neste sentido é o conto *O Professor e a Sereia*, de Giuseppe Tomasi di Lampedusa, no qual o senador e intelectual Rosario La Ciura define a sereia Ligeia, filha de Calíope, com quem vive um amor pleno e para o qual deseja intensamente retornar ao fim da vida, como “um animal, mas, ao mesmo tempo, uma imortal, e era

não foi originada pela biopolítica, mas que nela emerge novamente, com características novas em relação aos seus começos anteriores, e que tem como centro o conceito de funcionalidade xenoerótica, encontrou seu nome: *New Flesh*, Nova Carne.

E aqui voltaremos ao nosso objeto original de comparação. Se Punter identificou que Drácula “é a culminação lógica do herói vitoriano e gótico, o herói em quem o poder e o fascínio estão a serviço de Thanatos, e para quem o preço da imortalidade é a morte da alma” (Punter, 2013, p. 22) e se seu caráter erótico (“excitante e repugnante” e não meramente sexual) emerge com maior intensidade em suas adaptações, fruto da expansão e intensificação dos mecanismos propriamente biopolíticos de governança e da posição privilegiada do sexo neles, Clive Barker, um dos escritores mais elegantes identificados com essa nova fase³¹, trabalha a representação dessa dinâmica eros-tanathos de forma ainda mais intensa, no romance que deu origem a uma das séries mais famosas do terror, *Hellraiser*, cuja obra original (o romance *Hellbound Heart*) cito trecho:

uma pena ser impossível expressar com palavras essa síntese da mesma forma que, com absoluta simplicidade, seu corpo continuamente o fazia” (Lampedusa, 2014, p. 33). Não escapa a Marina Warner que esta obra, apesar de ter sido escrita no final dos anos cinquenta, se passa em 1938, mesmo ano da introdução das “leis raciais” italianas (Lampedusa, 2014, p. 16), dando ao encontro erótico, ocorrido décadas antes, entre o homem e a sereia, um caráter ilegal que se une ao tabuístico (que remete aos “solitários pastores de montanha” que “copulam com suas cabras” — Lampedusa, 2014, p. 31), mas que também é intrinsecamente biopolítico.

31 Orient considera Barker “[U]m dos autores mais influentes na configuração dessa nova sensibilidade” (Orient, 2005, p. 595) e, junto com David Cronenberg, um dos “pilares desse gênero” (Orient, 2005, p. 591).

Figura 7 – Ménage À Trois

Fonte: Autor: Clive Barker³².

Era o quarto Cenobita, aquele que nunca havia falado, nem mostrado o rosto. Não era ‘ele’ que ele via agora: mas ‘ela’. O capuz que havia usado fora descartado, assim como as vestes. A mulher por baixo era cinza e reluzente, os lábios ensanguentados, as pernas abertas de modo que a complexa escarificação em seu púbis fosse exibida. Ela estava sentada sobre uma pilha de cabeças humanas apodrecidas e sorria em boas-vindas. A colisão entre sensualidade e morte o horrorizava. Ele poderia ter alguma dúvida de que ela pessoalmente havia despachado essas vítimas? A podridão delas estava sob suas unhas, e suas línguas — vinte ou mais — jaziam dispostas em fileiras sobre suas coxas untadas, como se aguardassem entrada. Tampouco ele duvidava de que os cérebros, agora escorrendo de seus ouvidos e narinas, tivessem sido levados à loucura antes de um golpe ou um beijo parar seus corações.

Kircher havia mentido para ele — ou então tinha sido terrivelmente enganado. Não havia prazer no ar; ou

32 Disponível em: <https://www.clivebarker.info/menage.html>. Acesso em: 03 out. 2024.

pelo menos não como a humanidade o compreende. Ele havia cometido um erro ao abrir a caixa de Lemarchand. Um erro muito terrível.

‘Oh, então você terminou de sonhar’, disse a Cenobita, examinando-o enquanto ele ofegava no chão nu. ‘Ótimo’.

Ela se levantou. As línguas caíram ao chão, como uma chuva de lesmas.

‘Agora podemos começar’, disse ela.

(Barker, 1991, p. 18-19)

Barker não é citado aqui em vão: ele é um grande entusiasta da obra de Giger, responsável por alguns dos textos mais precisos de análise dela, inclusive, da introdução à versão em inglês de seu *Necronomicon*, amplamente citada aqui, e partilha com ele um apreço pelas artes plásticas. E, no centro dessa sua obra mais famosa, está justo um prazer distinto daquilo que a humanidade compreende como prazer, o que é, também, entendo, um dos aspectos centrais da obra de Giger e uma das máximas do conceito de funcionalidade xenoerótica.

Na fortuna crítica de Giger, destaca-se também a obra de Carlos Arenas Orient³³ e seu desenvolvimento do conceito de Nova Carne, que pretendo complexificar agora, relacionando-o ao conceito de funcionalidade xenoerótica. Segundo Orient:

A crítica cinematográfica considera Cronenberg como o artífice do nascimento desse gênero conhecido como *Nova Carne*, nomeado a partir de uma das frases proferidas pelo protagonista de seu filme *Videodrome* (1982): ‘vida longa à nova carne’. O desenvolvimento da iconografia corporal e a problemática do ser

33 Destacada pelo próprio Museu H. R. Giger. Disponível em: <https://www.hrgigermuseum.com/index2.php?option=bio&act=I&pg=27&lang=en>. Acesso em: 03 out. 2024.

humano como produto da revolução técnico-científica constituem um dos motores básicos do cinema de Cronenberg. Para Cronenberg, como para Giger, os meios eletrônicos e os aparelhos mecânicos, mais do que extensões do homem, são agentes de mutações perversas. Eles abordam o tema, portanto, com uma visão sombria dos avanços tecnológicos. Além disso, as transformações físicas da matéria orgânica fundida com a mecânica dão origem, em suas obras, a novos seres, geralmente deformados e monstruosos. Ambos elaboram uma nova teratologia que parte de encontros entre o passado e o futuro, relacionando medos ancestrais com problemas do presente e que se manifestam em experimentos fracassados, malformações, consequências do consumo de drogas e na manipulação tecnológica. (Orient, 2005, p. 593)

A partir da obra *Crash*, de J. G. Ballard, adaptada para o cinema por Cronenberg, Orient vai mesmo afirmar que:

[...] *Hellraiser* serve como exemplo dessa filosofia: busca redefinir os limites do prazer e da dor (como em *Crash*) como novas sensações em um mundo altamente controlado. Sua missão é explorar novas formas de expressão, valendo-se da recriação das paisagens interiores do ser humano. Assim, constroem-se novas formas de transgressão corporal. (Orient, 2005, p. 598)

Esse reconhecimento da abertura de uma nova dimensão de prazer sem o reconhecimento do erotismo enquanto encontro de desejos, que apontamos acima a partir do texto de Barker, se é importante, não é, no entanto, entendo, suficiente, dado o caráter explicitamente erótico da obra de Barker e, no tocante à sua recepção, da obra de Giger, a intencionalidade sexual dos corpos biomecânicos de Giger

nos remetendo aos cenobitas de Barker. É Ballard quem aponta as razões para tanta reticência, em seu prefácio a *Crash*:

Vemos, no acidente de carro, um presságio sinistro de um casamento digno de pesadelo entre sexo e tecnologia? A tecnologia moderna nos fornecerá meios até então inimagináveis de explorar nossas próprias psicopatologias? Esse aproveitamento de nossa perversidade inata é, de algum modo, algo benéfico para nós? Estaria se desdobrando uma lógica desviante, mais poderosa do que aquela fornecida pela razão?

Ao longo de *Crash*, usei o carro não apenas como uma imagem sexual, mas como uma metáfora completa para a vida do homem na sociedade de hoje. Assim, o romance assume um papel político, além de seu conteúdo sexual, mas ainda gostaria de pensar que *Crash* é o primeiro romance pornográfico baseado na tecnologia. Em certo sentido, a pornografia é a forma de ficção mais política, lidando com a forma como usamos e exploramos uns aos outros, da maneira mais urgente e implacável.

É desnecessário dizer que o papel final de *Crash* é de advertência, um alerta contra esse reino brutal, erótico e excessivamente iluminado que nos atrai de forma cada vez mais persuasiva a partir das margens da paisagem tecnológica.

(Ballard, 1985, p. 6)

Teme-se, portanto, a aceleração tecnológica erotizada, justo a forma do poder ocidental que está no cerne do (tecno-)gótico, mas reconhece-se que, nessas novas formas de expressão, em suas narrativas explorando essa aceleração tecnológica erotizada, é possível a redefinição dos limites do prazer e da dor em um mundo altamente controlado, através da recriação das paisagens interiores dos homens para estimular novas sensações e da exploração de nossas psicopatologias e de nossa perversidade inata, gerando,

consequentemente, novas formas de transgressão corporal, isso tudo sendo o desdobramento de uma lógica desviante. Entendemos que é neste polo do prazer que opera a funcionalidade xenoerótica e o que lhe dá lastro, os afetos monstruosos (ainda mais claramente³⁴ que uma mera lógica desviante).

Figura 8 – Cena do filme *Il portiere di notte*



Fonte: Diretora: Liliana Cavani. Arquivo pessoal.

34 Aqui, novamente, uso a expressão de forma proposital. Acho que há uma lógica própria na circulação dessas forças, bem como na sua forma de configuração em imagens, seja em Ballard, em Giger ou em Barker, que gera uma genealogia, uma história, até mesmo, própria, bem como uma forma de apreensão específica dessas imagens e forças, relacionada a essa constelação que se cria. Mas não está abarcado pelo escopo deste artigo tratar dessas questões.

Esses afetos são sensações causadas pelo atravessamento do corpo/sujeito por forças, que permitem justamente a superação do distanciamento cognitivo através de “equações quentes”, ou seja, não derivadas de uma Razão absoluta, mas justo de uma interação corporal com um Outro monstruoso (para padrões humanistas), que envolve uma outra racionalidade e que permite, funcionalmente, a desindividuação e a construção de um canal para uma nova existência no limiar (Felski; Schwartz, 2024, p. 97). Mas é necessário prudência, para não se deixar destruir.

Porque o conceito do Outro monstruoso é contíguo a um desconhecido da desindividuação que pode levar à obliteração do sujeito: “todas as empreitadas de desestratificação (por exemplo, transbordar o organismo, se entregar a um devir) devem observar regras concretas de uma prudência extrema: toda desestratificação muito brutal arrisca ser suicidária” (Deleuze; Guattari, 1980, p. 628). E, é claro, se falamos do Conde Drácula, do xenomorfo ou de Sil, poderíamos falar também do “fascinante fascismo”, cuja erotização vai desde *The Night Porter*, de Cavani, até a estética de Mishima (Sontag, 1982, p. 322) — mas que também passa pelo trabalho claramente parodístico de Rob Zombie em *Werewolf Women of the S.S.* —, cuja “cor é preto; o material, o couro; a sedução, a beleza; a justificação, a honestidade; o objetivo, o êxtase; a fantasia, a morte” (Sontag, 1982, p. 325), mas que caminha lado a lado das experimentações com o sadomasoquismo, nas quais Foucault enxerga não só uma “erotização do poder”, mas também a “criação real de novas possibilidades de prazer, sobre as quais as pessoas não tinham ideia antes” e,

consequentemente, “relações fundadas no prazer que criem novas amizades” (Foucault, 1997, p. 165-169).

Figura 9 – Fotografia de Yukio Mishima



Fonte: Kinjo, 2020, p. 14.

Lidar com esse material pode parecer mesmo ofensivo, mas as forças que configuraram o fascismo, nos termos que estou tratando aqui, não pararam de operar, ainda que de forma distinta, seja nos movimentos políticos, seja na arte, como Sontag e Foucault³⁵ percebem, pois são forças estimuladas pela biopolítica, que perdurarão enquanto esse regime durar³⁶. Constituir novas configurações para a sua operação é

35 Que opôs, mais de uma vez, restrições a essa erotização do nazismo (por acreditar tratar-se de um retrato infiel da estética nazista) e mesmo ao sadismo enquanto erotismo e especificamente ao filme de Cavani. Por todas, Foucault, 1998, p. 225-227.

36 E sobre a duração desse regime, diferentemente do caso de um regime político, não temos grande controle.

uma tarefa política, ética e artística, também de combate aos veios malignos outrora percorridos por elas, da qual não se há como escapar e a qual artistas como Giger dedicam-se, de forma naturalizada, porque constituídos sujeitos sob um regime biopolítico: trata-se da ambiguidade própria da imagem mítica do ciborgue (Haraway, 2016, p. 15-16), essa categoria biomecânica. Nesse contexto, a obra de Giger, além de ser parte dessa tarefa, desempenhada de forma mais ou menos consciente³⁷, nos ilumina meios de executá-la, por meio de uma

Figura 10 – Postêr de Werewolf Women of the S.S.



Fonte: Diretor: Rob Zombie³⁸.

- 37 Afinal, ele mesmo admite que a sua grande preocupação era com questões eminentemente biopolíticas, em especial a superpopulação. Disponível em: https://www.littlegiger.com/articles/files/BizarreMag_196.pdf. Acesso em: 15 nov. 2024. Škrgić, responsável por um trabalho fundamental de análise linguística da obra de Giger, destaca a relação intrínseca entre a preocupação com a superpopulação e a maquinização do homem na obra de Giger (Škrgić, 2017, p. 154-155).
- 38 Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt12409886/>. Acesso em: 24 set. 2024.

[...] democracia de imagens fantásticas que não precisa de ensaios pseudo-sofisticados para ganhar seu espaço em nossa imaginação ou em compras por museu para justificar sua pertença à matriz cultural. É, por seu próprio sucesso, tanto parte da cultura quanto influência sobre ela, e Giger é um dos seus maiores expoentes. Aqui está uma arte realmente popular, disponível em filmes e histórias em quadrinhos, em *posters* e capas de álbuns de música [...]. (Barker, 1992)

CONCLUSÃO: IN SPACE NO ONE CAN HEAR YOU SCREAM (WITH PLEASURE)

Giger criou imagens que, ainda que incorporadas ou incorporáveis a uma constelação de imagens, a uma tradição artística e a categorias e narrativas específicas, escapam, enquanto partes de uma obra, a apreensões simplistas. Elas conseguem escapar porque, entendo, representam uma potência própria da “virada biopolítica da modernidade”, uma potência que pode ser compreendida a partir do conceito de funcionalidade xenoerótica, ou seja, a apreensão de elementos de uma dada imagem a partir das funções que eles desempenham em novos corpos, corpos maquínicos eróticos, que se estabelecem para além das figuras, das representações de quaisquer elementos individualmente, corpos que são exibidos pornograficamente em sua funcionalização erótica, ou seja, “em uma aura de paz sonâmbula e concordância secreta em seus desejos”, corpos que são “um novo uso coletivo da sexualidade”.

A arte biomecânica de Giger não é, é claro, uma exposição plástica do conceito de funcionalidade xenoerótica ou, ainda, em sentido contrário, pretende o referido conceito sintetizar o todo da arte biomecânica. Na verdade, se o conceito emerge da arte gigeriana, ele

é uma das possíveis formas que, pensadas a partir da arte gigeriana, podem nos ajudar a compreender o mundo.

A funcionalidade xenoerótica, essa “fusão harmoniosa” entre elementos entendida a partir da lógica de um desejo do Eu pelo Outro fundada em uma perspectiva funcional-tecnológica (erótica) da própria natureza, vive com a tensão constante entre medo e desejo que, se serve para explicar tanto a erotização de *Dracula* e *Alien* por seus públicos quanto as imagens gigerianas, também serve para explicar dinâmicas de encontro entre culturas, com as suas devidas adaptações. Ao mesmo tempo, no que se refere especificamente ao tecno-gótico, a funcionalidade xenoerótica vive com a tensão entre o temor da aceleração tecnológica, a forma do poder ocidental que está em seu cerne, e o desejo pela redefinição dos limites do prazer possível através dessa aceleração tecnológica, espaço de perigo e salvação no qual opera.

A exibição pornográfica enquanto caráter próprio da arte gigeriana nos apresenta “um novo uso coletivo da sexualidade”, mostrando sua adequação à posição privilegiada que a sexualidade desfruta na biopolítica e nos rememorando da afirmação de Ballard de que “a pornografia é a forma de ficção mais política, lidando com a forma como usamos e exploramos uns aos outros, da maneira mais urgente e implacável”. Esses usos e explorações (eróticos e em corpos eróticos), os pensamos através do conceito de funcionalidade, justo o estado de indeterminação entre o ser e sua obra que caracteriza a perspectiva operativa própria da biopolítica, definida, conseqüentemente, pela indeterminação entre o “virtual” e o “real”.

Essa funcionalização, que também encontramos no exemplo mais extremo de biopolítica, qual seja, o nazismo, apresenta-se, enquanto aspecto da técnica, como forma de expressão do poder imperialista e capitalista propriamente ocidental na série cinematográfica *Alien*, mas sem o caráter erótico, que é sobre ele projetado pelo público, não sendo parte da narrativa. Em *Dracula*, por sua vez, comparação que está no cerne do presente texto, esse erotismo está presente na própria narrativa, mas é muito intensificado em adaptações posteriores do romance, que expõe cada vez mais a outra face do medo da colonização reversa, qual seja, o xenoerotismo monstruoso e, é claro, a xenofilia.

Se, em *Dracula*, há um trabalho de malignização desses aspectos do comportamento das personagens, na estética da *Nova Carne* há o estímulo ao desenvolvimento de uma nova sensibilidade, marcada pela busca de novos prazeres a partir do atravessamento pelas potências estimuladas pela biopolítica. Esse estímulo deve ser contrabalanceado por uma “prudência extrema”, mas a mera resistência ou o combate a um espantalho de biopolítica não é só inútil, mas nos privará de “novas possibilidades de prazer” e de “novas amizades”.

Diante dessas forças ambíguas, que podem nos destruir ou nos fazer experimentar prazeres distintos daquilo que a humanidade compreendeu como prazer, até então, só nos resta afirmar, com prudência, mas também com desejo: *long live the New Flesh!*

REFERÊNCIAS

- ABRAMS, Nathan; FRAME, Gregory (Eds.). *Alien Legacies: The Evolution of the Franchise*. New York: Oxford University Press, 2023.
- AGAMBEN, Giorgio. *Profanations*. New York: Zone Books, 2007.
- AGAMBEN, Giorgio. *The Omnibus Homo Sacer*. Stanford: Stanford University Press, 2017.
- AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. Valencia: Pre-Textos, 2010.
- ALIEN. Direção: Ridley Scott. Produção: Gordon Carroll, David Giler, Walter Hill. Reino Unido, Estados Unidos da América: 20th Century Fox, Brandywine Productions, 1979. 1 DVD (116 min.), son., color.
- APPIAH, Kwame Anthony; GATES, JR., Henry Louis (Eds.). *Africana: The Encyclopedia of the African and African American Experience*. New York: Basic Civitas Books, 1999.
- BALLARD, J. G. *Crash*. New York: Vintage Books, 1985.
- BARKER, Clive. *The Hellbound Heart*. New York: HarperPaperbacks, 1991.
- BARKER, Clive. Introduction. In: GIGER, H. R. *H. R. Giger's Necronomicon*. Beverly Hills: Morpheus International, 1992.
- BARKER, Clive; JONES, Stephen. *Clive Barker's A-Z of Horror*. London: BBC Books, 1997.
- BENJAMIN, Walter. *A Origem do Drama Trágico Alemão*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- BRAM STOKER'S DRACULA. Direção: Francis Ford Coppola. Produção: Francis Ford Coppola, Fred Fuchs, Charles Mulvehill. Estados Unidos: American Zoetrope, Osiris Films, 1992. 1 DVD (128 min.), son., color.
- CAIUBY, Celia et. al. *Metaverso e sociedade*: artigos finais do V Grupo de Pesquisa. Rio de Janeiro: ITS – Instituto de Tecnologia e Sociedade, 2023. [E-book]. Disponível em: https://itsrio.org/wp-content/uploads/2016/12/20240226_livro_grupo-de-pesquisa-V_metaverso.pdf. Acesso em: 24 set. 2024.
- CASSIDY, Eric J.; DIXON, Joan Broadhurst (Eds.). *Virtual Futures: Cyberotics, Technology and Post-Human Pragmatism*. London: Routledge, 1998.

COPPOLA, Francis Ford; HART, James V. *Bram Stoker's Dracula: the film and the legend*. London: Pan Books, 1992.

DARK STAR: H. R. Gigers Welt. Direção: Belinda Sallin. Produção: Marcel Hoehn. Suíça: T&C Film, 2014. 1 DVD (95 min.), son., color.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mille Plateaux*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: the logic of sensation*. London: Continuum, 2003.

DERY, Mark. *Velocidad de Escape: La Cibercultura en el Final del Siglo*. Madrid: Siruela, 1998.

EDWARDS, Justin D. (Ed.). *Technologies of the Gothic in Literature and Culture: Technogothics*. New York: Routledge, 2015.

FELSKI, Rita; SCHWARTZ, Camilla (Ed.). *Love, etc.: Essays on Contemporary Literature and Culture*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2024.

FISHER, Mark. *Flatline Constructs: Gothic Materialism and Cybernetic Theory-Fiction*. 1999. 214f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade de Warwick, Coventry, 1999.

FISHER, Mark. The Metaphysics of Crackle: Afrofuturism and Hauntology. In: *Dancecult: Journal of Electronic Dance Music Culture*, n. 2, v. 5. London, p. 42–55, 2013. Disponível em: <https://dj.dancecult.net/index.php/dancecult/article/view/378>. Acesso em: 24 set. 2024.

FOLKVORD, Ingvild; HOEL, Aud Sissel (Eds.). *Ernst Cassirer on Form and Technology: Contemporary Readings*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012.

FOUCAULT, Michel. *Ethics: subjectivity and truth*. New York: The New Press, 1997.

FOUCAULT, Michel. *Aesthetics, Method, and Epistemology*. New York: The New Press, 1998.

FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade: Curso no Collège de France (1975-1976)*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

GIGER, Hans Ruedi. *H. R. Giger's Necronomicon*. Zurich: Edition C, 1984.

GIGER, Hans Ruedi. *Giger's Alien*. Las Vegas: Galerie Morpheus International, 1989.

GIGER, Hans Ruedi. *HR GIGER ARh+*. Köln: Benedikt Taschen Verlag, 1993.

GIGER, Hans Ruedi. *HR Giger*. Köln: Taschen, 2002.

GROOM, David. *The Gothic: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2012.

HARAWAY, Donna. *Manifestly Haraway*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2016.

HEIDEGGER, Martin. *The Question Concerning Technology and Other Essays*. New York: Garland Publishing, 1977.

HOGLE, Jerrold E. (Ed.). *The Cambridge Companion to the Modern Gothic*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

IL PORTIERE DI NOTTE. Direção: Liliana Cavani. Produção: Esa De Simone, Robert Gordon Edwards. Itália: Lotar Film, 1974. 1 DVD (118 min.), son., color.

IRELAND, Amy. Alien Rhythms. In: *Litteraria Pragensia: Studies in Literature & Culture*, n. 58, v. 29. Prague, p. 58-71, 2019.

KINJO, Victor. *Quem são os Mishimas?* Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

LAMPEDUSA, Giuseppe Tomasi di. *The Professor and the Siren*. New York: New York Review Books, 2014.

LIONNET, Françoise. *Autobiographical voices: Race, Gender, Self-Portraiture*. Ithaca: Cornell University Press, 1989.

MAY, Simon. *The Power of Cute*. Princeton: Princeton University Press, 2019.

ORIENT, Carlos Arenas. *El Mundo de HR. Giger*. 2004. 674f. Tese (Doutorado em História da Arte) – Universidade de Valência, Valência, 2005.

PROMETHEUS. Direção: Ridley Scott. Produção: David Giler, Walter Hill, Ridley Scott, Tony Scott. Reino Unido, Estados Unidos da América: Scott Free Productions, Brandywine Productions, Dune Entertainment, 2012. 1 DVD (124 min.), son., color.

PUNTER, David. *The Literature of Terror, a history of Gothic Fictions from 1765 to the present day*: Vol. 2, The Modern Gothic. Abingdon: Routledge, 2013.

SAGE, Victor (Ed.). *The Gothick Novel: A Selection of Critical Essays*. Houndmills: Macmillan, 1990.

SAID, Edward. *Orientalism*. New York: Random House, 1979.

SPECIES. Direção: Roger Donaldson. Produção: Frank Mancuso Jr., Dennis Feldman. Estados Unidos da América: Metro-Goldwyn-Meyer Pictures, Frank Mancuso Jr. Pictures. 1 DVD (108 min.), son., color.

ŠKRGIĆ, Ilhana. *Monomodal and Multimodal Metaphor and Metonymy in the Art of H.R. Giger*. 2017. 195f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade de Osijek, Osijek, 2017.

SONTAG, Susan. *A Susan Sontag Reader*. Harmondsworth: Penguin Books, 1982.

STOKER, Bram. *Five Novels*. New York: Barnes & Noble, 2006.

ŠVELCH, Jaroslav. *Player vs. monster: the making and breaking of video game monstrosity*. Cambridge: The MIT Press, 2023.

TAMAKI, Saitō. *Beautiful Fighting Girl*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.

WALPOLE, Horace. *The Castle of Otranto*. London: Penguin Books, 2001.

WEREWOLF WOMEN OF THE S.S. Direção: Rob Zombie. Produção: Andy Gould. Estados Unidos da América: Dimension Films, The Weinstein Company, 2007. 1 DVD (2 min.), son., color.

