

MARIA ANTÓNIA LIMA

BROWN, POE, HAWTHORNE E MELVILLE

Terror na Literatura Norte-Americana

VOLUME I



106 670

**Tese apresentada na Universidade de Évora para efeitos de candidatura ao grau de
Doutor em Literatura Moderna (Literatura Norte-Americana)**

ÉVORA

2000

ERRATA

VOLUME I

I - INTRODUÇÃO

- PP. 11 e 21 - Onde se lê *erebus odora*, deve ler-se *Erebus odora*.
- P. 29 - (nota 42) Onde se lê *Ibidem*, deve ler-se David Punter. *The Literature of Terror*, p. 6.
- P. 30 - (nota 44) Onde se lê "Citado por", deve ler-se *Apud*.
- P. 35 - (linha 20) Onde se lê "Adventures of Ferdinand Count Fathom", deve ler-se *Adventures of Ferdinand Count Fathom*.
- P. 36 - (linha 2) Onde se lê Odisseia, deve ler-se *Odisseia*.
- P. 38 - (nota 63) Onde se lê *Ibidem*, deve ler-se Eino Railo. *The Haunted Castle*, p. 327.
- P. 42 - (nota 71) Onde se lê Mario Praz. "Introductory Essay" in *Three Gothic Novels*, deve ler-se Leslie Fiedler. *Love and Death in the American Novel*, p. 129.
- P. 63 - (nota 47) Onde se lê *Ibidem*, deve ler-se Coral Ann Howells. *Love Mystery and Misery*, p. 5.
- P. 67 - (nota 121) Onde se lê *Ibidem*, deve ler-se Maggie Kilgour. *The Rise of The Gothic Novel*, p. 9.
- P. 178 - (nota 342) Onde se lê *Ibidem* deve ler-se Mary Shelley. *Frankenstein in Four Gothic Novels*, p. 480.

II - CHARLES BROCKDEN BROWN

- P. 255 - (nota 107) Onde se lê *Ibidem*, deve ler-se Frederick Frank. *Perverse Pilgrimage*, p. 168.
- P. 361 - (nota 377) Onde se lê *Ibidem*, deve ler-se Charles Brockden Brown. *Ormond*, p. 42.

III - EDGAR ALLAN POE

- P. 427 - (linha 4) Onde se lê "On the Psychology of the Unconscious", deve ler-se *On the Psychology of the Unconscious*.
- P. 445 - (nota 69) Onde se lê *Ibidem*, deve ler-se Edgar Allan Poe. "Marginalia" in *Essays and Reviews*, p. 1451.
- P. 466 - (nota 106) Onde se lê *Ibidem*, deve ler-se Edgar Allan Poe.
- P. 492 - (linha 4) Onde se lê "Eureka", deve ler-se *Eureka*.
- P. 511 - (nota 198) Onde se lê "The Narrative of Arthur Gordon Pym", deve ler-se *The Narrative of Arthur Gordon Pym*.
- P. 528 - (linha 6) Onde se lê The Picture of Dorian Gray, deve ler-se *The Picture of Dorian Gray*.
- P. 539 - (linha 11), p. 553 (linha 9) e p. 607 (linha 3) Onde se lê Eureka, deve ler-se *Eureka*.
- P. 562 - (nota 281) Onde se lê *Ibidem*, deve ler-se Otto Rank. *The Double: A Psychoanalytic Study*, p. 86.

VOLUME II

IV - NATHANIEL HAWTHORNE

- P. 674 - (nota 144) Onde se lê *Ibidem*, deve ler-se Nathaniel Hawthorne. *The Blithedale Romance*, p. 647.
- P. 722 - (nota 243) Onde se lê *Ibidem*, deve ler-se Nathaniel Hawthorne. *The House of Seven Gables*, p. 374.

V - HERMAN MELVILLE

- P. 937 - (nota 318) Onde se lê *Ibidem* deve ler-se R. W. B. Lewis. *The American Adam*, p. 145.
- (nota 319) Onde se lê *Ibidem* deve ler-se Herman Melville. "Billy Budd, Sailor", pp. 1383-84.
- P. 860 - (nota 176) *The Confession of Faith with the Larger and Shorter Catechisms, Composed by the Reverend Assembly of Divines Sitting at Westminster, Presented to Both Houses of Parliament*, 5th ed., London, 1717, p. 25 in R. Barton Perry. *Puritanism and Democracy*, p. 367.

VI - CONCLUSÃO

As notas 13 e 14 não deveriam estar na p. 967, mas sim na p. 966.

BIBLIOGRAFIA

- Deverá ser anulada a referência bibliográfica respeitante a Damson, Joseph e a Lee, Brian.
- Deverão constar, na lista respeitante a **5. Estudos sobre Edgar Allan Poe**, as referências bibliográficas dos autores Kennedy, J. Gerald e Saliba, David R. erradamente integrados em **6. Outras Obras e Estudos**.
- Deverão ainda fazer parte da lista bibliográfica as seguintes obras:

LORANT, Laurie Robertson

1998 *Melville: A Biography*, University of Massachusetts Press.

HIRIGOYEN, Marie-France

1998 *Le Harcèlement Moral - La violence perverse au quotidien*, Paris, Syros.

HUTCHINSON, William Henry

1966 *Demonology in Melville's Vocabulary of Evil*, Northwestern University, Ph.D., Ann Arbor, UMI.

SCHEER, Steven C.

1990 *Pious Impostures and Unproven Words - The Romance of Deconstruction in Nineteenth-Century America*, New York, University Press of America.

WAUGH, Patricia

1984 *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London, Methuen.

ÍNDICE

Por lapso, não foi mencionado o ponto três do Capítulo II, intitulado "Influência de Brown Sobre Alguns Escritores" e localizado na p. 229.

Os meus agradecimentos a:

**Clara Bento
Eunice Cabral
Fátima Palma
Filomena Gonçalves
Luís Lucas
Manuela Oliveira
Margarida Duque
Universidade Évora**

*Nothing is at last sacred but the integrity
of your own mind.*

R. W. Emerson

*In true art there is always the double
rhythm of creating and destroying.*

D. H. Lawrence

I

INTRODUÇÃO

O Paradoxo do Terror

The way of paradoxes is the way to truth.

Oscar Wilde

1. A ATRACÇÃO DA REPULSA: Uma Verdade Paradoxal

A *erebus odora* é uma espécie de traça tropical, também denominada «Bruxa Negra», indígena das Índias Ocidentais e do Sul dos Estados Unidos, cujas larvas comem acácia, unha-de-gato e plantas similares. Além disto, poderá também, como algumas traças, alimentar-se de lágrimas de grandes mamíferos. Por definição é “qualquer coisa que, gradual e silenciosamente, come, consome ou destrói qualquer outra coisa”. Quem viu o filme *The Silence of the Lambs* (1990), ou leu o romance homónimo de Thomas Harris, sabe que este era o insecto, ainda em casulo, introduzido por Buffalo Bill na boca das suas vítimas. Num dos diálogos da obra, a agente do FBI, Clarice Starling e um cientista do Museu de História Natural observam que, embora a maior parte das pessoas adorem borboletas e odeiem traças, estas tornam-se mais interessantes e cativantes por serem destruidoras. Nesta observação, está já expressa a tendência humana paradoxal de se sentir atracção e repulsa pelo terrível, que será tema de interesse literário para os escritores americanos seleccionados para este estudo. Sabe-se, por exemplo, que no capítulo “The Whiteness of the Whale” de *Moby-Dick*,

também o narrador Ishmael reflecte sobre a possibilidade de a Baleia Branca ser ao mesmo tempo benigna e malévola, e simultaneamente bela e terrífica. Ao captar-lhe o seu poder paradoxal, Richard Chase captou também o paradoxo inerente à imaginação literária americana: “It is massive, brutal, monolithic, but at the same time protean, erotically beautiful, infinitely variable.”¹ Em *The Philosophy of Horror* (1990), Noël Carroll comenta:

“(...) with special reference to the paradox of horror, monsters, the objects of art-horror, are themselves sources of ambivalent responses, for as violations of standing cultural categories, they are disturbing and disgusting, but, at the same time, they are also objects of fascination - again, just because they transgress standing categories of thought. That is, the ambivalence that bespeaks the paradox of horror is already to be found in the very objects of art-horror which are disgusting and fascinating, repelling and attractive due to their anomalous nature.”²

Brown, Poe, Hawthorne e Melville mostraram-se frequentemente interessados por seres de capacidades destruidoras. Tão curiosos como Starling, seria mais fácil vê-los extrair um casulo misterioso de um cadáver numa mesa de dissecação, do que imaginá-los como sistemáticos e organizados estudiosos da categoria dos lepidópteros. Entre traças e borboletas, eles prefeririam as primeiras em detrimento das segundas, porque também optaram por imaginar corvos, gatos pretos e baleias temíveis nas suas ficções, em vez de dirigirem a sua atenção para outras espécies animais menos inquietantes. Se o diálogo, que a obra destes autores pode manter com a de Thomas Harris, justifica a sua actualidade e modernidade, ele também evidencia todo um percurso na tradição do Gótico Americano, responsável pela introdução de uma perspectiva negra no Romantismo destes escritores do séc. XIX, tornando-os capazes de se relacionarem com o pessimismo e negatividade predominantes no romance

¹ Richard Chase. “Melville and *Moby-Dick*” in *Melville - A Collection of Critical Essays*, p. 60.

² Noël Carroll. *The Philosophy of Horror or the Paradoxes of the Heart*, p. 188.

americano contemporâneo. Tudo isto acontece devido ao profundo sentido de modernidade que invade as suas obras, pois como muito bem observou D. H. Lawrence: “The furthest frenzies of French modernism or futurism have not yet reached the pitch of extreme consciousness that Poe, Melville, Hawthorne, Whitman reached. The European moderns are all *trying* to be extreme. The great Americans I mention just were it. Which is why the world has funk'd them, and funks them to-day.”³ Se eventualmente seguirmos o conceito de modernidade apresentado por Marshall Berman em *All That Is Solid Melts Into Air* (1982), segundo o qual “to be modern is to live a life of paradox and contradiction”,⁴ poderemos concluir, juntamente com Lawrence, que, antes de qualquer modernismo, estes autores eram já profundamente modernos. A razão de tudo isto deve-se ao facto de as suas obras se integrarem completamente no espírito de modernidade apresentado por Berman, nos seguintes termos:

“To be modern is to find ourselves in an environment that promises us adventure, power, joy, growth, transformation of ourselves and the world - and, at the same time, that threatens to destroy everything we have, everything we know, everything we are. Modern environments and experiences cut across all boundaries of geography and ethnicity, of class and nationality, of religion and ideology: in this sense, modernity can be said to unite all mankind. But it is a paradoxical unity, a unity of disunity: it pours us all into a maelström of perpetual disintegration and renewal, of struggle and contradiction, of ambiguity and anguish.”⁵

A razão pela qual estes autores foram incompreendidos no seu tempo, como também, em certa medida, o são hoje, tem a ver com esse sentido de ser moderno, que ultrapassa barreiras do tempo e espaço sempre que se trata de criadores cuja demanda de autenticidade os torna impopulares. Se os evitamos, ou se as suas ficções nos intimidam, é porque elas sempre provocaram os seus leitores, apresentando de uma

³ D. H. Lawrence. “Foreword” in *Studies in Classic American Literature*, p. 4.

⁴ Marshall Berman. *All That Is Solid Melts Into Air*, p. 13.

⁵ *Ibidem*, p. 15.

forma muito directa aquele que pode ser considerado um dos temas mais provocatórios da Literatura Americana: o facto de o indivíduo ser um total desconhecido de si próprio. A propósito desta ofensa sentida pelo público, ainda hoje em dia tão comum, nalguns momentos em que a arte exprime directamente algo de verdadeiro, poderá ser oportuno citar uma entrevista de David Sylvester ao pintor Francis Bacon. Confrontado com a questão de se saber se estava consciente dos estados de intranquilidade e de terror que transpareciam dos seus retratos de homens solitários em quartos, o artista responde:

“I’m not aware of it. But most of those pictures were done of somebody who was always in a state of unease, and whether that has been conveyed through these pictures I don’t know. But I suppose, in attempting to trap this image, that, as this man was very neurotic and almost hysterical, this may possibly have come across in the paintings. I’ve always hoped to put over things as directly and rawly as I possibly can, and perhaps, if a thing comes across directly, people feel that that is horrific. Because, if you say something very directly to somebody, they’re sometimes offended, although it is a fact. Because people tend to be offended by facts, or what used to be called truth.”⁶

É de notar que esta série de entrevistas a Bacon tem por título *The Brutality of Fact*, o qual não parece ser de todo diferente do espírito destes românticos americanos, que sempre se esforçaram por preservar, nas suas obras, uma presença do real que os impediu de criar paisagens paradisíacas ou cenas idílicas em locais longínquos do passado, procurando antes seguir o sábio conselho de Thoreau de ser necessário “to front only the essential facts of life”.⁷ Embora o romantismo dos transcendentalistas seja em muitos aspectos contrário do romantismo negro destes quatro autores, esta atitude de enfrentar o real será essencial para se entender muitas das suas novas propostas estéticas que directamente se relacionam com o desejo de enfrentar o terrível, esse facto da existência que procuraram captar nas suas reais

⁶ David Sylvester. *Interviews with Francis Bacon*, p. 48.

⁷ Henry David Thoreau. *Walden in The Portable Thoreau*, p. 172.

dimensões físicas e sobretudo nos seus efeitos psicológicos.

Contudo, será errado classificar estes escritores como pessimistas, sendo mais adequado denominá-los artistas trágicos, pois como Nietzsche observou no *Crepúsculo dos Ídolos*: “O artista trágico não é um pessimista, - diz precisamente *sim* mesmo a todo o problemático e terrível, é *dionisíaco*. . .”⁸ Segundo o filósofo alemão, o artista trágico era alguém que não recuava perante o temível, mas que o comunicava com a mesma coragem com que enfrentaria um inimigo poderoso ou um infortúnio sublime. Nesta perspectiva, o sentido do terror, apresentado nas obras destes autores americanos, origina-se a partir de uma tendência vitalista que visa apreender o total sentido da existência, a que, mais uma vez, as seguintes palavras de Thoreau dão voz:

“If you stand right fronting and face to face to a fact, you will see the sun glimmer on both its surfaces, as if it were a cimeter, and feel its sweet edge dividing you through the heart and marrow, and so you will happily conclude your mortal career. Be it life or death, we crave only reality. If we are really dying, let us hear the rattle in our throats and feel cold in the extremities; if we are alive, let us go about our business.”⁹

Não querendo omitir nunca nenhum facto da existência, pois tanto o bem como o mal são igualmente necessários, inevitáveis e universais, estes autores apresentarão, nas suas obras, uma afirmação da vida na sua totalidade, sem se absterem do confronto com os seus aspectos mais terríveis, também eles inerentes à existência humana. A sua intenção não seria muito diferente da que levou um artista contemporâneo como H. R. Giger, autor do famoso monstro concebido para o filme *Alien* (1979), a criar criaturas horrendas que nos revelam a nossa própria realidade, colocando-nos face à proximidade da nossa origem embrionária com a de um casulo de insecto, fazendo-nos confrontar com o nosso eu insectóide, condenado a viver na nossa civilização e nas nossas cidades

⁸ Friedrich Nietzsche. *Crepúsculo dos Ídolos*, p. 39.

⁹ Henry David Thoreau. *Walden in The Portable Thoreau*, p. 178.

como se elas fossem colônias de insectos rastejantes, aguardando desesperadamente o momento da metamorfose e do renascimento. O nosso corpo humano pode muito bem ser um invólucro de uma natureza insectóide que nos liga a uma fase primordial da nossa existência, a um passado lamacento e vegetativo onde se viveria em estado larvar. Embora, na sua maioria, integrados na chamada *American Renaissance*, a que pertenciam visões mais optimistas como as de Emerson e Whitman, os quatro autores deste estudo sempre se aplicaram em desvendar esse lado mais primitivo da natureza humana não abdicando de comunicar as realidades medonhas que lhe estão associadas.

Quando Hawthorne, em “Young Goodman Brown”, se coloca a si próprio e aos seus leitores perante a evidência de que “evil is the nature of mankind”, ele atinge o mesmo “choque de reconhecimento” partilhado por Bacon, Giger ou Harris em face de uma verdade terrível. Não será por casualidade que J. G. Ballard, em *A User's Guide to the Millennium* (1996), compara o monstro criado por Giger às figuras de Bacon: “the final appearance of the alien, an insane mesh of ravenous teeth straight from the paintings of Francis Bacon.”¹⁰ Essas imagens horrendas de algo brutal que irrompe para nos obscurecer a existência revelam-nos uma verdade paradoxal segundo a qual nada de positivo existe sem ser contrariado pelo seu oposto negativo, cujo sentido William Godwin captou inteiramente, em *The Enquirer*, ao concluir: “We cannot exist without generating evil. The more active and earnest we are, the more mischief shall we effect.”¹¹ Em *The Anatomy of Criticism* (1957), Northrop Frye observou que existir significa perturbar o equilíbrio da natureza, pois cada homem natural é uma tese hegeliana que implica uma reacção, já que todo o nascimento provoca um regresso a

¹⁰ J. G. Ballard. *A User's Guide to the Millennium*, p. 22.

¹¹ William Godwin. *The Enquirer: Reflections on Education, Manners, and Literature in a Series of Essays*, p. 72.

uma morte vingadora.¹² Nisto consiste a tragédia da existência, pois tal como o herói trágico, o homem possui uma oportunidade de liberdade, mas está condenado à inevitabilidade de a perder, sendo este o resultado da acção dessa mesma fatalidade igualmente implicada na queda de Adão e responsável pelo seu destino trágico.

Ver o mal como algo consubstancial ao próprio ser, apreendendo a sua irreduzibilidade na essência do humano é também uma atitude comum aos quatro autores americanos, cujas obras sempre implicaram um esforço de articulação, muito semelhante ao de Simon, em *Lord of the Flies* (1958) de William Golding, para conseguirem “expressar a enfermidade essencial da Humanidade”.¹³ Se a perversidade da inocência infantil, no romance de Golding, se pode comparar à selvajaria animal (“What are we? Humans? Or animals? Or savages?”¹⁴), remetendo-nos para o facto de que “a fera somos nós”, também em *Moby-Dick* (1851) de Melville, a natureza maligna da Baleia Branca poderá não ser mais do que a projecção dos terrores e obsessões monomaniacas do próprio capitão Ahab, como o gato preto, em “The Black Cat” de Poe, será o reflexo do lado negro da psique do próprio narrador. Esta será mais uma prova da autenticidade destes autores, pois, embora ninguém goste de saber que poderá trazer um monstro dentro de si, eles não deixaram de confrontar os leitores do seu tempo com esse facto.

As suas obras poderão entrar em diálogo com o romance *Alien* (1979) de Alan Dean Foster, pois, em tudo semelhante aos efeitos de desumanização provocados pela Revolução Industrial do séc. XIX, a ameaça alienígena pode ser, na nossa época, a mais eficaz metáfora para a perda de humanidade, obrigando o indivíduo ao confronto

¹² Northrop Frye. *Anatomy of Criticism*, p. 213

¹³ William Golding. *Lord of the Flies*, p. 97.

¹⁴ *Ibidem*, p. 99.

com o seu “dark side”. A aventura marítima cede lugar à viagem espacial e o monstro marinho transforma-se num ser extremamente resistente e violento que desafia todas as normas da biologia tradicional possuindo uma anatomia biomecânica como se tivesse origem no cruzamento entre o animal e a máquina. Como Moby-Dick, este ser torna-se uma fonte de terror para a tripulação da *Nostramo* porque, tal como a Baleia Branca, a sua verdadeira natureza permanece insondável e desconhecida, colocando o indivíduo indefeso perante o poder da sua ameaça: “I’m not afraid of the dark I know. It’s the dark I don’t that terrifies me.”¹⁵ Essa ameaça poderá residir no próprio sujeito, nas zonas mais obscuras e recônditas da sua personalidade donde o próprio monstro acaba por irromper, após um período de incubação, durante o qual se alimentou da vida humana, como um feto no útero materno. Daí que o último livro da série, o romance de Crispin e O’ Malley, *Alien - The Ressurrection* seja importante, pois deixou bem explícito o facto de existirem elos genéticos e psíquicos muito fortes entre o homem e o monstro, razão pela qual as personagens adquirem uma enorme densidade psicológica. Exemplo disto será a dupla personalidade de Ellen Ripley, ao mesmo tempo humana e clone resultante de uma combinação entre amostras de sangue, de tecidos, de restos de ADN e de células infectadas. Parecia estar criada uma noiva para Frankenstein, quando na verdade ela seria a própria progenitora do monstro. Psicologicamente dividida entre os sentimentos de atracção / repulsa e de amor / ódio, ela recupera toda a tradição da cisão psíquica explorada pelo tema do duplo na Literatura de Terror e que Freud interpretou como algo *unheimlich*, proveniente de um estado mental inicial que foi reprimido mas que inesperadamente poderá regressar e provocar uma insegurança e inquietação em relação à destruição do ego, concluindo-se que: “The ‘double’ has

¹⁵ Alan Dean Foster. *Alien*, p. 41.

become a thing of terror, just as, after the collapse of their religion, the gods turned into demons.”¹⁶ Por isso será difícil distinguir quem profere uma das frases mais paradoxais deste romance: “Our structural perfection is matched only by our hostility.”¹⁷

A questão de saber, se quem articula esta afirmação é homem ou monstro, revela uma ambivalência comum a muitos romances Góticos, onde se questionam os conceitos convencionais do bem e do mal ou do humano e do monstruoso, como já o fizera Mary Shelley, em *Frankenstein*, tendo esta obra sido classificada pela própria autora como: “My hideous progeny.”¹⁸ Isto significa que Mary se colocava perante o produto do seu acto criativo como o próprio Frankenstein face ao monstro por si criado, pois também ela sentiu como a sua personagem os efeitos inerentes ao paradoxo da criação. Em *The Monster Show*, David Skal informa-nos que “All monsters are expressions or symbols of some kind of birth process, however distorted or bizarre.”¹⁹ Comparável a um acto de gestação, a ficção torna-se um meio de reflectir sobre o próprio processo ficcional, daqui resultando um romance sobre o próprio romance, facto que levou Frank Kermode, em *The Sense of an Ending* (1966), a citar Peter Brooks, por este ter afirmado que “never has the novel been so thoroughly about itself, yet never has it been so engaged with reality”.²⁰ Inicia-se assim todo um percurso de auto-referência que desencadeia uma série de identificações, reversões de papéis e contaminações mútuas entre o criador e a criatura, entre o escritor e o cientista louco, entre o artista e o monstro ou até entre o crítico e o vilão racional. O próprio processo criativo assemelhar-se-á a uma história gótica, onde a obra poderá dominar o seu autor

¹⁶ Sigmund Freud. “The ‘Uncanny’”, *Art and Literature*, in *The Penguin Freud Library*, Vol. 14, p. 358.

¹⁷ A. C. Crispin and Kathleen O’ Malley. *Alien - Resurrection*, p. 46.

¹⁸ Mary Shelley. “Introduction” (1831), *Frankenstein*, in *Four Gothic Novels*, p. 456.

¹⁹ David J. Skal. *The Monster Show - A Cultural History of Horror*, p. 287.

²⁰ Frank Kermode. *The Sense of an Ending - Studies in the Theory of Fiction*, p. 152

e até destruí-lo tornando-se autónoma. A este respeito, em *In Frankenstein's Shadow* (1996), Chris Baldick comenta:

“Books themselves behave monstrously towards their creators, running loose from authorial intention and turning to mock their begetters by displaying a vitality of their own. ‘Unluckily’, writes Freud, ‘an author’s creative power does not always obey his will: the work proceeds as it can, and often presents itself to the author as something independent or even alien.’”²¹

Será, por isso, intenção deste estudo fazer integrar a crítica num processo circular de auto-referência particularmente afecto ao espírito do género Gótico e gerado a partir das próprias obras, a fim de que estas não se restrinjam a sistemas de análises redutores, que muitas vezes esquecem a natureza específica do seu objecto de estudo, na obsessiva preocupação de se justificarem a si próprios. Esta perspectiva permitirá ter consciência de que o crítico se poderá transformar facilmente num vilão racional que, seguindo o exemplo de Victor Frankenstein, se aplica a esquarterar textos antigos a fim de produzir, como sugere Fred Botting, “new and hideous progenies that have lives of their own”, para conseguir uma autoridade na crítica narrativa que lhe permita atingir “a unifying will to dominate and control the text.”²²

A perspectiva crítica adoptada por este trabalho esforçar-se-á por ter presentes os perigos inerentes a este excesso de intelectualismo, profundamente denunciados pelo romance Gótico em geral, e realçados, em particular, nas obras dos quatro escritores americanos estudados. Esta primeira parte referir-se-á aos temas do “cientista louco” e do “conhecimento proibido” para definir a natureza paradoxal da arte, da escrita e da própria crítica literária, que, tal como a emoção do “terror” a que dão expressão, vivem numa tensão entre forças opostas, podendo facilmente deixar

²¹ Chris Baldick. *In Frankenstein's Shadow - Myth, Monstrosity and Nineteenth-Century Writing*, p. 30.

²² Fred Botting. “Making Monsters” in *Frankenstein; Criticism, Theory*, pp. 3-4.

sucumbir os seus impulsos de criação aos de destruição, sempre que a razão deles se apodera inteiramente, eliminando a emoção e os instintos. Isto equivale a dizer que a actividade intelectual tem o seu “dark side”, do qual se deve estar consciente se não nos quisermos tornar suas vítimas. Numa época tão informada acerca do desequilíbrio do meio ambiente, é de lamentar que não se esteja igualmente tão alertado para os perigos do desequilíbrio psíquico. Por isso, Roger Shattuck foi tão incisivo, em *Forbidden Knowledge* (1996), ao observar que: “We have finally waked up to the dangers of our physical environment brought about by the depredations of human beings. But we have taken less notice of potential threats to our intellectual, artistic, and moral environments.”²³

Todos os grandes autores, desde Homero a Dante, sempre celebraram a elevada aspiração humana pelo conhecimento, igualmente partilhada pelo Satã de Milton. Aos mitos antigos de Prometeu e Pandora vieram juntar-se as figuras de Fausto e Frankenstein. A todos eles é comum a mesma ambição intelectual e conseqüentemente nenhum escapa a um destino trágico, porque a presunção do conhecimento e a curiosidade são a sua *hybris*. Esta poder-se-á definir, segundo Northorp Frye, do seguinte modo: “(...) it is true that the great majority of tragic heroes do possess hybris, a proud, passionate, obsessed or soaring mind which brings about a morally intelligible downfall. Such hybris is the normal precipitating agent of catastrophe.”²⁴ Se nos lembrarmos da curiosidade suscitada nas personagens pela *erebus odora* de *The Silence of the Lambs*, concluiremos que, à semelhança dos mitos e contos antigos, o romance Gótico explorará também esse dilema, ambigüidade e paradoxo da curiosidade, caracterizada nas suas narrativas, como um enorme interesse

²³ Roger Shattuck. *Forbidden Knowledge*, p. 2.

²⁴ Northorp Frye. *Anatomy of Criticism*, p. 210.

em conhecer algo ao mesmo tempo atraente mas perigoso, transformando-se esta tensão paradoxal numa das mais importantes fontes de terror dessas obras.

O tema central deste estudo será perspectivado de acordo com vários pontos de vista complementares, que não esgotarão de modo algum toda a plenitude do sentido das obras. Evitou-se a centralização num método sistemático de análise, para que os textos pudessem manter a sua vitalidade e integridade estética, não os submetendo aos efeitos de distorção de uma determinada gíria crítica, pois a própria literatura é já por si um acto crítico, “a criticism of life”, segundo a perspectiva de Matthew Arnold. Como Martin Tropp, em *Images of Fear* (1990), também somos de opinião que é inútil falar de ficção usando uma gíria opaca, ou então lê-la através das lentes enevoadas da última teoria que, a maior parte das vezes, revela mais a perícia do crítico do que ilumina os sentidos das obras em questão. Diz-nos Tropp:

“I persist in believing that any aspect of literature or culture can be discussed intelligently without jargon, that it does no injustice to either subject or readers to use familiar diction, a clear style, and a strong narrative drive. There is a fascinating story to be told here, encompassing frightening events and great achievements, imagined characters who became almost real and real people who lived through almost unimaginable horror.”²⁵

A complexidade do tema, devido à sua inevitável ligação a áreas do inconsciente humano e do irracional, tornou impraticável a adopção de uma só teoria crítica perfeitamente adequada à tarefa de formalizar o sentido de algo que não é por si formalizável. A justificar essa impossibilidade teórica está o facto de a palavra “terror”, à semelhança de todas as que se referem às emoções humanas, possuir uma

²⁵ Martin Tropp. *Images of Fear - How Horror Stories Helped Shape Modern Culture (1818-1918)*, p. 6.

incomensurabilidade semântica que faz com que seja impossível encontrar um nível de formalização para a densidade das suas inúmeras conotações, devido à inesgotabilidade dos seus múltiplos sentidos, embora seja possível encontrarmos definições como a apresentada em *The Oxford Companion to the Mind*: “Terror is the specific fear that some evil event or action is going to occur. Its origins go back to the notion of trembling. Strictly speaking, it should be distinguished from horror in that horror implies something disgusting and negative, whereas terror does not. In the field of myth, terror has often been associated with visitations from an all-powerful god controlling life and death in a seemingly indiscriminate manner.”²⁶

Em *Against Interpretation* (1961), Susan Sontag aprofundou a dificuldade de explicar o inexplicável, dado que todos os conteúdos da consciência são inefáveis, sendo a mais simples sensação totalmente indescritível. Segundo a autora, a melhor arte é a que está sempre consciente acerca do que não pode ser dito, isto é, acerca da contradição entre a expressão e a presença do inexprimível, pois os mais potentes elementos numa obra de arte são, muitas vezes, os seus silêncios.²⁷ Isto leva-nos a concordar com o seguinte pensamento de George Steiner: “What looks to be certain is that the criteria and practices of quantification, of symbolic coding and formalization which are the life breath of the theoretical do not, cannot pertain to the interpretation and assessment of either literature or the arts.”²⁸ É que, segundo Steiner, as chamadas «teorias de interpretação» e «teorias da crítica» são espectros que assombram e dominam as percepções. Para este autor o discurso crítico é um discurso parasitário que se alimenta da expressão viva, acabando também por se alimentar de si próprio,

²⁶ Richard L. Gregory. *The Oxford Companion to the Mind*, p. 770.

²⁷ Ver Susan Sontag. *Against Interpretation*, p. 36.

²⁸ George Steiner. *Real Presences*, p. 79.

explicando--se assim a origem da metacrítica, da diacrítica e da crítica da crítica. Não admira que Steiner recuse a existência de uma ciência do sentido, pois o que denomina “energias interiorizadas de comunicação” estão totalmente para além de qualquer cálculo de análise. Para este autor, existem diferenças profundas entre a Ciência e a Literatura, sendo a mais importante o facto de esta última possuir uma singularidade e subjectividade tais que provam que falar da lei da termodinâmica não é propriamente a mesma coisa que falar da *Ilíada* de Homero. Também David Lodge criticou o facto de em “The Intentional Fallacy” (1946) Wimsatt e Beardsley terem afirmado que “Judging a poem is like judging a pudding or a machine. One demands that it work.” Pressentindo aqui a intenção de equiparar a crítica à ciência, a fim de que os seus juízos se tornem objectivos e de que o texto literário seja perspectivado em termos de funções, Lodge contesta esta opinião argumentando que, enquanto um pudim ou uma máquina são inseparáveis da sua função utilitária, um poema não possui qualquer função deste tipo, pois “It is a verbal discourse not a material object, and discourses have complex and multiple meanings.”²⁹ Além disso, existe o incomunicável que, em *La Littérature et le Mal*, Bataille salientou ser uma verdade não formal que o discurso coerente não pode apreender. E mesmo um teórico, como Frank Kermode, que tão profundamente se dedicou à arte da interpretação e acompanhou de perto as contribuições da crítica semiótica e pós-estruturalista no âmbito da teoria narrativa, não deixa de se confrontar, em *The Genesis of Secrecy* (1996), com a seguinte conclusão:

“All modern interpretation that is not merely an attempt at ‘re-cognition’ involves some effort to divorce meaning and truth. This accounts for both the splendors and the miseries of the art. Insofar as we can treat a text as not referring to what is outside or beyond it we more easily understand that it has internal relationships independent of the coding procedures by which we may find it transparent upon a known world. We see why it has latent mysteries,

²⁹ David Lodge. “Literary Criticism and Literary Creation” in *The Arts & Sciences of Criticism*, p. 140.

intermittent radiances. But in acquiring this privilege, the interpreters lose the possibility of consensus, and of access to a single truth at the heart of the thing. No one, however special his point of vantage, can get past all those doorkeepers into the shrine of the single sense.”³⁰

Este trabalho desenvolverá, por isso, um esforço de aproximação à atitude crítica que o próprio Frank Kermode defende em *The Sense of an Ending*, e que tem a ver com o que este autor denomina “the critic’s first qualification, a scepticism, an interest in things as they are, in inhuman reality as well as in human justice”.³¹ Daí termos optado por falar do conceito que serve de tema a este estudo, recorrendo ao paradoxo, o que não possibilitará atingir uma definição exacta e definitiva, mas antes desenvolver uma série de confrontos com ambivalências e dualidades que, tanto o Gótico, como o Existencialismo ou a Psicanálise sempre demonstraram interesse em explorar. Servirá de orientação a todo este percurso o seguinte pensamento de Kierkegaard: “It is precisely the task of human apprehension to understand that there is something it cannot understand, and also what that something is. Human apprehension generally is very busy trying to understand, to understand more and more, but if, at the same time, it would take pains to understand itself, it simply has to establish the Paradox. The Paradox is not a concession, but a category, an ontological definition that expresses the relation between an existing, apprehending mind and eternal truth.”³²

³⁰ Frank Kermode. *The Genesis of Secrecy - On the Interpretation of Narrative*, p. 123.

³¹ Frank Kermode. *The Sense of an Ending*, p. 64.

³² Sören Kierkegaard. *The Diary of Sören Kierkegaard*, ed. Peter Rohde, p. 158.



2. O GÓTICO

2.1 - Origens e Paradoxos

Um dos aspectos mais interessantes do Gótico reside na sua ambiguidade epistemológica e moral, que nos faz interrogar acerca do nosso conhecimento da realidade, da vida e da morte, acerca do universo e de Deus. A sua natureza paradoxal far-nos-á confrontar permanentemente com o que sabemos sobre o bem e o mal, ou com as dúvidas acerca do nosso destino. Interrogações que poderão também incidir sobre os constrangimentos da civilização e os excessos da liberdade, ou se em nós existe uma perversidade inata da qual ninguém conseguirá escapar. Questões que Richard Benton também coloca e expande, em “The Problems of Literary Gothicism”:

“Are we all rebels and Satanists underneath the skin? Who can help admiring Brontë Heathcliff, Maturin’s Melmoth, Melville’s Captain Ahab, Stevenson’s Master of Ballantrae, and Faulkner’s Thomas Sutpen? Is not the power of the life-force fascinating to us even when it acts contrary to conventional moral standards? Or do passion, power, and freedom make up the Achilles’heel of Western man? Are the assertion of the ego and the desire for personal power and freedom the tragic principles of the ‘Faustian soul,’ the components of Poe’s ‘Imp of the Perverse’? These are the kinds of questions that high Gothic proposes through the creation not of ‘real persons’ but of stylized figures larger

than life, which are images of the psychological archetypes dredged out of the darker depths of human experience, symbols of our 'primitive' thinking, the tigers we ride on within the unconscious depths of our inner selves."³³

Para melhor penetrar em toda esta ambiguidade e complexidade será conveniente concentrarmo-nos primeiro nas origens deste modo literário. Segundo o *Oxford Dictionary*, o termo "Gothic" foi pela primeira vez usado em 1611, tendo adquirido um sentido oposto a "Clássico" em 1641. No entanto, o termo provém do nome de uma tribo germânica denominada *Goths* e por este motivo foi inicialmente usado com os sentidos de primitivo, bárbaro, selvagem e não civilizado. Nos fins da Idade Média, esta designação era aplicada com sentido de reprovação, referindo-se a costumes bárbaros, a uma natureza selvagem, ou a tudo que tivesse a ver com superstição, ignorância, fealdade, fantasias extravagantes e com algo arcaico ou estranho. Mais tarde a palavra referiu-se a um estilo arquitectónico desenvolvido entre os séculos XII e XVI. Nos seus *Notebooks*, Hawthorne elogia esta forma de arte pela sua capacidade de combinar o telescópico com o microscópico e de conceder unidade a uma ideia complexa, ao transformar múltiplos detalhes num todo orgânico. Inspirado na sublimidade Gótica transmitida pela Catedral de Lichfield, o autor chegou a fazer o seguinte comentário: "Then there are such strange, delightful recesses in the great figure of the Cathedral; it is so difficult to melt it all into one idea and comprehend it in that way; and yet it is all so consonant in its intricacy - it seems to me a Gothic Cathedral may be the greatest work man has yet achieved - a great stone poem."³⁴

Em *The Gothic Quest*, Montague Summers informa-nos que, nas suas notas sobre a Catedral de São Paulo, Sir Christopher Wren referiu-se à arquitectura Gótica,

³³ Richard P. Benton. "The Problems of Literary Gothicism" in *ESQ*, Vol. 18, 1972, p. 8.

³⁴ Nathaniel Hawthorne. *English Notebooks*, p. 149.

afirmando que os denominados “Goths” eram destruidores em vez de construtores, reportando-se a edifícios demolidos por “Goths, vandals, and other barbarous Nations . . . introducing in their stead, a certain fantastical and licentious Manner of Building, which we have since called Modern or Gothick. Congestions of heavy, dark, melancholy and monkish Piles, without any just Proportion, Use, or Beauty, compared with the truly ancient (...)”³⁵ Contrapondo totalmente o Clássico ao Gótico, Christopher Wren definiu este último dizendo: “All that has nothing of the Ancient gust is call’d a barbarous or Gothic manner.”³⁶ Contrariamente a esta atitude de Wren, Montague Summers informa-nos que o Bispo Richard Hurd de Worcester (1720-1808), nas suas *Letters on Chivalry and Romance*, fez notar o interesse de alguns famosos poetas pelo Gótico: “The great geniuses of our own and foreign countries, such as Ariosto and Tasso in Italy, and Spencer and Milton in England, were seduced by these barbarities of their forefathers, were even charmed by the Gothic Romances.”³⁷ Nessa mesma obra Richard Hurd chama a atenção para o “sublime terrível” de Shakespeare, valorizando o *Paradise Regained* de Milton pelo seu uso do Gótico: “I can’t but think that, when Milton wanted to paint the horrors of that night (one of the noblest parts in his *Paradise Regained*) which the Devil himself is feigned to conjure up in the wilderness, the Gothic language and ideas helped him to work up his tempest with such terror”.³⁸ Sendo de opinião que as obras destes poetas universais assumem um valor mais poético por terem algo de Gótico, Hurd acaba por concluir que este género não se submete à regra clássica de Unidade de Acção, por ter mais a ver com acções relacionadas que têm uma intenção comum, daqui resultando “a unity of design, and not of action”,³⁹ tal

³⁵ Montague Summers. *The Gothic Quest*, p. 38.

³⁶ *Ibidem*, p. 40.

³⁷ *Ibidem*, p. 41.

³⁸ *Ibidem*, p. 42.

³⁹ *Ibidem*, p. 43.

como acontece em *The Romance of the Forest*, *The Mysteries of Udolpho* ou *The Italian*.

Em *The Literature of Terror* (1980), David Punter fala-nos também das origens do termo “Gótico” reportando-o às tribos bárbaras do Norte, e a tudo o que é contra os valores civilizados estabelecidos. Este crítico conclui que “the fruits of primitivism and barbarism possessed a fire, a vigour, a sense of grandeur which was sorely needed in English culture.”⁴⁰ Punter contrapõe o caos Gótico à noção clássica de ordem, pois, segundo ele, o Gótico representava o excesso e o exagero, ao mesmo tempo que era um produto do selvagem e do não civilizado. Pode-se dizer que os escritores góticos poderiam afirmar, como fez Kermode em *The Sense of an Ending* que: “It is not that we are connoisseurs of chaos, but that we are surrounded by it, and equipped for coexistence with it only by our fictive powers.”⁴¹ Para Punter, o Gótico vivia inicialmente de uma oposição essencial, descrita do seguinte modo: “Gothic stood for the old-fashioned as opposed to the modern; the barbaric as opposed to the cosmopolitan gentry; indeed, often for the English and provincial as opposed to the European or Frenchified.”⁴² No plano literário, Punter identifica o Gótico com um grupo de romances escritos entre 1760 e 1820, que define do seguinte modo:

“When thinking of the Gothic novel, a set of characteristics springs readily to mind: an emphasis on portraying the terrifying, a common insistence on archaic settings, a prominent use of the supernatural, the presence of highly stereotyped characters and the attempt to deploy and perfect techniques of literary suspense are the most significant. Used in this sense, ‘Gothic’ fiction is the fiction of the haunted castle, of heroines preyed on by unspeakable terrors, of the blackly lowering villain, of ghosts, vampires, monsters and werewolves.”⁴³

⁴⁰ David Punter. *The Literature of Terror*, p. 6.

⁴¹ Frank Kermode. *The Sense of an Ending*, p. 64.

⁴² *Ibidem*, p. 6.

⁴³ *Ibidem*, p. 1.

Ao referir também que Ariosto, Tasso, Milton e Spenser foram seduzidos pelas “barbaridades” góticas dos seus antepassados, Punter emprega a expressão “Revival of the Gothic” para justificar a existência de poemas como “Gwin, King of Norway” (1770) de Blake, “Ancient Mariner” de Coleridge (1797-98) e “La Belle Dame sans Merci” de Keats ou “Mask of Anarchy” de Shelley, ambos escritos em 1819. Contudo, Punter não esquece que nem todos os Românticos reagiram bem a esta corrente negra dentro do próprio Romantismo, pois é conhecida a reacção de William Wordsworth a este respeito, tendo o poeta referido que: “The invaluable works of . . . Shakespeare and Milton are driven into neglect by frantic novels, sickly and stupid German Tragedies, and deluges of idle and extravagant stories in verse.”⁴⁴ Uma das mais importantes definições apresentadas por Punter, nesta obra, é a que identifica o Gótico com o terror, chamando a atenção para a inevitável e necessária ligação entre os dois conceitos:

“Gothic fiction has, above all, to do with terror; and where we find terror in the literature of the last two centuries, in England and in America from Lewis to Conan Doyle, from Mary Shelley to Ambrose Bierce, from Dickens to J. G. Ballard, we almost always find traces of the Gothic. The concepts of ‘Gothic’ and ‘terror’ have become intertwined in literary history, and what is needed is an investigation of how why that has become the case.”⁴⁵

Por notar, neste tipo de romances, o triunfo do caos sobre a ordem, Punter teria de concluir que todos eles fogem aos processos convencionais de representação, pois dizem respeito a áreas da consciência e do mundo que não são por estes representáveis. Uma das razões desta dificuldade é devida ao tabu dos temas, como sejam o incesto, a violação e as várias transgressões entre o natural e o humano ou entre o humano e o divino. Mas um dos motivos principais reside no facto de que ao lidar com o terror, o Gótico lida com o intolerável e não é possível fazer-se isso em moldes

⁴⁴ Citado por David Punter. *The Literature of Terror*, p. 9.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 14.

apropriados para outros fins. Se isto significa que todos os temas impliquem um estilo diferenciado, então este facto deve não só orientar o escritor, mas também o crítico, que terá de ajustar o seu processo crítico à especificidade temática em questão, evitando modelos padronizados. Sobre a presença do medo na Literatura Gótica, Punter comenta: “exploring Gothic is also exploring fear and seeing the various ways in which terror breaks through the surfaces of literature, differently in every case, but also establishing for itself certain distinct continuities of language and symbol.”⁴⁶ Particularmente relacionada com a questão do paradoxo do terror, está a análise feita por Punter, no final da sua obra, em relação à evolução da tradição Gótica, na qual ele distingue uma fonte de ambiguidade e um motivo de ansiedades actuais. Diz-nos o crítico: “... a body of material which was once the object of general belief - legendary, ballads, folk memories - but had begun to fall into disrepute due to changing habits of mind during the Renaissance, became during the eighteenth century a source of ambiguity and resonance which invited relation to contemporary anxieties.”⁴⁷

Embora no quarto capítulo de *The Stones of Venice* (1851-53), Ruskin se refira ao Gótico como estilo arquitectónico medieval e não como género literário, este autor apresenta-nos algumas características essenciais do género que são constantes em qualquer tipo de arte a ele afecto. A sua perspectiva acerca da natureza do Gótico clarifica-se ao serem enumerados os seus elementos característicos. Diz-nos Ruskin: “I believe, then, that the characteristic or moral elements of Gothic are the following, placed in order of importance: 1. Savageness; 2. Changefulness; 3. Naturalism; 4. Grotesqueness; 5. Rigidity; 6. Redundance.”⁴⁸ Estas características referem-se ao

⁴⁶ *Ibidem*, p. 21.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 45.

⁴⁸ John Ruskin. *The Stones of Venice*, p.160

edifício Gótico, porque as que dizem respeito ao construtor ou artista são: “1. Savageness or Rudeness. 2. Love of Change. 3. Love of Nature. 4. Disturbed Imagination. 5. Obstinacy. 6. Generosity.”⁴⁹ Fundamentalmente o que Ruskin distingue como traço essencial Gótico é a fuga à simetria e a sua tendência de representar objectos livres dos constrangimentos das leis artísticas, por isso ele conclui:

“(…) we have only to note, as a second most essential element of the Gothic spirit, that it broke through that law wherever it found it in existence; it not only dared, but delighted in, the infringement of every servile principle; and invented a series of forms of which the merit was, not merely that they were new, but that they were *capable of perpetual novelty*.”⁵⁰

A rejeição de leis e princípios insere-se no que Ruskin distinguiu ser um amor extremo da verdade devido a um enorme desejo de veracidade, conhecimento e vitalidade que influenciava determinantemente a intenção do Gótico. Essa energia que o autor caracterizou como “vigour of effect”, tinha segundo ele origem nas tribos do Norte, por oposição ao que denominou “submissão lânguida” das tribos do Sul, às quais faltava a força de vontade, independência de carácter, firmeza nos objectivos e impaciência para com qualquer tipo de controlo que determinavam o carácter nortenho. Daí que nascesse um instinto universal Gótico em relação ao fantástico e ao sublime e muito especialmente em relação a tudo o que pudesse ser adverso ou perverso. Sobre isto Ruskin comenta:

“So that there is nothing adverse or painful to our feelings in the cramped and stiffened structure of vegetation checked by cold; and instead of seeking, like the Southern sculptor, to express only the softness of leafage nourished in all tenderness, and tempted into all luxuriance by warm winds and glowing rays, we find pleasure in dwelling upon the crabbed, perverse, and morose animation of plants that have known little kindness from earth or heaven, but, season after season, have had their best efforts palsied by frost, their brightest buds buried under snow, and their goodliest limbs lopped by tempest.”⁵¹

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 167.

⁵¹ *Ibidem*, p. 175.

A opinião crítica de Eve Kosofsky Sedgwick é igualmente importante para esclarecer o termo “Gótico”, tendo-se também confrontado com a dificuldade, sentida por muitos, em defini-lo exactamente. Em *The Coherence of Gothic Conventions* (1975), ela observa que: “ ‘Gothic’ has not been the most supple or useful of critical adjectives.”⁵² Para esta autora, o Gótico era um libertador de sentimento, pois a sua função seria ir para além da estrutura social, das decisões racionais e das emoções institucionalmente aceites, a fim de alargar o sentido da realidade. Por isso, ela notara que a palavra “indizível” é um termo gótico favorito, por vezes não significando nada mais que “terrível”, outras vezes implicando uma série de reflexões sobre a linguagem. Referindo-se à forma dos romances góticos, Sedgwick caracteriza-a como descontínua e intrincada, incorporando contos dentro dos contos, mudanças de narradores, manuscritos e histórias interpoladas. A sua lista de convenções góticas é extremamente exaustiva e parece-nos do maior interesse, para a análise das obras dos quatro autores americanos em estudo:

“These include the priesthood and monastic institutions; sleeplike and deathlike states; subterranean spaces and live burial; doubles; the discovery of obscured family ties; affinities between narrative and pictorial art; possibilities of incest; unnatural echoes or silences, unintelligible writings, and the unspeakable, garrulous retainers; the poisonous effects of guilt and shame; nocturnal landscapes and dreams; apparitions from the past; Faust and Wandering Jew - like figures; civil insurrections and fires; the charnel house and the madhouse.”⁵³

A autora chama a atenção para esta totalidade das convenções que constituem a fórmula gótica e realça a necessidade de focar o seu conteúdo, e não a sua história ou convencionalidade. Distingue-se, nesta obra, o que se denomina situações típicas, resultantes de sensações de estar imobilizado, submerso ou enterrado vivo,

⁵² Eve Kosofsky Sedgwick. *The Coherence of Gothic Conventions*, p. 1.

⁵³ *Ibidem*, p. 8

sublinhando que o Gótico desenvolve uma estética baseada no prazer do medo. A situação de se estar enterrado vivo, tão determinante na obra de Poe, assume para a autora implicações psicanalíticas e existencialistas que nos confrontam com o reprimido na psique humana, iluminando-nos, por isso, muito da própria natureza paradoxal da emoção do terror, resultante de algo familiar se ter tornado não familiar ou estranho, como já Freud explicara no seu artigo “Das Unheimliche”. Diz-nos Sedgwick:

“It is the position of the ego to be massively blocked off from something to which it ought normally to have access. This something can be its own past, the details of its family history; it can be the free air, when the self has been literally buried alive; it can be a lover; it can be just all the circumambient life, when the self is pinned in a death-like sleep.”⁵⁴

Assim se explica que as convenções góticas, onde recai o interesse da autora, sejam as de isolamento, imobilização, estados de sono, estados de morte e o indizível.

Para Edith Birkhead, em *The Tale of Terror* (1921), o conto gótico é tão antigo como o homem, tendo o terror e o medo estado na origem de muitos mitos antigos. Diz-nos a autora:

“The history of the tale of terror is as old as the history of man. Myths were created in the early days of the race to account for sunrise and sunset, storm-winds and thunder, the origin of the earth and of mankind. The tales men told in the face of these mysteries were naturally inspired by awe and fear. The universal myth of a great flood is perhaps the earliest tale of terror.”⁵⁵

Birkhead faz notar que as lendas antigas e as narrativas épicas sempre proporcionaram motivos para encontros com monstros e figuras hediondas. Sem estas figuras horrendas, os contos populares perderiam todo o seu encanto, pois “all tale tellers know that fear is a potent spell.”⁵⁶ Birkhead dá-nos também conta da natureza ambivalente dessa emoção

⁵⁴ *Ibidem*, p. 12.

⁵⁵ Edith Birkhead. *The Tale of Terror - A Study in Gothic Romance*, p. 1.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 3.

que denomina “fearful joy” suscitada pelas leituras de histórias de terror, pois considera que: “Human nature desires not only to be amused and entertained, but moved to pity and fear.”⁵⁷ A necessidade do contacto com o mal, como condição essencial da existência, é sentida pela autora, que cita Defoe a partir do seu prefácio a *Essay on the History and Reality of Apparitions* (1727): “I must tell you, good people, he that is not able to see the devil, in whatever shape he is pleased to appear in, he is not really qualified to live in this world, no, not in the quality of a common inhabitant.”⁵⁸

Sendo de opinião que o conto de terror apela a instintos profundamente enraizados pertencendo, por isso, a todos os tempos e atmosferas, Birkhead faz referência a alguns autores que, num ou noutro aspecto, se relacionam com o espírito gótico. Coleridge é o primeiro exemplo citado, mencionando-se “The Rime of the Ancient Mariner” pela presença de um navio e tripulação fantasmagóricos, pelo espectro de uma mulher e do seu companheiro morto, assim como pelas sensações do marinheiro sozinho num mar deserto. “Christabel” é também mencionado porque a abertura deste poema cria uma impressão de mau presságio, e também pelo efeito de horror que provoca a donzela-serpente em Christabel, sublinhando-se o facto de Coleridge sugerir o terrível com reticência artística. Em relação à poesia de Keats, refere-se o seu sentido misterioso e a sua capacidade de evocar o terror, presente em “La Belle Dame sans Merci”, sobretudo no que diz respeito à visão que assombra o cavaleiro no poema. Smollett e a sua obra “Adventures of Ferdinand Count Fathom” (1753) são também lembrados por anteciparem os métodos de Mrs. Radcliffe. Robert Burns é igualmente referido pelo seu poema “Halloween” (1785), onde se exprime todo o complexo emocional de esperança e medo que perturba os amantes. Homero não

⁵⁷ *Ibidem.*

⁵⁸ *Ibidem*, p. 5.

deixa também de ser mencionado, particularmente em relação ao episódio, no canto XI da Odisseia, em que Ulisses invoca os espíritos dos mortos.

Em *The Haunted Castle* (1927), Eino Railo apresenta-nos um catálogo de temas e cenários, introduzindo vários exemplos, como sejam os motivos do monge criminoso, o pacto com o demónio e o castelo assombrado. Num capítulo intitulado “Suspense and Terror”, o autor fala-nos da ambivalência da emoção do terror pela sua capacidade em fazer sentir ao mesmo tempo prazer e medo. A propósito do que era denominado *Schauerromantick*, ou “romantismo de terror”, Railo tentou definir esta espécie de literatura como:

“(…) the evocation of an atmosphere of suspense and of terror forms the goal at which these writers aimed. They did so consciously, having their own conception of a ‘fear-inspiring beauty,’ as Lytton later formulated it in *Zanoni*. Terror, horror, thrilling fear, all are emotions obviously not without their pleasing and satisfying side to these writers. Lytton’s words show that he did not mean fear only, but fear with an accompanying sense of beauty.”⁵⁹

Segundo este autor, o suspense era considerado como uma fase preliminar e preparatória do terror, o que faz com que os escritores deste género levem gradualmente os seus leitores a atingir um estado de terror progressivamente intensificado. Essa intensificação atinge-se, como nas obras de Radcliffe, pelo processo de excitar gradualmente a curiosidade do leitor através de pistas enigmáticas, meias frases, fenómenos inexplicáveis e estranhos, até que se comece a discernir e a reconstituir algo, cuja natureza se desconhece e ao qual se atribui a forma mais terrífica. E este foi sobretudo um método usado por Poe, nas suas histórias de detectives como “The Murders in the Rue Morgue” e “The Mystery of Marie Roget”. De acordo com Railo, o suspense que

⁵⁹ Eino Railo. *The Haunted Castle*, p. 319.

leva a um estado de terror atinge-se por sugestão, que é um meio de excitar a imaginação do leitor, de modo a este ver nos acontecimentos e nas palavras mais do que elas realmente exprimem. Pela sugestão poder-se-á atribuir verosimilhança a algo inverosímil, dependendo este processo de uma suspensão do controlo intelectual que faz lembrar o que Coleridge denominava “willing suspension of disbelief.” Diz-nos

Railo:

“If the author succeeds in providing a dénouement in which the duly prepared soul of the reader can be held without the neutralising effect of awakening doubt and sanity, in other words, so completely that intellectual control ceases, the literary experiment, which had as its aim the creation of terror, has succeeded in this part of its aim.

The greatest hindrance to success lies in brain-control, in the unflagging suspicion of the reader; this must first be eliminated and prevented from creating an inauspicious state of mind. The only effectual weapon for this purpose is suggestion. Action can be either natural or unnatural, credible or incredible; success does not depend on such factors. This is decided solely by the author’s power of transferring the reader, by means of suggestion, into the world in which the action takes place, into an atmosphere where even the most incredible events seem credible.”⁶⁰

O facto de o terror poder nascer de algo incrível que se transforma em credível, ou de algo familiar que afinal se torna estranho, tem a ver com a sua natureza paradoxal e faz lembrar os filmes de Alfred Hitchcock e de Roman Polanski que têm o poder de representar o familiar em formas inesperadas, conseguindo que o medo provocado seja tão mais intenso quanto mais associado ao mundo vulgar do quotidiano. Aliás, em *Le retour du tragique*, Domenach chegou à conclusão de que “ce qui nous surprend, c’est ce que nous connaissons déjà.”⁶¹ Um dos melhores exemplos que se poderá dar desta evocação do terror por algo banal é uma história ligada ao desejo de Godard em realizar um filme acerca de campos de concentração, filmado do lado da

⁶⁰ *Ibidem*, p. 321.

⁶¹ Jean-Marie Domenach. *Le Retour du Tragique*, p. 33.

perspectiva dos torturadores. Ele concentrar-se-ia nos problemas práticos do quotidiano: como incinerar vinte corpos pelo preço de dez, como economizar o gás, etc. Segundo Godard, o que teria sido perturbante nestas cenas não seria o seu horror, mas o seu aspecto totalmente normal e banal.⁶² Esta transmutação do vulgar em estranho, presente numa grande parte de obras literárias não góticas, torna-se numa importante fonte de terror do romance Gótico Americano.

Nesta mesma obra, Railo fala-nos ainda dos processos de evocação do terror por alguns autores góticos, dividindo-os em quatro categorias. A primeira diz respeito aos que lidam com o sobrenatural como tal, e onde se incluem *The Castle of Otranto*, *Vathek*, *The Monk*, *Melmoth the Wanderer* e os romances de Shelley. A segunda refere as obras cujos acontecimentos parecem ser sobrenaturais, mas que podem receber uma explicação satisfatória, com é o caso de *The Old English Baron* e das obras de Mrs. Radcliffe. A terceira lida com esses acontecimentos sobrenaturais de forma que permite uma explicação científica, como é o caso de *St. Leon* e de *Frankenstein*. A quarta lida realisticamente com horrores, capazes de atingirem a anormalidade, incluindo-se aqui *Zeluco*, *The Mysterious Mother* e *Caleb Williams*, e, também em parte, *Vathek*, *The Monk*, *Melmoth the Wanderer*, *Manfred*, *Werner* e *The Cenci*. Além das formas de evocar o terror, Railo fala-nos também do seu sentido trágico, concentrando-se nesse “estado emocional que acompanha os sofrimentos, crimes e paixões que preparam o espírito para a recepção do terror.” Diz-nos o crítico:

“Suffering may have in it something sublime, and when joined to crime, great passion and catastrophes, it leads to what approaches tragedy. In the vicinity of terror-romanticism frequently hovers, as the fate of the Byronic hero shows, the spirit of tragedy, which ultimately leads (although its emergence is neither entire nor wholly legitimate) to a purification of the emotions.”⁶³

⁶² Richard Roud. *Jean-Luc Godard*, p. 40.

⁶³ *Ibidem*, p, 327.

A caracterização do Gótico, apresentada por Lovecraft, em *Supernatural Horror in Literature* (1945), prende-se com o facto de este autor o considerar “uma escola do horrível e da ficção fantástica em prosa”, sendo fundamentalmente “uma literatura de medo cósmico.” Diz-nos Lovecraft: “The impulse and atmosphere are as old as man, but the typical weird tale of standard literature is a child of the eighteenth century.”⁶⁴ A atenção do autor incide, por isso, na emoção do medo, especialmente o medo do desconhecido, por ser “a emoção mais antiga e forte da humanidade”. Consequentemente, para Lovecraft, o desconhecido será uma poderosa fonte de terror:

“The unknown, being likewise the unpredictable, became for our primitive forefathers a terrible and omnipotent source of boons and calamities visited upon mankind for cryptic and wholly extraterrestrial reasons, and thus clearly belonging to spheres of existence whereof we know nothing and wherein we have no part.”⁶⁵

Isto significa que, para este autor, o conto de terror representa algo mais do que um assassinio secreto, ou cenas sangrentas tradicionais, pois verdadeiramente importante será uma certa atmosfera de temor irresistível e inexplicável perante forças malignas desconhecidas. Esta atmosfera será o factor mais importante, pois, segundo Lovecraft, o critério final de autenticidade não é a estruturação de um enredo, mas a criação de uma dada emoção. Surge, assim, uma “literatura de medo cósmico”, que se define nos seguintes termos:

“It has always existed, and always will exist; and no better evidence of its tenacious vigour can be cited than the impulse which now and then drives writers of totally opposite learnings to try their hands at it in isolated tales, as if to discharge from their minds certain phantasmal shapes which would otherwise haunt them. Thus Dickens wrote several eerie narratives, Browning, the hideous poem “Child Roland” ; Henry James, “The Turn of the Screw”; (...) etc.”⁶⁶

⁶⁴ Howard Phillips Lovecraft. *Supernatural Horror in Literature*, p. 22.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 13.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 15.

Sendo o medo, esse ponto de partida da criação do conto de terror, essa emoção primordial que Lovecraft considerava mais antiga que o pensamento e o discurso, ele teria de o reportar a uma época muito primitiva da existência humana determinada pelo que denominou “terror cósmico”: “Cosmic terror appears as an ingredient of the earliest folklore of all races, and is crystallised in the most archaic ballads, chronicles, and sacred writings.”⁶⁷ Em vários escritores universais, Lovecraft identificou também as raízes deste tipo de literatura. Em Dante, ele viu um pioneiro por ter sido capaz de capturar, na sua obra, essa “atmosfera macabra.” Nas estâncias de Spenser, captou mais do que alguns traços de terror fantástico na paisagem, acção ou personagem. Em *Morte d'Arthur* de Malory, ele identificou muitas situações espectrais. No drama Isabelino, Lovecraft fez sobressair o *Dr. Faustus*, as bruxas em *Macbeth*, o fantasma em *Hamlet* e o horrível de Webster. Em relação aos românticos, o autor realça as visões caóticas de William Blake e o demonismo sinistro de “Christabel” e de “Ancient Mariner” de Coleridge, assim como alguns poemas de Keats. No ponto mais alto do romance Gótico, Lovecraft coloca *Melmoth, the Wanderer* (1820) de Maturin, pelo facto de, neste romance, o medo ser retirado do reino do convencional e transformado numa nuvem negra sobre o destino da humanidade.⁶⁸ Reforçando mais uma vez o valor atribuído à emoção do medo, Lovecraft justifica o seu elogio a Maturin por também Balzac o ter reconhecido como um génio, tendo o próprio escritor Francês agrupado *Melmoth* com *Don Juan* de Molière, o *Fausto* de Goethe e *Manfred* de Byron.

O crítico americano Leslie Fiedler, num capítulo dedicado a Charles Brockden Brown em *Love and Death in the American Novel* (1960), apresenta-nos também algumas ideias que nos esclarecerão sobre a natureza do Gótico. Este autor

⁶⁷ *Ibidem*, p. 17.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 32.

realça a modernidade deste tipo de ficção lembrando-nos que, antes de 1789, *The Castle of Otranto* parecia ser meramente um produto excêntrico de um antiquário literário e que só depois de 1790 foi revelado como o precursor do “romance moderno”, um termo que Sade utilizou, em *Idées sur les Romans*, para caracterizar o romance gótico. Essencialmente, para Fiedler, o Gótico é um exemplo de arte moderna pelo seu vanguardismo em ter-se tornado um protesto anti-realista e uma rebelião da imaginação contra a redução da ficção à análise de usos e costumes contemporâneos. Diz-nos o crítico: “Despite its early adoption by Mrs. Radcliffe, the gothic is an avant-garde genre, perhaps the first avant-garde art in the modern sense of the term.”⁶⁹ Segundo este autor, uma das principais intenções do género era *épater la bourgeoisie*, objectivo aliás comum aos principais movimentos modernistas como foi o caso dos Dada, Surrealistas e artistas da *Pop Art*. Para Fiedler, os escritores góticos não eram somente vanguardistas nas suas aspirações literárias, mas eram também radicais na política, pois podiam ser considerados antiaristocráticos, anticatólicos e antinostálgicos. Eles quiseram encontrar símbolos apropriados aos terrores gerados pelo Racionalismo e, por isso, Fiedler considera que as palavras chave eram “pesadelo” e “inferno”, o que significa que estes escritores procuraram dar expressão aos impulsos mais negros da mente penetrando nas profundezas do irracional. O processo tinha já sido descrito por Sade, num ensaio intitulado *Idée sur les romans*, quando revelou a necessidade de encontrar, no mundo do pesadelo, imagens adequadas “à história do homem nesta Idade do Ferro” (“... il fallait donc appeler l’enfer à son secours, pour se composer des titres à l’intérêt, et trouver dans le pays des chimères, ce qu’on savait couramment en ne fouillant que l’histoire de l’homme dans cet âge de fer.”⁷⁰).

⁶⁹ Leslie Fiedler. *Love and Death in the American Novel*, p. 134.

⁷⁰ *Apud* Mario Praz “Introduction” in *Three Gothic Novels*, p. 14.

Segundo Fiedler, o conto Gótico tem por intenção retratar o poder das trevas donde irrompe a ameaça de desintegração da personalidade, uma das mais importantes fontes do medo. Ele conclui: “the fear that possesses the gothic and motivates its tone is the fear that in destroying the old ego-ideals of Church and State, the West has opened a way for the irruption of darkness: for insanity and the disintegration of the self. Through the pages of the gothic romance, the soul of Europe flees its own darker impulses.”⁷¹ Os símbolos góticos representarão para este autor, uma profunda consciência do isolamento espiritual do indivíduo. A situação típica da fuga da donzela é, por exemplo, um dos símbolos principais que poderá encontrar correspondências na alma do artista desenraizado, ou no espírito do homem que perdeu os seus fundamentos morais. Esta alienação sentida pelo escritor provoca uma ambivalência no Gótico que Fiedler descreve nos seguintes termos:

“There is a basic ambivalence in the attitude of the gothic writers to the alienation which they perceive. On the one hand, their fiction projects a fear of the solitude which is the price of freedom; and on the other hand, an almost hysterical attack on all institutions which might inhibit that freedom or mitigate the solitude it breeds.”⁷²

Outra variante da ambivalência gótica é a que faz parte da natureza do vilão, esse arquétipo do *animus*, no qual a psique masculina se projecta. Isto justifica os inúmeros exemplos na ficção Gótica, onde o princípio do mal tem uma origem essencialmente masculina. Ahab é um desses exemplos, sendo considerado uma vítima da paixão e das circunstâncias, merecendo perdão devido ao seu sofrimento. Fiedler justifica o vilão pelo símbolo de alienação que ele representa e pela sua condição de prisioneiro solitário, chamando-nos a atenção para: “His brown furrowed, his face frozen in the grimace of pain, his eyes burned with repressed fury, his mind tormented

⁷¹ Mario Praz. “Introductory Essay” in *Three Gothic Novels*, p. 129.

⁷² *Ibidem*, p. 131.

with unspeakable blasphemies (ancestor of Byron's Giaour, of Ahab, Heathcliffe, Rochester, and a thousand other 'ungodly, godlike' men)".⁷³ Dada a sua independência, rebeldia e solidão, o vilão possui muitas afinidades com o artista, pois como Fiedler observa, ao fundir-se com as imagens de Fausto e de Don Juan, essa personagem perversa identifica-se com as figuras de Satã e Prometeu, eles mesmos representantes do indivíduo solitário que é o próprio escritor. De acordo com este crítico, ambos têm por intenção desafiar os costumes da sociedade burguesa, mostrando o lado negativo dos códigos arcaicos pelos quais se regem. No fundo, tanto o vilão como o escritor gótico partilham de uma condenação comum, tendo ambos escolhido um destino maldito. A este respeito Fiedler comenta:

"Damnation itself means various things to men of varying belief: a commitment to the vagaries of the unconscious; an abandonment of the comforts of social life - of marriage and the family, wealth and recognition; a rejection of all bonds of love and sympathy, of humanity itself; a deliberate plunge into insanity; and acceptance of eternal torment for the soul. When Huck Finn cries out, 'All right. I'll go to Hell', and Ahab, 'From hell's heart I stab at thee!', when Hester Prynne tears off her scarlet letter, they are Faustian heroes."⁷⁴

Para Fiedler, o próprio acto de optar por escrever um romance gótico e não um romance sentimental, de ter dedicado uma longa ficção ao terror em vez de ao amor, isso mesmo representa um pacto fáustico, pois o carácter essencial do romance gótico reside neste contrato diabólico. Após este raciocínio, o crítico apresenta-nos a tese mais importante desta sua obra, que coincide com a sua principal caracterização do romance gótico. A sua ideia, para muitos polémica, apresenta-se nos seguintes termos:

"The primary meaning of the gothic romance, then, lies in its substitution of terror for love as a central theme of fiction. The titillation of sex denied, it offers its readers a vicarious participation in a flirtation with death - approach and retreat, approach and retreat, the fatal orgasm eternally mounting and eternally checked."⁷⁵

⁷³ *Ibidem*, p. 133.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 134.

Em relação à estética gótica, Fiedler distingue-a do conceito clássico de evitar o excesso, pois o seu lema é de que nada é melhor do que esse excesso. Por isso, este autor critica a teoria da Tragédia de Aristóteles por ter evitado que se atingisse o trágico sem se cair no “abominável”, quando este deverá ser a pedra de toque da verdadeira arte. Acerca desta tendência gótica para o excesso, Fiedler conclui: “Dedicated to producing nausea, to transcending the limits of taste and endurance, the gothic novelist is driven to seek more and more atrocious crimes to satisfy the hunger for ‘too-much’ on which he trades.”⁷⁶

Em *The Gothic Tradition in Fiction* (1979), Elizabeth MacAndrew apresenta-nos o Gótico como um processo de exploração da natureza humana, definindo a ficção Gótica como uma “literatura de pesadelo”. A sua perspectiva é fundamentalmente psicológica, pois o seu interesse reside em investigar o lugar do mal na mente humana. As razões apresentadas, que justificam a escolha do Gótico por parte de alguns escritores, explicam-se por nele terem visto “a vehicle for ideas about psychological evil - evil not as a force exterior to man, but as a distortion, a warping of his mind.”⁷⁷ A definição que esta autora nos dá de literatura gótica prende-se com o facto de esta não ser alegórica, pois a sua superfície ficcional está repleta de horrores vagos e inexplicados, que não se destinam a obter um significado preciso, mas a evocar a emoção do terror. Segundo MacAndrew, muitas das histórias góticas levam-nos a concluir que os monstros nos assustam, não devido ao uso de determinados esquemas narrativos, mas porque eles próprios são produto da invenção da nossa imaginação, correspondendo o terror provocado por essas ficções a um medo já existente na mente humana. Sobre isto a autora comenta:

⁷⁶ *Ibidem.*

⁷⁷ Elizabeth MacAndrew. *The Gothic Tradition in Fiction*, p.5.

“They are the shapes into which our fears are projected and so can be used in literature to explore the subterranean landscape of the mind. Terror is evoked when the ghost, the double, or the lurking assassin correspond to something that is actually feared, known or unknown. The fictional beings of Gothic fiction, whether they be human or animal, or manifestations from the ‘Beyond’, whether they be universal archetypes or the pettiest of childhood bogies, symbolize real but vague fears that the reader recognizes as his own and all men’s. Beneath the surface fiction there is a probing of humanity’s basic psychological forces, an exploration of the misty realm of the subconscious, and the symbols correspond to psychological phenomena that yield to literary analysis.”⁷⁸

Em relação aos antecedentes do Gótico, MacAndrew nomeia como seus mais remotos antepassados o romance medieval, os chamados “graveyard poets”, Shakespeare e Spenser. O processo de evocar piedade e medo através de um cenário e acontecimentos góticos, envolvendo o leitor emocionalmente na obra, é também sublinhado pela autora, tendo notado o mesmo método na obra de Walpole. Mas esta não é a sua única referência em relação à duplicidade emocional própria do processo ficcional gótico. Em relação à associação do Grotesco com o Gótico, MacAndrew teria de notar essa “força do paradoxo”, essa “mistura instável de elementos heterogêneos” que une o que é ao mesmo tempo ridículo e terrífico, tensão que MacAndrew teria de reconhecer pela sua leitura de *The Grotesque in Art and Literature* de Wolfgang Kayser.

Segundo a opinião de William Patrick Day, em *In The Circles of Fear and Desire* (1985), o poder do Gótico provém da sua capacidade em transformar as ansiedades e os medos dos seus leitores em prazeres. Diz-nos o autor: “The fear, anxiety, terror and dread that are both the subject and effect of the Gothic are not, then, free-floating thrills but reflect the essential insecurities of nineteenth-century readers. At the heart of the novels intended to provide escape and entertainment, nineteenth-century readers came face to face with the very thing from which they were trying to

⁷⁸ *Ibidem*, p. 8.

escape. The great power of the Gothic stems from its capacity to transform these fears into pleasure.”⁷⁹ Fazendo incidir o interesse do Gótico em explorar o desejo do medo, Patrick Day define este modo literário como uma subversão do romance tradicional, uma vez que inverte certos pressupostos convencionais acerca da relação entre o “Eu” e o “Outro”, entre o bem e o mal, amor e ódio, dor e prazer, masculino e feminino, subjectivo e objectivo, causa e efeito. Daí defender-se, nesta obra, que o Gótico consiste numa criação, através da narrativa convencional, de uma visão anticonvencional da realidade. Usando-se a transformação, a metamorfose e a duplicidade como técnicas é natural que se proceda à inversão de muitas distinções e categorias vulgarmente aceites, dando-se origem a uma narrativa em que “The protagonists find themselves in a world created by the circle of their own fears and desires, in a state of enthrallment, both thrilling and destructive, to the Gothic world.”⁸⁰ Sentir prazer no que é destrutivo insere-se na tendência paradoxal de um modo, fundamentalmente caracterizado, nesta obra, por ser um conjunto de convenções e fórmulas capazes de produzirem um tipo de ficção profundamente anticonvencional.

Em *The Gothic Flame* (1987), Devendra Varma fala-nos dessa força dionisíaca, desse “dark underground river beneath the surface of human life”, dessa “intrinsically ... magic Dionysian spring”⁸¹ onde jaz a força espiritual que as aparências do mundo material conservam ocultas. Nesta perspectiva, a manutenção da “chama Gótica” depende da conservação de uma emoção primitiva e de um mistério primordial muitas vezes esquecidos pelo racionalismo e realismo. Os escritores Góticos serão vistos, nesta obra, como os grandes restauradores das emoções na literatura.

⁷⁹ William Patrick Day. *In the Circles of Fear and Desire*, p. 5.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 4.

⁸¹ Devendra Varma. *The Gothic Flame*, p.xii.

Compreende-se, então, a referência a Walpole, que, em *Anecdotes of Painting*, afirma: “One must have taste to be sensible of the beauties of Grecian architecture, one only wants passions to feel Gothic.”⁸² É que para Varma, enquanto a arquitectura clássica realça a beleza estática, o Gótico exprime a força da energia, o que aliás está em directa correspondência com um pensamento de Coleridge, expresso em *General Character of the Gothic Literature and Art*, de que, enquanto a arte Grega é bela, a arte Gótica é sublime. Varma dá a catedral gótica como exemplo dessa força energética e desse grande poder espiritual, responsável pela criação de uma atitude artística que relaciona o indivíduo com o universo.

Este autor explica a admiração de Rousseau por formas desordenadas e cataclísmicas da natureza devido ao próprio gosto Gótico pelo selvagem e pela variedade e irregularidade que, como se sabe, é uma tendência também comum ao Romantismo. O carácter macabro, sinistro e terrível de muitas obras produzidas na Idade Média é igualmente uma das origens do Gótico, segundo o autor, que vê a emergência da ficção Gótica coincidir com o interesse pelo drama Isabelino, não esquecendo também a proveniência a partir da Tragédia dos terrores do romance gótico. A contribuição de Varma, para um melhor entendimento do “paradoxo do terror”, reside no facto de este crítico ter notado, tal como Walpole, no seu prefácio à segunda edição de *The Castle of Otranto*, que a ficção Gótica nasce da fusão de duas espécies diferentes de romance, o antigo e o moderno, sublinhando o autor que este é o método grotesco de que Chagall é mestre, por ser um artista capaz de associar o impossível com o possível, tal como acontece no sonho. Poder-se-á dizer, então, que o “paradoxo do terror” nasce de o próprio Gótico ser por natureza paradoxal, uma vez que “the emotion

⁸² *Ibidem*, p. 16.

of 'fear' balanced against that of 'love' »⁸³

Varma associa o Gótico a movimentos de arte moderna como o Surrealismo, por ter notado que esses artistas usavam as suas cores segundo o princípio do contraste, fazendo derivar do Gótico as suas ideias essenciais e o seu simbolismo. Varma conclui que os fragmentos góticos do início do séc. XIX evocam precisamente os mesmos sentimentos através das palavras como, através das cores, o fazem as pinturas de Picasso, Marc Chagall, Chirico, Klee ou Max Ernst. Picasso é referido como um dos mais importantes exemplos destes artistas pelo seu estilo terrífico e pela sua inspiração atormentada, citando-se Herbert Read, por este se ter reportado ao modo de pintar do artista como “embodying in its totality the Gothic or Germanic spirit.”⁸⁴ Ainda no que respeita à duplicidade emocional característica do Gótico, Varma dá-nos também o exemplo de Ann Radcliffe, em cujas obras nota uma conjugação simultânea de fascínio e temor, fazendo-nos lembrar a tensão entre atracção e repulsa de que partimos, para abordar a emoção do terror. Diz-nos Varma:

“She fascinates and appals us at the same time, and stirs up those secret springs of mortal apprehension which join our earthly existence and our spiritual self. This art is not melodramatic, but is very similar to the essence of tragic power, ‘which is felt not merely in the greatness of the actions, or sorrows, which it exhibits, but in its nice application to the inmost sources of terror and pity.’”⁸⁵

Por proceder a uma penetração profunda nas raízes do medo, é natural que Varma defina o Gótico como intimamente ligado ao “dark side” da personalidade humana: “The Gothic novel appeals to the night-side of the soul. As we close its pages we shudder at the horrifying tales of Satanic spirits and accursed beings, of mortals endowed with diabolical powers, and we recognize the evils of the soul that they

⁸³ *Ibidem*, p. 70.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 233.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 102.

represent.”⁸⁶ A sua definição do Gótico está directamente associada a questões que se prendem com a revelação do inconsciente humano, pois considera que as ficções góticas podem ultrapassar as limitações do intelectualismo literário possibilitando a recuperação do sublime e a expansão da imaginação. Consequentemente este tipo de romances exerceria uma forte reacção contra o Augustanismo, libertando-se dos constrangimentos das regras clássicas e promovendo a originalidade e a criatividade, que contrariavam a estética monótona Augustana e promoviam uma libertação emocional das emoções reprimidas. A exploração de temas relacionados com a depravação humana e com o sentido de culpa permitiriam, assim, proceder a uma expressão dos terrores humanos a fim de se atingir uma certa libertação e purificação catártica, obtidas pelo forte efeito emocional do próprio romance gótico. Neste sentido, Varma comenta:

“The rise of the Gothic novel may be connected with depravity, and a decline of religion. The sense of guilt, psychologists tell us, is deeply rooted in man, and when a religion loses its hold upon men’s hearts, they must find some other outlet for their sense of guilt. It may be that the Gothic novelist experienced a sort of catharsis or mithridatic purging of his fears and self-questionings in the portrayal of horrors which proceeded from the frenzy of the creative brain, and perhaps comforted himself by suggesting that life is a mystery which death solves, and whose horrors fade away as a tale that is told.”⁸⁷

Sublinhando que o apelo do romance gótico é mais emocional do que intelectual, Varma teria de dar atenção a essa crueldade inata, presente em cada um de nós, esse impulso misterioso intimamente relacionado com as forças de vida ou morte, como tão bem Freud explicara em *Beyond the Pleasure Principle*. Esta ideia liga-se directamente ao conceito de “innate-depravity”, defendida pelos puritanos e aprofundado nas obras de Hawthorne e Melville, assim como é equivalente a esse

⁸⁶ *Ibidem*, p. 212.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 210.

“Impulso do Perverso” tão do interesse de Edgar Allan Poe. Assim, uma das melhores definições apresentadas pelo autor tem a ver com esta temática, e com o carácter paradoxal do efeito emocional do romance gótico que deixa transparecer a própria natureza contraditória do carácter humano. Diz-nos Varma:

“It must be acknowledged that Fear exerts a potent spell upon the human mind: horrid stories do impart a fearful joy. Human nature craves not only for amusement and entertainment but also demands the more strenuous catharsis of pity and terror. The tale of terror appeals to some deeply rooted human instinct; an irresistible, inexplicable impulse drives us towards the macabre. Man in the darkness of his ignorance is attracted mothlike by the fascination of weird and eerie themes pertaining to his own death. As is the glory of the flame for the moth, so ‘our instincts of love and terror are the foundations respectively of our sense of beauty and the sublime,’ says Edward Niles.”⁸⁸

Este prazer do medo ou do terror, que recupera a tradição de Shakespeare e de Mrs. Radcliffe de pôr em prática a doutrina de “beauty in horror and the horrible in beauty”, liga-se ao conceito de sublime apresentado por Burke, em *A Philosophical Enquiry*, pois, segundo a sua teoria, tudo o que origine imagens mentais de perigo, agonia ou medo transforma-se numa poderosa fonte do terror e do sublime. Diz-nos Burke: “No passion so effectually robs the mind of all its powers of acting and reasoning as fear. For fear being an apprehension of pain or death, it operates in a manner that resembles actual pain. Whatever therefore is terrible, with regard to sight, is sublime too, whether this cause of terror, be endued with greatness of dimensions or not; for it is impossible to look on any thing as trifling, or contemptible, that may be dangerous.”⁸⁹ Daí que o Gótico seja uma forma de arte resultante de dois pólos opostos: o terror e a beleza. Varma acaba concluindo que: “The Gothic novel is a legitimate art form. It revived our apprehension of life itself by enlarging our sensibility, making

⁸⁸ *Ibidem*, p. 225.

⁸⁹ Edmund Burke. *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, p. 53.

readers more conscious of the kinship of terror and beauty and renewing awestruck wonder at possible forms of being.”⁹⁰ Assim se explica que, segundo o autor, este modo literário seja capaz de fazer reviver emoções primordiais, tão necessárias em épocas em que a tendência materialista se sobrepõe aos valores espirituais, transformando o homem num indivíduo sem sonhos que Varma caracteriza como um “autómato intelectual”.

Em *Gothic Fictions - Prohibition / Transgression* (1989), Kenneth Graham refere-se à subversão da experiência gótica. Ao defender que esta nasce da proibição, o autor remete-nos para o carácter paradoxal do termo, que Freud explorou em *Totem and Taboo*, e que concilia um sentido de afirmação com um de negação, como aliás se verá na seguinte citação:

“*Prohibition* adverts to an external state: the term recalls paradigms of the primal prohibition in the Garden of Eden that may take the form of cultural taboos, political constraints or domestic interdictions. *Transgression* points inwardly: it operates through patterns of self-assertion and self-definition. That oblique strike is appropriate to a study of the Gothic since it reflects the very ambivalence of Gothic fictions to prohibitions. The Gothic narrative might be a shout against an imposed silence or an assertion of truth to counteract a convenient prejudice - or, more subversively, it may affirm a constraint while quietly transgressing it. However it responds, the Gothic experience grows out of prohibition.”⁹¹

Vendo, nas dissoluções culturais e espirituais, as fontes da ansiedade gótica, Graham realça a natureza ambivalente deste modo literário adquirida pela associação conjunta de cepticismo e crença, pois, segundo o autor, é tendência do Gótico encorajar o cepticismo enquanto ao mesmo tempo evoca as nossas capacidades de credulidade. Num posfácio a esta obra, intitulado “Some Remarks on Gothic Origins”, o autor chama a atenção para o facto de o Gótico ser um produto de uma época revolucionária.

⁹⁰ Devendra Varma. *The Gothic Flame*, p. 226.

⁹¹ Kenneth W. Graham (ed.). *Gothic Fictions - Prohibition / Transgression*, “Preface”, p. xiii.

Tendo presente que o espírito subversivo gótico o leva a questionar os limites impostos pelas convenções, Graham teria, então, de concluir necessariamente que: “The transgression of order and reason is central to the essential subversiveness of the Gothic experience.”⁹² E a rebelião do Gótico mostra-se não só pela sua propensão em questionar os limites da arte, mas também os da organização social e da política. Este facto será muito importante para entendermos as motivações ligadas ao tema do artista-vilão ou do cientista louco, onde sempre se exerce uma autocritica acerca do próprio processo criativo. Isto explica-se porque os enigmas góticos têm por função abalar antigas certezas e levantar dúvidas inquietantes. Daí a observação do autor de que:

“Gothic enigmas assault ideological conditionings: they undermine security at many levels of existence. They create awful doubts about reason and imagination and about sanity and madness in the internal world; about the beneficence of political and religious structures and attitudes in social life; about the ambivalence of God and satan, good and evil, at the metaphysical level of existence.”⁹³

Estas ambivalências surgem porque, como refere Graham, o romance gótico expande o reino da possibilidade, revelando-nos a existência de um universo de desordem e transgressão que a todo o momento pode ultrapassar as fronteiras do nosso mundo ordenado e limitado. E, muitas vezes, essa desordem não é exterior mas interior, como bem o autor nota, a partir das obras de Godwin e Radcliffe. Em relação ao primeiro, Graham observa que este escritor parece ter compreendido que a narrativa Gótica não depende de acontecimentos sobrenaturais ou de um cenário pseudomedieval, pois do que esta necessita é de angústia interior capaz de projectar imagens do seu próprio estado mental. No que diz respeito a Radcliffe, este crítico nota que as obras da escritora demonstraram que o terror não necessita ser gerado a partir do

⁹² *Ibidem*, p. 260.

⁹³ *Ibidem*, p. 262.

sobrenatural. No entender de Grahm, ambos os escritores provaram que as fontes do terror gótico são interiores e psicologicamente geradas.

Joseph Gixti, em *Terrors of Uncertainty* (1989) partilha de uma opinião semelhante a Grahm, no que respeita à importância dada aos fenómenos psíquicos. É que o seu desconhecimento pode conduzir à repressão da agressividade do indivíduo e não ao controlo dos impulsos destrutivos. O autor apresenta um ponto de vista psicanalítico, segundo o qual, a violência ficcional possui propriedades catárticas, podendo através dela libertar-se a energia contida em impulsos criminosos e outras perversões que, de uma forma ou de outra, devem ser expressos, pois de nada serve querermos escapar ao que quer que seja na psicologia humana. A ficção Gótica proporcionará, assim, de acordo com o autor, uma forma de terapia pessoal possibilitando o efeito catártico de satisfação e libertação que se segue à descarga de tensão resultante da acumulação de impulsos destrutivos em estado de repressão. A ideia é fazer esgotar os excessos de energia psíquica para manter um equilíbrio saudável. O que daqui resulta será um equilíbrio e integração psíquica entre os lados opostos da personalidade. Diz-nos Gixti: "According to this broadly psychoanalytic viewpoint, what makes for healthy growth or normal development is the establishment of an evenly balanced tension between innate (and largely 'primitive') impulses and the restrictions imposed by social constraints."⁹⁴ Dada esta função catártica dos horrores ficcionais, Gixti cita Stephen King por ter igualmente descoberto este importante objectivo da literatura de terror. É que em *Danse Macabre* o escritor refere-se à necessidade de "lifting a trapdoor in the civilised forebrain and trowing a basket of raw meat to the hungry alligators swimming around in that subterranean river beneath."⁹⁵ E

⁹⁴ *Ibidem*, p. 80.

⁹⁵ Stephen King. *Danse Macabre*, p. 205 .

esses crocodilos esfomeados representam a presença da “besta em nós”, cuja origem evolucionista foi reconhecida por Darwin, quando afirmou que “the mind of man is no more perfect than instincts of animals Our descent, then, is the origin of our evil passions!!! - The Devil under form of Baboon is our grandfather!”⁹⁶ Por isso, Grixti reconhece no homem o seu instinto natural de predador a fim de explicar o seu prazer pela violência e de justificar igualmente o prazer pela leitura de histórias de terror. Para fundamentar a sua perspectiva, Grixti cita os *Principles of Psychology* (1890) de William James onde se apresentam estudos da natureza e do comportamento humano, assim como especulações acerca da evolução que incluem a crença na depravação inata, prova de que a sede humana por sangue é uma parte tão primitiva em nós que é difícil de erradicar. Nesta sequência Grixti observa:

“James speaks of ‘the fascination which stories of atrocity have for most minds’ as deriving from a combination of ‘the hunting and the fighting instinct’, both of which (he insists) have a ‘remote origin in the evolution of the race’. According to James, the ‘ferocity with which otherwise fairly decent men may be animated’, and the ‘carnivorous self-consciousness’ which is easily ‘agreeably tickled’ by the notion of violence, can ‘only be explained from below’ - as ‘an impulse aboriginal in character, and having more to do with immediate and overwhelming tendencies to muscular discharge than to any possible reminiscences of effects of experience, or association of ideas’ ”⁹⁷

Tudo isto leva Grixti a considerar que James reconhece a propensão humana para a destruição e a “guerra de todos contra todos” como sendo um facto histórico e científico, pois segundo o psicólogo americano, o homem primitivo era mau e bruto, porque a sua sobrevivência dependia disso, tendo nós próprios, os seus descendentes, herdado esses traços perversos e brutais. Na mesma linha de pensamento que o levou a citar James, Grixti recorre também à citação do capítulo 13 do *Leviathan* de Hobbes,

⁹⁶ Joseph Grixti. *Terrors of Uncertainty*, p. 88.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 88.

onde igualmente se apresenta uma visão da condição humana “em estado de natureza” traduzido por *bellum omnium contra omnes* e onde se procede, mais uma vez, à compreensão da crença da depravação inata. Grixti acaba concluindo que: “Hobbes’s account of the *bellum omnium contra omnes* is therefore a projection of a condition of life which is logically (not historically) antecedent to the condition of commonwealth - it is defined by the total absence of civil laws.”⁹⁸ Com igual intenção é mencionada também a obra de Freud, *Civilization and its Discontents*, onde se constata também que “o homem é um lobo para o homem” (*Homo homini lupus*) tentando-se provar, uma vez mais, a agressividade natural do ser humano. E dado que Jung sempre insistiu na polarização da psique, vendo nela um conflito entre as paixões instintivas e os interesses racionais, as suas ideias seriam também úteis à análise de Grixti, que se preocupou, em mostrar o poder catártico da literatura gótica, e consequentemente a atracção provocada pelo terror, mas não deixando também de sublinhar que o Gótico revela e expõe o lado negativo da natureza humana podendo este facto torná-lo desagradável e provocar repulsa. Diz-nos Grixti: “the horror genre is perhaps best understood as a language which is an expression (rather than a primary cause) of an undesirable or unsatisfactorily patched-up state of society.”⁹⁹

Assim sendo, podemos concluir que a expressão “terrors of uncertainty”, que serve de título a esta obra, dá-nos conta desta polaridade de impulsos contrários provocados pela própria emoção do terror, cujo paradoxo e ambivalência justificam o sentimento de incerteza daí resultante. A este respeito o autor comenta: “the emotions on which exponents of this genre focus and which they help to put in discursive circulation, are usually related to fear and uncertainty (...) the accent falls on revulsion

⁹⁸ *Ibidem*, p. 89.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 147.

and nausea.”¹⁰⁰ Aqui vemos como a questão do paradoxo do terror se poderá tornar numa questão existencial, uma vez que a dúvida acerca da segurança da realidade pode fazer com que o real se transforme em irreal, provocando este estado de incerteza existencial um maior interesse por um tipo de literatura que exponha esses terrores e essas profundas ansiedades acerca da existência contemporânea, daqui advindo a referida libertação catártica. Evocando um pensamento de Harding sobre este assunto, Grixti justifica o prazer retirado das obras góticas através desses “Terrores da Incerteza”:

“Harding suggests that the people who appear to derive most pleasure out of stories of terror and misfortune are those who are only partially or superficially satisfied that the world is really quite a safe and liveable-in place It is because of such secret and perhaps only half-conscious doubts, Harding points out, that many people derive satisfaction from having the possibilities of terror and destruction brought into the open.”¹⁰¹

A ficção gótica fornecerá, então, os meios para controlar os sentimentos caóticos, ajudando-nos a entender que aquilo que nos parecerá uma força alienígena exterior poderá ser o resultado dos nossos próprios medos. Por isso, este autor defende que os textos da ficção de terror são comentários e representações que exploram e avaliam um conjunto de experiências culturais e cognitivas. Vistas deste modo as histórias de terror serão consideradas por Grixti como “exercises in the discovery and exploration of map-territory relations, in that they provide a safely distanced and stylised means of making sense of and coming to terms with phenomena and potentialities of experiences.”¹⁰²

Neil Cornwell, em *The Literary Fantastic - From Gothic to Postmodernism* (1990), concilia algumas das definições de Punter, Mario Praz, Varma e

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 148.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 165.

¹⁰² *Ibidem*, p. 164.

Burke, considerando ser a obra deste último uma inspiração central para a escrita gótica, pela relação estabelecida entre ‘terror’ e ‘sublime’. Num capítulo intitulado “Tripping the Light Fantastic: from Frankenstein to Dracula”, Cornwell apresenta-nos uma caracterização do Gótico como modo, que transcende a sua habitual categorização de género. Para este fim, o autor cita o artigo de Alastair Fowler, “The Life and Death of Literary Forms”, onde se refere que: “The gothic novel or romance (*The Old English Baron*) yielded a gothic mode that outlasted it and was applied to forms as diverse as the maritime adventure (*The Narrative of Arthur Gordon Pym*), the psychological novel (Titus Groan), the short-story (Isak Dinesen) and the detective story, not to mention various science fiction genres (not wholly unpredictable, these last, in view of Mary Shelley’s *Frankenstein*)”.¹⁰³ Devido a esta concepção mais alargada do Gótico, este crítico distingue, nas próprias obras de Dostoiévsky, uma série de traços derivados de Maturin e de outros escritores góticos, que justificam, por exemplo, as semelhanças entre *Melmoth*, *The Wanderer* e *Os Irmãos Karamazov*.

Em *Art of Darkness - A Poetics of Gothic* (1995), Anne Williams propõe três ideias em relação à natureza do Gótico: “First, Gothic is a poetic tradition. Second, ‘Gothic’ and ‘Romantic’ are not two but one. Third, ‘Gothic’ is not one but two; like the human race, it has a ‘male’ and a ‘female’ genre.”¹⁰⁴ De acordo com a sua definição, “Gótico” é algo que está para além do meramente literário, sendo mais do que um modo, uma tradição, ou um conjunto de convenções, ultrapassando e transgredindo várias fronteiras culturais. Como conclui Williams, à semelhança do próprio conceito freudiano de “inconsciente”, o Gótico implica um fenómeno há muito

¹⁰³ Alastair Fowler. “The Life and Death of Literary Forms” in *New Directions in Literary History*, p. 92.

¹⁰⁴ Anne Williams. *Art of Darkness - A Poetics of Gothic*, p. 1.

presente mas só muito recentemente descrito. Sendo que a narrativa e a arquitectura góticas são por natureza intrincadas e complexas, e dada a sua ligação à psicanálise freudiana, esta autora procedeu à definição do Gótico através do termo “complexo”, consultando para esse fim o *American Heritage Dictionary*:

“According to the *American Heritage Dictionary*, this word (like ‘Gothic’) may be both an adjective and a noun. As an adjective it means ‘consisting of interconnected or interwoven parts’; ‘involved or intricate, complicated’; and in grammar, ‘pertaining to or designating a sentence consisting of an independent clause and one or more dependent clauses’ As a noun, it means ‘a whole composed of interconnected parts,’ or (from psychiatry) ‘a connected group of repressed ideas that compel characteristic or habitual patterns of thought, feeling, or action.’ Informally, it is used to mean ‘an exaggerated or obsessive concern or fear.’¹⁰⁵

Segundo Williams, as narrativas góticas são essencialmente não realistas tendo directamente a ver com o conceito de “romance” apresentado por Northrop Frye em *Anatomy of Criticism* (1957) e *The Secular Scripture* (1976). Para esta autora, o Gótico é fundamentalmente um modo chocante e subversivo que gosta de penetrar no proibido e no indizível. Por isso, ele teria de se constituir num antídoto ao optimismo de Wordsworth, a que Perter Thorslev faz referência em *Romantic Contraries*. De interesse para a compreensão do carácter paradoxal do Gótico será a referência que Williams faz ao crítico Marshall Brown, por este ter argumentado que o Gótico está implicado num jogo kantiano com antinomias irreconciliáveis.

Mas a principal tese desta obra reside em defender que a mais importante fonte de terror tem a ver com a repressão, por parte da cultura ocidental, do elemento mãe, *matter*, material ou matrix. Williams defende que “o mito gótico”, o *mythos* ou a estrutura que subjaz à categoria gótica da “alteridade”, é a família patriarcal, tendo esta

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 23.

tese sido amplamente discutida, como refere a autora, em obras dedicadas ao “Gótico feminino”, como é o caso das de Eve Kosofsky Sedgwick por ser uma das vozes que defende que certos aspectos do complexo de Édipo fazem parte do primeiro plano do Gótico. Consequentemente Williams teria de defender que o enredo próprio deste modo é essencialmente um enredo familiar, a que subjaz o que Freud denominava “conteúdo latente” (*latenter Inhalt*) podendo esta perspectiva de leitura aplicar-se a “The Fall of the House of Usher” de Poe e a *The House of Seven Gables* de Hawthorne. Diz-nos Williams:

“Simultaneously, however, family structure also generates the plots that occur within Gothic, for it imposes a certain balance of power, both personal and political: power that may redound through the generations as surely as fortunes - or family curses - may be inherited. Literally and metaphorically, Gothic plots are family plots; Gothic romance is family romance.”¹⁰⁶

Um dos exemplos dados deste enredo familiar é *The Castle of Otranto* de Walpole, no qual a autora identifica uma narrativa que obedece a regras que operam dentro de uma família patriarcal, dum governo ou da Igreja, mas que ao mesmo tempo as ameaçam de destruição. Por isso Williams conclui, em relação a Walpole, que ele levou os seus leitores a contemplar o lado negro das sua cultura e das suas próprias personalidades. Este é o que Williams denomina “segredo negro da lei do pai”, utilizando a teoria freudiana para expor “a besta em nós”. A este respeito, a autora comenta: “After all, Freud’s theory of the unconscious acknowledges the wild beast concealed within all of us, wanting to be uncaged - a picture of ‘reality’ not so different from ‘Bluebeard’ on the surface. In fact, there are also unexpected and profound affinities between Bluebeard, the werewolf, and the Wolf-Man.”¹⁰⁷

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 22.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 239.

Compreende-se, então, que Williams tenha criado um epílogo à sua obra com o título: “The Mysteries of Enlightenment; or Dr. Freud’s Gothic Novel.” É que, segundo a autora, o verdadeiro herdeiro de Walpole e Radcliffe, o mais profundamente criador gótico da narrativa, no nosso século, é Sigmund Freud, podendo-se considerar que o conjunto das suas obras constituam uma história Gótica a que Williams chama *The Mysteries of Enlightenment*. Isto porque a teoria freudiana da mente humana se desenvolveu ao partir do princípio de que a personalidade é uma estrutura, uma “casa” assombrada pela história e por acontecimentos passados, individuais e colectivos. E como Roderick Usher nos mostrará, no que respeita à psique humana, “o homem não é dono da sua própria casa”. Williams comenta: “In fact, the unconscious as formulated by Freud has more than a passing resemblance to Dracula: it is dark, ancient, primitive, a repository of lawless desires and ‘feminine’ chaos.”¹⁰⁸ Apesar de todos os perigos de reducionismo das leituras freudianas, para a autora, Freud é alguém que se viu a si próprio como um destruidor de ilusões, ao participar numa “distribuição triunfante de luz e razão através de um mundo profundamente ensombrado pela superstição e perseguição.” Daí que entre o pai da psicanálise e a própria mulher do Barbazul existam as mais curiosas semelhanças: “In creating his discourse of mind, psychoanalysis, Freud played the role of Bluebeard’s wife, who opened doors, discovered secrets, and disclosed scandals, the skeletons in patriarchy’s closets - the unlawful desires which paradoxically generate all human accomplishment.”¹⁰⁹ Esta profunda identificação entre o Gótico e a Psicanálise é a grande lição desta poética do Gótico de Anne Williams.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 245.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 248.

Coral Ann Howells, em *Love, Mystery and Misery* (1995), define-nos o Gótico como um género híbrido que contém energias transgressivas, pois, segundo a autora: “Gothic occupies borderline territory where there is always the possibility of transgression (both in the sense of crossing borders and of trespass), as dream and nightmare spill over into the waking life.”¹¹⁰ Insistindo na especial tendência deste modo literário em situar-se para além dos limites impostos pelo Realismo e pelo Fantástico, Howells comenta: “The Gothic obsession with mysteries and secrets, together with its threat of disruption and its frequent eruptions of violence focussed reader’s attention not only on the unreliability of appearances but on the unstable boundaries between fictional conventions of realism and fantasy.”¹¹¹ Aliás, esta localização do Gótico num território intermédio de fronteira entre o real e o imaginário, ou entre o consciente e o inconsciente vai ser determinante na obra dos escritores americanos em estudo. Howells conclui que é precisamente a atenção prestada por leitores do séc XX a estas representações narrativas do estranho ou do sinistro, como algo que está entre o familiar e o não familiar, e a que Freud denominou *unheimlich*, que traduz o nosso sentido de insegurança radical e o nosso interesse pelas construções ficcionais e pelas realidades virtuais.

No seu famoso artigo “Das Unheimliche”, Freud chama a atenção que, embora o termo aparentemente se refira ao que não é familiar, ele refere-se a uma espécie de medo que reenvia ao que é desde há muito conhecido e familiar. Após ter consultado o dicionário *Grimms*, Freud chega a dois níveis de significado, que nos revelarão a ambivalência presente em *heimlich*: primeiro nível - familiar, amistoso, alegre, confortável, íntimo; segundo nível - tudo o que é inacessível ao conhecimento,

¹¹⁰ Coral Ann Howells. *Love, Mystery and Misery*, p. vii.

¹¹¹ *Ibidem*, p. vi.

secreto, obscuro. A sua negação *unheimlich* funciona com o sentido de descobrir, revelar áreas normalmente conservadas fora do alcance da visão. Esta combinação de dois níveis semânticos, mostra que *unheimlich* provém de um dualismo onde reside a sua significação. Pode-se dizer que, neste artigo, o pai da psicanálise apresenta uma teoria do terror fundamentada no seu conceito do “regresso do reprimido”, profundamente enraizado no significado atribuído por Schelling a *unheimlich*. Diz-nos Freud: “(...) we notice that Schelling says something which throws quite a new light on the concept of the *unheimlich*, for which we were certainly not prepared. According to him, everything is *unheimlich* that ought to have remained secret and hidden but has come to light.”¹¹² Daí resulta que o sinistro (*unheimlich*) seja algo secretamente familiar (*heimlich*) mas que se tem conservado reprimido. A definição apresentada revelará, então, a sua natureza eminentemente ambivalente: “Thus *heimlich* is a word the meaning of which develops in the direction of ambivalence, until it finally coincides with its opposite, *unheimlich*. *Unheimlich* is in some way or other a sub-species of *heimlich*.”¹¹³

O interesse provocado pelo Gótico reside em explorar o lado irracional e misterioso da personalidade humana, procurando penetrar no lado não racional da experiência. Daí a utilização de termos psicanalíticos na crítica de Howells: “The influence of the language of psychoanalysis is plain in frequent references to ‘writing subjectivity’ together with a variety of resources for inscribing what is ‘unspeakable’ and ‘uncanny’ through the body hieroglyphics of hysteria and the representation of the ‘monstrous Other’.” Dada a sua atracção pelas obsessões humanas e pelos seus

¹¹² Sigmund Freud. “The ‘Uncanny’”, *Art and Literature in The Penguin Freud Library*, Vol. 14, p. 345.

¹¹³ *Ibidem*, p. 347.

impulsos repetitivos, as obras Góticas interessarão Howells mais pela sua importância como experiências na ficção, do que como artefactos literários. Assim, para esta autora, o que constitui um verdadeiro atributo distintivo do Gótico é a profunda ênfase colocada no sentimento. A sua definição do Gótico põe em evidência o ímpeto anti-racional do género, assim como a tendência em expor o “dark side” da personalidade humana:

“As its name suggests with its medieval associations, Gothic is allied with everything which is opposite of Augustan: instead of notions of order and decorum and rational judgement, it represents the darker side of awareness, the side to which sensibility and imagination belong, together with those less categorisable areas of guilt, fear and madness which are such important and terrifying components of the earlier Augustan anti-vision and of Romanticism.”¹¹⁴

Esta caracterização do Gótico deixa mais uma vez claro que este tipo de ficção contraria qualquer forma de optimismo, pois a autora lembra-nos de que se trata aqui de áreas do sentimento que lidam com o terror, a dúvida e a ansiedade do amor, sendo o mundo a que estas ficções se referem um mundo de ruínas e cenários crepusculares iluminados por raios de paixão e violência. Howells informa-nos também que os sentimentos donde nascem as fantasias góticas são áreas de ansiedade relacionadas com os dilemas presentes nas obras de Richardson e Jane Austen. São eles problemas de responsabilidade moral, questões ligadas às limitações das convenções e perturbações causadas por impulsos irracionais que ameaçavam subverter as noções ortodoxas de decoro moral e social. E isto acontece porque, segundo Howells, a ficção gótica provém de um desenvolvimento extremo do culto do séc. XVIII ao que se convencionou chamar “Sensibility”, processo que a autora descreve através da seguinte

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 5.

comparação: “(. . .) as if Richardson’s heroines had finally lost all sense of objective reality and had retreated into their own fantasy worlds only to find that the anxieties of real life were monstrously exaggerated within their own isolated nervous consciousness.”¹¹⁵ Por isso, as doenças nervosas foram tão importantes para caracterizar os estados mentais correspondentes ao período inicial do Gótico como o são hoje. Em *Histoire de la Folie à l’Âge Classique* (1972), Foucault informa-nos que pelo ano de 1790 “Sensibility” tornara-se uma doença nervosa. Howells observa que, das informações detalhadas apresentadas por Foucault acerca da melancolia, loucura, histeria e hipocondria, retiradas de tratados do séc. XVIII, que tratavam de desordens nervosas, se adquire um diagnóstico clínico dos estados mentais góticos mais característicos. Assim se explica que todo o tipo de repressões, tensões interiores e emoções violentas sejam exploradas pelos autores das ficções Góticas mais representativas. Em tensão entre dois pólos opostos viviam também estes escritores, pois como Howells nos informa, eles viam-se obrigados a satisfazer duas exigências totalmente diferentes: por um lado as reivindicações da moral cristã e por outro os seus próprios imperativos imaginativos que os conduziam à dinâmica dos impulsos e ao irracional. Em relação à atitude ambivalente destes autores que transfere ambivalência ao próprio Gótico, diz-nos Howells:

“The ambivalent attitude of Gothic writers inevitably affected the way they presented emotion. Though they always insist on the powers of feeling and imagination they tend to concentrate on external details of emotional inner psychological movements, from such evidence as a ‘certain wildness of aspect’ or a ‘settled paleness of the countenance.’”¹¹⁶

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 8.

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 15.

Se as configurações góticas têm uma existência psicológica deve-se, segundo Howells, ao facto de o mundo gótico ser a imagem externa das obsessões das personagens e dos seus próprios autores. Este modo literário é visto, pela autora, como um conjunto de respostas emocionais às incertezas e ameaças de um mundo contingente caracterizado por uma enorme insegurança e imprevisibilidade.

A caracterização que Maggie Kilgour faz do Gótico, em *The Rise of the Gothic Novel* (1995), tem a ver com uma perspectiva desconstrutivista que defende que a criação gótica é um processo frankensteiniano. Para Kilgour, o processo Gótico corresponde, assim, ao próprio processo essencial da imaginação, segundo o qual toda a invenção não é senão uma nova combinação a partir de criações anteriores.

Dado o seu interesse pelo acto criativo, esta autora viu a emergência do Gótico, no séc. XVIII, como uma revolta da imaginação contra a tirania da razão. Este seria um sinal de uma necessidade do sagrado e do transcendente num mundo moderno iluminista que negava a existência de forças sobrenaturais. Ao considerar este modo literário como uma reacção contra as revoluções políticas, sociais, científicas, industriais e epistemológicas dos séculos dezassete e dezoito, Kilgour teria de definir o Gótico a partir deste sentido de rebelião: "In general, the gothic has been associated with a rebellion against a constraining neo-classical aesthetic ideal of order and unity, in order to recover a suppressed primitive and barbaric imaginative freedom. (...) - an interest in the bizarre, eccentric, wild, savage, lawless, and transgressive, in originality and the imagination - (...)." ¹¹⁷ Por isso, Kilgour coloca o Gótico em íntima relação com o espírito revolucionário da Revolução Francesa, e considera-o sobretudo um legado da Revolução Inglesa de 1688.

¹¹⁷ Maggie Kilgour. *The Rise of The Gothic Novel*, p. 3.

A tendência deste modo literário em recuperar algo primitivo e original justifica, segundo a autora, o seu interesse pelo passado e pelo primordial, a fim de reaver a unidade orgânica perdida. O Gótico é definido, nesta obra, como um processo dialéctico de alienação e restauração, de desmembramento e lembrança, pois a sua função é a de trazer o passado ao presente de modo a formar um todo estético. Neste aspecto, este modo literário terá a ver, como observa Kilgour, com o fascínio contemporâneo por coisas recuperadas do passado. Daqui advém a ligação que a autora faz entre o Gótico e correntes do pensamento pós-moderno, como o desconstrutivismo, devido a uma incapacidade comum de se considerar a criação como um processo que origina algo totalmente novo, vendo-a antes como um meio de reciclagem que tenta preservar o indivíduo dos “horrores da perda, fim e morte”. Este procedimento, que Kilgour caracteriza como “dismantling the past and remaking it”,¹¹⁸ liga-se directamente ao método da psicanálise que a própria autora vê como uma forma gótica e necromântica que faz ressuscitar os nossos passados psíquicos, revelando a condição do indivíduo como prisioneiro de um passado invisível mas onnipotente.

A frequente referência ao “regresso do reprimido”, por parte de Kilgour, deve-se a esta sua defesa da relação do Gótico com a psicanálise, defendendo que: “the gothic reflects the return of the repressed, in which subconscious psychic energy bursts out from the restraints of the conscious ego.”¹¹⁹ O que foi recalcado retorna, fazendo irromper no inconsciente uma verdade mantida submersa sob a superfície das aparências, surgindo essa verdade no momento em que o indivíduo perde todo o seu controlo racional. A respeito desta questão, Kilgour cita um pensamento de André Breton, segundo o qual a mais profunda emoção do indivíduo tem maior oportunidade

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 223.

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 3.

de se exprimir, quando a razão humana perde o controlo.¹²⁰

E, como temos vindo a observar, a expressão do terror traz à superfície essa profundidade emocional e com ela toda a complexidade paradoxal desta emoção. Por isso, esta autora não esquece o paradoxo e a ambivalência próprias do Gótico, ao apresentá-lo como uma subversão amoral da ordem social, uma rebelião transgressiva contra as normas que ao mesmo tempo acaba por reafirmar. Acerca desta ambiguidade Kilgour comenta: “Similarly, for Wylie Sypher, the ambiguity of the gothic is created by a tension between its reactionary moral and revolutionary aesthetic values, both of which, however, are bourgeois creations.”¹²¹ Intimamente ligado com esta tensão está o próprio “paradoxo do terror”. Os pólos opostos demarcam-se, então, como sendo, por um lado, a moral e uma obediência a regras sociais e racionais e, por outro, a adesão a uma estética radical que pretende atingir a irracionalidade do comportamento humano. Esta contradição descreve-a a autora do seguinte modo: “The gothic seems a puzzling contradiction, denounced and now celebrated for its radical imaginative lawlessness, feared for its encouragement of readers to expect more from life than is realistic, and also for its inculcation of social obedience and passivity.”¹²² Exemplo desta contradição é-nos dada por Kilgour, quando refere o antagonismo entre o fim moral de alguns romances góticos e o prazer desencadeado pela fruição meramente estética do terror ou do clima de suspense que provocam, explicando este facto a partir da oposição freudiana entre o princípio da realidade e o princípio do prazer. Ao referir-se particularmente à capacidade dos romances de Radcliffe de evocar suspense, a autora comenta:

¹²⁰ Ver André Breton. “Limites non frontières du Surrealisme” in *Nouvelle Revue Française*, 48, I (1937).

¹²¹ *Ibidem*, p. 9.

¹²² *Ibidem*, p. 10.

“In so doing, they seem to suggest a contradiction between a moral principle, expounded in the conclusion, and an aesthetic one created through suspense; or between what Freud would call a reality principle, which pushes the narrative forward to get to the truth, the moment of revelation, and a pleasure principle, which attempts to defer this moment, to enjoy the aesthetic experience of suspense itself.”¹²³

Fred Botting, em *Gothic* (1996), define-nos o Gótico como uma escrita de excesso que surge na terrível obscuridade que assombrava a razão e a moral do séc. XVIII. Como outros críticos já citados, também Botting é de opinião que este tipo de ficção representa o lado negro do Iluminismo e dos valores humanistas. A ênfase dada à emoção levou este autor a afirmar que, nas produções góticas, a imaginação e os efeitos emocionais excedem a razão. Isto deve-se ao facto de o estilo Gótico se afastar da estética neoclássica e privilegiar uma estética centrada fundamentalmente nas emoções. Diz-nos Botting:

“The boundlessness as well as the over-ornamentation of Gothic styles were part of a move away from strictly neo-classical aesthetic rules which insisted on clarity and symmetry, on variety encompassed by unity of purpose and design. Gothic signified a trend towards an aesthetics based on feeling and emotion and associated primarily with the sublime.”¹²⁴

O termo terá a ver, segundo este autor, com um excesso emocional e com a transgressão de limites estéticos e sociais, assim como se refere a todo o tipo de abolição de fronteiras. Mas neste poder de transgressão reside também a ambivalência do Gótico que nos ajudará a entender melhor a natureza do próprio “paradoxo do terror.” É que ao mesmo tempo que os terrores góticos subvertem e transgridem tanto os valores sociais e morais como os limites estéticos, eles servem paradoxalmente para os reafirmar, ao salientar-lhes o seu valor e ao restaurar os seus limites. Botting chama a atenção para esta estratégia de os romances góticos se transformarem num aviso contra os perigos da

¹²³ *Ibidem*, p. 32.

¹²⁴ Fred Botting, *Gothic*, p. 3.

transgressão moral e social ao apresentá-los na sua forma mais negra e ameaçadora. Compreende-se, então, que Stephen King, em *Danse Macabre*, tenha afirmado, a propósito da ficção gótica, que: “its main purpose is to reaffirm the virtues of the norm by showing us what awful things happen to people who venture into taboo lands.”¹²⁵

Este jogo de atitudes opostas, que caracteriza a ambivalência gótica, faz com que, nestas ficções o bem dependa do mal, a luz das trevas e a razão da irracionalidade, o que, segundo Botting, define o Gótico como algo que não pertence nem às trevas nem à luz, nem tão pouco à razão nem à moral, nem à superstição nem à corrupção, nem ao bem nem ao mal, mas que tem a ver ao mesmo tempo com ambos os pólos em oposição. Entende-se, então, que as emoções daqui resultantes sejam também ambivalentes, provocando o terror não só repulsa e afastamento, mas também atração e fascínio explicando-se, assim, o seu paradoxo. Nesta matéria, o seguinte comentário de Botting é um dos mais esclarecedores:

“The emotions most associated with Gothic fiction are similarly ambivalent: objects of terror and horror not only provoke repugnance, disgust and recoil, but also engage readers’ interest, fascinating and attracting them. Threats are spiced with thrills, terrors with delights, horrors with pleasures. Terror, in its sublime manifestations, is associated with subjective elevation, with the pleasures of imaginatively transcending or overcoming fear and thereby renewing and heightening a sense of self and social value: threatened with dissolution, the self, like the social limits which define it, reconstitutes its identity against the otherness and loss presented in the moment of terror. The subjective elevation in moments of terror is thus exciting and pleasurable, uplifting the self by means of emotional expenditure that simultaneously excludes the object of fear.”¹²⁶

Como se sabe, Ann Radcliffe teria sido das primeiras a estabelecer a distinção entre terror e horror, quando afirmou que:

“Terror and horror are so far opposite, that the first expands the soul, and awakens the faculties to a high degree of life; the other contracts, freezes, and nearly annihilates them. I apprehend, that neither Shakespeare nor Milton by

¹²⁵ Stephen King. *Danse Macabre*, pp. 442-3.

¹²⁶ Fred Botting. *Gothic*, p. 9.

their fictions, nor Mr. Burke by his reasoning, anywhere looked to positive horror as a source of the sublime, though they all agree that terror is a very high one; and where lies the great difference between horror and terror, but in the uncertainty and obscurity, that accompany the first, respecting the dreaded evil?"¹²⁷

À semelhança de Ann Radcliffe, também Botting considera que, embora os dois termos se usem frequentemente como sinónimos, as diferenças entre estes conceitos reflectem bem a ambivalência emocional gótica. É que, se o terror conduz a uma expansão imaginativa do sentido da personalidade, o horror provoca contracção e afastamento. Enquanto o terror provoca uma excitação que conduz a um estado de elevação sublime, o horror faz-nos sentir paralisados perante o medo e a ansiedade da ameaça. Diz-nos Botting: "The movement between terror and horror is part of a dynamic whose poles chart the extent and different directions of Gothic projects. These poles, always inextricably linked, involve the externalisation or internalisation of objects of fear and anxiety."¹²⁸ Desta polaridade advém o interesse do Gótico em desenvolver temas relacionados com a duplicidade da natureza humana, como sejam as dualidades corpo e espírito, razão e emoção, etc. O tema do duplo tem tudo a ver com este carácter ambivalente do Gótico que questiona qualquer tipo de identidade una e indivisível. Sobre esta figura que transporta consigo a terrível possibilidade de provocar a perda da identidade, Botting comenta: "An uncanny figure of horror, the double presents a limit that cannot be overcome, the representation of an internal and irreparable division in the individual psyche."¹²⁹ Além do duplo, o vilão é mais um exemplo da ambivalência Gótica, podendo ser considerado simultaneamente uma vítima e um indivíduo perverso, inspirando ao mesmo tempo simpatia e temor. O seguinte comentário de Botting é

¹²⁷ Ann Radcliffe. "On the Supernatural in Poetry" in *New Monthly Magazine*, pp. 149-150.

¹²⁸ Fred Botting. *Gothic*, p. 9.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 93.

sobre isto esclarecedor: “The disturbing and demonic villain, however, retains a darkly attractive, if ambivalent, allure as a defiant rebel against the constraints of social mores. The sympathies for suffering, doomed individuals find expression in Romantic identifications with Prometheus and Milton’s Satan”.¹³⁰ É que, como refere este autor, o vilão ou o marginal, à excepção dos romances de Radcliffe, não é a causa do mal e do terror, sendo um elemento a ser eliminado para que a ordem possa ser reposta. Ele está antes numa posição que requer respeito e compreensão, como aliás os romances americanos em estudo o poderão muito bem provar através de personagens tão ambivalentes como o capitão Ahab em *Moby-Dick*.

Uma das tendências mais comuns do Gótico será o facto de o terror poder surgir num meio vulgar e comum, pois, como observa Botting, “fiction in the middle of the century tended to realise terror and horror, fascinated by their irruption in the shadows of the everyday world.”¹³¹ Este aspecto tem directamente a ver com a possibilidade de tornar estranho e não familiar o que é familiar e normal, tal como Freud explicou no seu artigo “Das Unheimliche” (1919). Assim, o real poder-se-á tornar num pesadelo, que será tão mais terrível quanto mais perto estiver do que é comum e familiar. Para fundamentar este ponto de vista, Botting cita Henry James pelo facto de este escritor ter defendido que os mistérios mais dignos desse nome são os que pertencem à nossa vida comum. Na citação em questão poderá ler-se:

“Henry James, in the *Nation* (1765), credits Collins with ‘having introduced into fiction those most mysterious of mysteries, the mysteries which are at our door’. ‘Instead of the terrors of “Udolpho”’, James goes on, ‘we were treated to the terrors of the cheerful country-house and the busy London lodgings. And there is no doubt that these were infinitely the more terrible.’ ”¹³²

¹³⁰ *Ibidem*, p. 92.

¹³¹ *Ibidem*, p. 125.

¹³² *Ibidem*, p. 131.

Mas a razão de toda esta ambivalência deve-se, segundo Botting, ao facto de o racionalismo iluminista ter substituído a religião como modo de explicar o Universo, alterando as concepções das relações entre os indivíduos e os mundos natural, sobrenatural e social. É que, à medida que o séc. XVIII chegava ao fim, começou a faltar a fé num Universo racional organizado e na validade da razão humana como instrumento cognitivo. Assim, a ambivalência perturbante das obras góticas surge como efeito do medo e ansiedade provocados pelas incertezas dessas mudanças. De acordo com a opinião do autor, as ficções góticas seriam tentativas de explicar o que o Iluminismo deixou inexplicado e esforços de reconstruir os mistérios que a razão tinha desmantelado, assim como de recuperar passados e histórias que devolvessem ao indivíduo um certo sentido de permanência. Por tudo isto, nasceu um maior respeito pela intuição e pela imaginação, que conduziu a um maior interesse pelos fenómenos irracionais. As dúvidas que se tornaram insistentes na segunda metade do séc. XVIII não podiam mais ser evitadas, e por isso os escritores exprimiram a sua profunda desilusão através dos terrores do romance gótico. Como consequência, Botting define o Gótico como o lado negro ou negativo do Romantismo: “The new concern inflected in Gothic forms emerged as the darker side to Romantic ideals of individuality, imaginative consciousness and creation. Gothic became part of an internalised world of guilt, anxiety, despair, a world of individual transgression interrogating the uncertain bounds of imaginative freedom and human knowledge.”¹³³

Na obra mais recente de David Punter, *Gothic Pathologies - The Text, The Body and The Law* (1998), o autor defende uma teoria da literatura construída a partir da textualidade como perda. De acordo com a sua opinião “all writing is ‘haunted’ by

¹³³ *Ibidem*, p. 9.

the shapes of all that it is not. Gothic is 'forever' caught in the act; caught in the act of creating, or recreating, other books."¹³⁴ Disto resulta que, para Punter, o Gótico seja o paradigma de toda a ficção, de toda a textualidade, pois considera que "Gothic is always that which is other than itself"¹³⁵ Como afirma no seu prefácio, dado que a sua noção de literatura se relaciona com o sonho, a elaboração da sua teoria muito ficou a dever à Psicanálise, especialmente a Freud e Jung, mas não a Lacan, de cujas teorias não partilha, por considerar a ideia do "nome-do-pai" fundamentalmente falhada e porque a sua obra não oferece evidência de que tenha compreendido o poder do sonho. Por tudo isto, Punter deixou-se antes influenciar pelas ideias de James Hillman, um pensador contemporâneo neo-junguiano.

Num capítulo que se intitula "Gothic Origins: The Haunting of the Text", é natural que a referência do autor ao terror fizesse supor o uso da ideia do poder de assombração do texto em relação a esta emoção. Diz-nos Punter:

"Sometimes, as in these mythic examples, terror is haunted by shades of its own dealings with the world, like an arch hung about with climbing flowers, metal none the less. Always, though, it is haunted, shadowed by textuality; for the very existence of the text is testament, witness to a limitation on the power of terror. We have this, again mythical, in so many forms: the survival of the impossible diary, the legacy of humanity in a scenario where all might seem burned away (...)."¹³⁶

Como as reflexões, que Punter apresenta, estão confinadas à esfera do textual, e como se partilha da opinião de Derrida de que fora do texto nada existe, então ter-se-á de considerar, nesta obra, que a ficção gótica se encontra assombrada por esse Nada. É que, segundo este autor, o Gótico lida com esses momentos particulares em que nos parece impossível exprimirmo-nos adequadamente. Confrontado com esta dificuldade

¹³⁴ David Punter. *Gothic Pathologies - The Text, The Body and The Law*, p.2.

¹³⁵ *Ibidem*, p. 1.

¹³⁶ *Ibidem*, p. 4.

do indizível, Punter dá-nos o exemplo de Darcy, em *Pride and Prejudice*, o qual, face à impossibilidade de exprimir uma determinada problemática interior por meios falados ou físicos, decide que a única solução é escrever uma carta. Este episódio demonstra que o encontro da expressão adequada passa primeiro por um sentido de perda ou impossibilidade. A este facto se deve o seguinte comentário de Punter:

“recovery is only possible on the terrain of loss (...) the question of Gothic as a marker of the pure form of textualisation, in which the residual traces of the rule, those traces which require us, for instance, to assent to some role for cosmic justice, divine order, have been burnt away; or in which such a burning away is, indeed, enacted.”¹³⁷

Isto faz confrontar o autor com a ameaça da possibilidade de que a única “palavra pura” seja uma palavra vazia e que o “espaço da literatura” não terá nenhum conteúdo nem tão-pouco nada a ver com a narrativa, lembrando tudo isto os lemas de Mallarmé e Beckett. Daqui nasce um sentimento de vertigem e de incerteza comum a muitos escritores góticos, cujo processo de escrita se desenvolve entre as regras e a sua transgressão. Punter comenta:

“What, however, if you remember and forget at the same time, as Eliot has it in ‘Marina’ (1930), in the magical, post-*Tempest* world he there displays? Then you are in the midst of the trembling, the shivering, the uncertainty beloved of so many Gothic writers; you are no longer protected by imaginary railings, but neither are you controlled by the iron law which would have you plunge into the deep. (...) you are returned to the body, the animal, which knows not which way to turn.”¹³⁸

Esta situação de temor e incerteza leva a que o escritor experimente profundamente a emoção do terror, que Punter tem o cuidado de diferenciar do horror, pelos mesmos motivos que muito antes tinham levado Radcliffe a distinguir entre as duas emoções. Nesta obra, a distinção é feita nos seguintes termos:

¹³⁷ *Ibidem*, p. 8.

¹³⁸ *Ibidem*, pp. 10-11.

“In other words, you are reduced to, or produced in, the position of terror: not horror, for horror requires you to stand aghast, it proclaims the impossibility of any action as the monster crawls towards you down the tunnel; but terror, which allows your eyes to flicker every which way, ceaselessly looking for an alternative, searching for a ‘version’ in which either this is not happening or there is a way out.”¹³⁹

Isto acontece porque, segundo Punter, o Gótico liberta-se da lei por prazer pelo acto lúdico através do qual se libertam emoções fortes. De acordo com a opinião deste crítico, essas emoções chegam até nós, textualmente, em forma de monstros ou máquinas que correspondem a pedaços mecanizados da psique, ou seja, a partes viciadas da personalidade, onde nenhuma lei é possível. Daí que o autor conclua que a tradição gótica é uma forma de assombração:

“Gothic persists in eluding this notion of ‘rule’. What haunts Gothic, we might provisionally say, and more especially in contemporary contexts, is Gothic: a ghost haunted by another ghost, almost as eighteenth-century Gothic was haunted by Jacobean tragedy, and Jacobean tragedy by the horrors of Greek drama; and as all these textual manifestations are themselves further haunted by a world which comes prior to text yet which we can know only in and through text, a world of oral tradition, of more primal haunting by word of mouth.”¹⁴⁰

Dado o interesse gótico pelas acções obsessivas, que Punter vê como uma ruína da acção, este autor conclui que o emblema Gótico deveria ser o que se reduz à expressão “it is already ruined”. A loucura e a inexplicabilidade terão tudo a ver com este modo, como Stephen King nos demonstrou em *Christine* (1983), pois as letras, de ‘teenage car songs’, ‘teenage love songs’, ‘teenage death songs’ nunca são, como observa Punter, totalmente inteligíveis para os adultos. A definição que Punter nos dá do Gótico tem a ver com um dos seus conflitos essenciais mais comuns que se liga directamente à dissociação da personalidade, uma das fontes mais poderosas do terror por evocar a terrível luta entre corpo / espírito, emoção / razão, irracional / racional e que é a origem

¹³⁹ *Ibidem*, p. 11.

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 14.

da própria polarização de impulsos contrários de atração/repulsa com que temos vindo a definir o “paradoxo do terror”. Diz-nos Punter: “Gothic is thus a fiction of exile, of bodies separated from minds without a physical place to inhabit, cast adrift on seas of space and time which appear to bear no relation to the moral life.”¹⁴¹ Isto explica que este autor tenha também definido o Gótico como tendo tudo a ver com a vontade de transcender e com o destino do corpo à medida que se luta por uma fantasia de controlo total, ou de total isenção da regra da lei. Continuando a aprofundar a natureza deste tipo de ficção e lembrando o conceito freudiano do “regresso do reprimido”, Punter distingue no Gótico essa presença do passado que lhe concede uma forma de conhecimento muito especial:

“(…) a knowledge which will always be compounded of previous excursions, previous haunting, previous lives which crowd in upon the present, surround it, like the gallery of grotesques which surrounds Little Nell, with the imagery of persecution, obsession, violence which marks Gothic dealings with the text, the body and the law.”¹⁴²

Mas a escrita assombrada do Gótico, tal como foi definida por Punter, está contaminada por uma infecção originária que tem a ver com esse mesmo “retorno do reprimido”, acima referido, sendo o processo de textualização concebido como um processo de contaminação que evidencia por que razão o Gótico é sempre algo diferente de si próprio, pois o regresso desse “outro” oposto a si assombra constantemente a textualidade. Punter comenta: “A new textuality has to be constructed, but at the same time it is obvious that this new textuality will be perpetually haunted by its own other, by its own opposite, by the theoretically clear unhaunted textuality of the law.”¹⁴³ O interesse pela ambiguidade e ambivalência de todo o processo da ficção Gótica - que nos

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 17.

¹⁴² *Ibidem*, p. 18.

¹⁴³ *Ibidem*, p. 44.

conduziu a todo este percurso pelas vozes teórico-críticas mais representativas deste modo literário, com vista a uma clarificação, ou obscurecimento do que se entende por “paradoxo do terror”- é igualmente partilhado por Punter, que o trata com uma clareza obscura, pois para si qualquer tipo de discurso vive assombrado por uma fatal obscuridade. Num capítulo intitulado “Laws which bind the body: the case of the Monster”, ele comenta:

“Looked at in this way, we can see the process of textualisation I am describing as a process of contamination. Since the law functions as a set of border posts, as a guardian against encroachment by the night, then it is always peculiarly open to being re-coloured by precisely those forces which it seeks to repress, and its discourse, while it strains toward clarity, must also undergo the opposite process, which is a continual obfuscation. It is in the novel that this process begins to be uncovered; and we can say that as the eighteenth century progresses it becomes increasingly difficult to represent the law without finding oneself directly implicated in its ambiguous status.”¹⁴⁴

¹⁴⁴ *Ibidem.*

2.2 - O Sublime Gótico

No seu tratado sobre o Sublime, Longino é bem claro acerca da importância dada ao poder emotivo da linguagem em detrimento do seu poder retórico. No primeiro capítulo da sua obra, o autor apresenta o seguinte comentário: “Pois o efeito da linguagem elevada consiste, não em persuadir os ouvintes, mas em extasiá-los; em todos os momentos, e em todas as situações, o que nos transporta com arrebatamento é mais impressionante do que aquilo que meramente nos persuade ou satisfaz. O limite até ao qual nós podemos ser persuadidos está normalmente sob o nosso controlo, mas estas passagens sublimes exercem uma força e domínios irresistíveis, e impõem-se a qualquer ouvinte.”¹⁴⁵ Contudo, não se trata aqui de uma emoção demasiado pessoal e sentimentalizada, mas de algo que transcende a própria personalidade individual e se torna universal. Como refere, mais uma vez, Longino: “(...) os escritores são frequentemente transportados, como pelos efeitos da embriaguez, a irrupções

¹⁴⁵ Longinus. *On the Sublime in Classical Literary Criticism*, tr. T. S. Dorsch, p. 100.

emocionais que não são relevantes para o assunto em questão, mas são totalmente pessoais, e por isso entediantes.”¹⁴⁶ Defendendo, no sublime, o poder de elevar e exaltar o espírito, a fim de engrandecer a dignidade humana, este autor clássico sublinhou que “em literatura procura-se algo que transcenda o humano”. Daí ter comparado o poder do génio ao dos deuses: “Embora os escritores deste tipo estejam longe de serem perfeitos, todos eles se elevam acima do nível humano. Todos os outros atributos provam que os seus possuidores são homens, mas a sublimidade transporta-nos até um ponto em que se está perto da grandiosa mente de Deus.”¹⁴⁷ Compreende-se, então, que Longino lembre a grandeza de Homero por deambular pelos reinos do fabuloso e do incrível. E não será o próprio confronto com o terrível, dramatizado nos romances góticos, essa grande fonte de sublimidade? Não será a experiência do terror a medida dessa mesma grandeza humana? Não será ela uma prova de coragem? Não defendia também Baudelaire que os encantos do terror intoxicam só os indivíduos fortes? (“Les charmes de l’horreur n’enivrent que les forts!”¹⁴⁸) Mas para ser corajoso e forte há que seguir o conselho de Nietzsche, expresso em *Aurora*, e procurar elevar-se a si próprio para além da sua vida, como para além do seu sofrimento e contemplar as profundezas desses abismos sem fundo.¹⁴⁹

Pela tensão provocada pelo confronto com o terrível surge uma enorme força vital, extraindo-se de algo negativo uma energia profundamente positiva. Este é o paradoxo fundamental do sublime gótico, a que subjaz uma emoção simultaneamente estética e trágica, que será predominante neste tipo de ficções, e que corresponde à própria emoção do terror. Daqui nasce o que Mario Praz denominou “Teoria Estética do

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 103.

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 147.

¹⁴⁸ Charles Baudelaire. “Danse Macabre”, *Les Fleurs du Mal* in *Oeuvres Complètes*, p. 72.

¹⁴⁹ Friedrich Nietzsche. *Aurora*, p. 78.

Horrendo e do Terrível”,¹⁵⁰ que tem a ver com um tipo de sensibilidade desenvolvida pelo chamado Romantismo Negro ou Agonia Romântica, que se caracterizava pela capacidade em sentir gosto pelo medo e pelo sofrimento, constituindo-se o terror numa enorme fonte de prazer. Esta nova forma de sentir, que se inicia com *Ode to Fear* de Collins e *The Castle of Otranto* de Walpole, tem sido classificada como uma “sensibilidade erótica” ou “crueldade sádica e masoquista”, obtendo-se, contudo, a sua melhor caracterização a partir das seguintes palavras de Immalee em *Melmoth*: “I never felt a pain that was not pleasure.”¹⁵¹ O paradoxo reside essencialmente nesta conjugação simultânea de sentimentos contrários de volúpia e de tristeza, donde nasce um sentimento de melancolia. Isto tem directamente a ver com uma nova concepção de Beleza, essa “beleza sinistra e fria” que contamina os versos de *Fleurs du Mal*. É o próprio Baudelaire que bem a definiu dizendo: “J’ai trouvé la définition du Beau, de mon Beau. C’est quelque chose d’ardent et de triste, quelque chose d’un peu vague, laissant carrière à la conjecture.”¹⁵² Para o escritor francês, como para os escritores góticos, o Belo associar-se-ia à ideia de estranheza, inesperado, surpresa e a tudo que tivesse a ver com o bizarro e o disforme. Por isso, a sua definição de arte moderna servirá também para definir a ficção gótica:

“L’art moderne a une tendance essentiellement démoniaque. Et il semble que cette part infernale de l’homme, que l’homme prend plaisir à s’expliquer à lui-même, augmente journellement, comme si le diable s’amusait à la grossir par des procédés artificiels, à l’instar des engraisseurs, empâtant patiemment le genre humain dans ses basses-cours pour se préparer une nourriture plus succulente.”¹⁵³

¹⁵⁰ Mario Praz. “Introductory Essay” in *Three Gothic Novels*, p. 9.

¹⁵¹ Charles Maturin. *Melmoth, The Wanderer*, Vol. III, p. 286.

¹⁵² Charles Baudelaire. “Fusées”, X, *Journaux Intimes*. in *Oeuvres Complètes*, p. 394.

¹⁵³ Charles Baudelaire. “Théodore de Banville” in *L’Art Romantique*, p. 339.

Esta tendência diabólica, que aproxima o Horrendo do Belo, tornando-o num dos seus elementos essenciais, caracterizou-a também Baudelaire ao apreender-lhe a atracção pela fealdade proveniente de uma sede pelo desconhecido e do gosto pelo horrível. Neste livre jogo paradoxal entre categorias estéticas opostas, as regras consistiam em transgredir-se a si próprias, pois o que era dantes proibido à arte, era agora a sua verdadeira essência. E esta consistia numa sensibilidade capaz de extrair Beleza e Poesia de materiais repugnantes e abjectos. Este poder levou Baudelaire a concluir: “C’est un des privilèges prodigieux de l’Art que l’horrible, artistement exprimé, devienne beauté, et que la *douleur* rythmée et cadencée remplisse l’esprit d’un *joie* calme.”¹⁵⁴ A ideia da dor como parte integrante do desejo, que é origem do que Baudelaire denominava “prazer doloroso”, constitui a base dessa “Estética do Mal”, em parte legada por Poe ao poeta francês, e desenvolvida em *Les Fleurs du Mal*. O espírito dessa tendência estética resumiu-a o poeta na sua intenção de “extraire la *beauté* du Mal.”¹⁵⁵ Isto só é possível devido a uma distância estética que impede a ameaça da exposição física a esse mal, pois se for sentida somente pela imaginação, a dor é ultrapassada pelo prazer estético do sublime.

Terry Heller, em *Delights of Terror*, aprofundou esta questão, notando que geralmente se retira prazer de uma experiência distanciada e afastada das emoções extremas, dado que os romances góticos colocam o terror dentro de certos limites estéticos, não havendo perigo que um leitor real se encontre com um terror igualmente real que dissolveria totalmente a experiência estética. Diz-nos Heller: “Sensational tales of terror are unique in that within their aesthetically closed forms, they encourage the entertainment of catastrophe. The reader can pretend to be terrified without the risk of a

¹⁵⁴ Charles Baudelaire. “Théophile Gautier”, *L’Art Romantique* in *Oeuvres Complètes*, p. 504.

¹⁵⁵ Charles Baudelaire. “Préface des Fleurs”, *Projets de Préfaces* in *Oeuvres Complètes*, p. 131.

really terrifying experience. The play of art makes a dangerous part of the world available to imagination.”¹⁵⁶ Este autor distingue, a partir da fórmula apresentada por Todorov, em *Introduction à la Littérature Fantastique* (1970), entre o conto de terror denominado fantástico / sinistro (*unheimlich*), que usa causas naturais para explicar fenómenos sobrenaturais e o conto de terror classificado como fantástico / maravilhoso, onde os acontecimentos sobrenaturais provam realmente ser sobrenaturais, aplicando conseqüentemente o modo da fantasia. Segundo o autor, o que preserva esse prazer estético é uma distância psicológica protectora entre as personagens e o denominado autor implicado. Quando existe uma grande complexidade psicológica e uma maior ambigüidade na interpretação dos acontecimentos, como no primeiro tipo de histórias atrás mencionado (fantástico / sinistro), a ficção pode tornar-se mais eficazmente terrífica, como é o caso de *Sanctuary* de Faulkner, em que o terror ficcional persiste em pertencer ao mundo real do qual é uma representação. Quando essa distância psicológica protectora se reduz, como é o caso de “The Pit and the Pendulum”, “Tell-Tale Heart” de Poe e *Edgar Huntly* de Brown, sentindo-se o leitor implicado nos problemas dos narradores por estes o colocarem muito perto das suas experiências terríficas, aumenta o risco de se perder essa distância estética e de se atingir demasiada aproximação à principal fonte de terror. Contudo, segundo Heller, esse risco provoca uma ansiedade no leitor que torna mais eficaz esse prazer estético do terrível fazendo-o adquirir um grau ainda mais elevado. Diz-nos o crítico:

“Modern readers come to such works expecting some sort of a challenge; adult readers, I believe, though they may enjoy ‘The Man in the Bell’, prefer ‘The Tell-Tale Heart’, in part because it produces some measure of real risk. The pleasure of enduring and overcoming this anxiety of real risks, however small they may be, is greater than that of simply entering into the sufferings of the victim at second hand.”¹⁵⁷

¹⁵⁶ Terry Heller. *Delights of Terror*, p. 29.

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 42.

A intenção de atribuir à ficção um elevado grau de realidade para que com esta se possa confundir, abolindo-se todas as barreiras e obstáculos, a fim ^{de} produzir um maior e mais forte prazer estético, sempre foi um dos objectivos centrais de muitos autores, em especial dos que estão ligados ao Gótico. Lembramo-nos a este propósito do filme de John Carpenter, *In the Mouth of Madness* (1995), onde um especialista de literatura fantástica, Sutter Cane, é capaz de afectar o estado mental dos seus leitores pelo poder da escrita, poder que qualquer autor como Lovecraft ou Stephen King também possui, e por isso eles serviram de inspiração para a criação deste escritor maléfico. O mesmo se passa com os dois filmes da série *Scream* (1996 e 1997) de Wes Craven, onde um grupo de adolescentes se tornam autênticos assassinos psicopatas pelo simples facto de serem fãs incondicionais dos filmes de terror, que utilizam como verdadeiros manuais do crime, perpetrando actos terríveis e mimetizando cenários, personagens e acções extraídos da própria história e tradição cinematográfica do género. Se, por um lado, estes exemplos revelam uma eficácia surpreendente no que diz respeito à capacidade de abolição das fronteiras entre a ficção e a realidade, eles constituem-se numa auto-referência crítica em relação aos excessos a que a estética do terror poderá conduzir e aos seus possíveis efeitos no público. Eles lançam um alerta em relação aos perigos resultantes deste excessivo empenho em transformar terrores ficcionais em terrores reais. Chama-se a atenção para o facto de a arte poder exceder todos os seus limites, tornando-se por isso ela própria numa fonte real do perigo e da destruição. O excessivo esteticismo, que levou Wilde a afirmar que “a vida imita a arte”, pode transformar-se, neste caso, numa caricatura grotesca do próprio espírito esteta, já que, nos exemplos acima referidos, a arte é um mau modelo para a vida, pois ela é basicamente uma arte do crime.

Nisto reside o paradoxo do próprio sublime gótico, pois a intenção inicial, de o indivíduo se transcender a si mesmo pela experiência do terrível, poderá transformar-se na destruição de si próprio, já que nada é só puramente estético existindo uma relação de dependência e de contaminação entre a arte e a vida, o que quer dizer que, se em algum desses domínios forem excedidos os limites da razão e da sanidade mental humana, o outro domínio sofrerá inevitavelmente com estes excessos. O difícil é evitar que, à semelhança do que acontece com Victor Frankenstein, todo o processo de criação não acabe por se tornar num processo destrutivo e demoníaco. Este será o seu grande paradoxo, mas também a sua grande verdade e autenticidade. Em relação aos efeitos nocivos do poder dessas ficções, que invadem e assombram muitos lares pela via da televisão, Robert Martin, em *American Gothic*, dá-nos conta dessa realidade assustadora e do seu poder sobre o que denomina “TV People” - um vasto público sob a influência de um autêntico *Poltergeist*:

“As a blank incomprehensibility, the serial killer thus serves as a convenient vessel for the articulation of what American society finds truly monstrous in the late twentieth century - the ‘TV people,’ or the authorless but authority-filled killed screen that drives fantasies, reaches out and snatches kids from their homes, and transforms them into demons.”¹⁵⁸

A propósito deste elevado grau de alienação capaz de retirar da destruição um elevado prazer estético, Walter Benjamin apresenta, em *Illuminations*, o seguinte comentário: “Mankind, which in Homer’s time was an object of contemplation for the Olympian gods, now is one for itself. Its self-alienation has reached such a degree that it can experience its own destruction as an aesthetic pleasure of the first order.”¹⁵⁹

¹⁵⁸ Robert K. Martin.; Eric Savoy (eds.). *American Gothic - New Interventions in a National Narrative*, p. 233.

¹⁵⁹ Walter Benjamin. *Illuminations - Essays and Reflections*, p. 242.

Um dos grandes defensores desse poder estético da emoção foi também James Joyce, que definiu bem essa emoção estética a que designou de estática, por permitir que o espírito ficasse suspenso acima do desejo e da repulsa. Em *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Stephen Dedalus comenta: “The aesthetic emotion (I use the general term) is therefore static. The mind is arrested and raised above desire and loathing.”¹⁶⁰ Contudo, estes dois impulsos opostos são a origem da sua existência e a sua verdadeira natureza. Sobre isto, em *Three Gothic Novels*, Mario Praz comenta: “Subtle spirits discovered a new sensation in the spectacle of ruins, the thrill caused by beauty threatened and dilapidated, a mixed charm of repulsion and attraction, ‘quell’orror bello che attristando piace,’ as the Italian poet Ippolito Pindemonte said.”¹⁶¹ Daí que gradualmente se tenha procedido à transformação que Praz chamou “beautifully horrid” em “horribly beautiful”. Sendo estas as verdadeiras origens da estética gótica, este facto mais evidencia a proximidade deste modo literário com a arte moderna. Não será essa Beleza Horrenda a característica essencial dos retratos de Picasso e Francis Bacon? Nos duplos perfis e deformações orgânicas dos quadros de Picasso, podemos notar essa mesma capacidade de se atingir Beleza por via da técnica de deformação e distorção. As suas figuras humanas são submetidas a graus extremos de metamorfose, fundindo-se membros em rostos ou peitos e colocando-se olhos e bocas em posições invulgares. Herbert Read captou bem a força monstruosa destas imagens, onde encontraremos sinais de sublimidade gótica:

“The later pictures of Picasso differ from abstractions in that they have their origin in the observation of nature - they ‘represent’ something. This representation is often a strangely distorted female form; heads incomprehensibly interlocked or dislocated; swollen forms in which one can still distinguish a stretched mouth, an occluded eye; vague rhythmical shapes which

¹⁶⁰ James Joyce. *A Portrait of the Artist as a Young Man*, p. 186.

¹⁶¹ Mario Praz. “Introductory Essay” to *Three Gothic Novels*, p. 16

can still be identified as a monstrous bust, a branch of leaves, a bowl of fruit, a guitar; gigantic sculptural figures built up with misshapen bones, or of bones with some complex function, like the bones of the ear; forms foetal and nightmarish, actual and vital.”¹⁶²

Se *Les Demoiselles d'Avignon* representaram um profundo cataclismo na opinião pública, pois o seu motivo visava mais chocar que atrair, *Guernica* retratou imagens ainda mais perturbantes ligadas aos horrores físicos e psíquicos da guerra, que se tornaram arquetípicas do inconsciente colectivo da humanidade e capazes de transcender todas as escolas e categorias. É que, como Picasso disse um dia “não se faz pintura para decorar habitações, pois a pintura é um instrumento de guerra para atacar o inimigo e se defender dele.” Digamos que tanto Picasso como o escritor gótico possuem um mesmo inimigo comum: o terror psíquico. Tratá-lo através da arte seria uma forma de o vencer sublimando-o, pois ambos parecem concordar com o pensamento de que a arte é uma defesa contra os ataques da vida. Daqui nascem formas inovadoras e originais de expressão, que resultam em deformações emocionais de formas naturais, dada a necessidade de exprimir o desassossego e o terror humanos face à presença de uma realidade hostil. Este paralelismo entre o Gótico e a arte moderna poderá encontrar-se implícito, em *Formprobleme der Gothik* (1912), de Wilhelm Worringer:

“The need in Northern man for activity, which is precluded from being translated into a clear knowledge of actuality and which is intensified for lack of this natural solution, finally disburdens itself in an unhealthy play of fantasy. Actuality, which the Gothic man could not transform into naturalness by means of clear-sighted knowledge, was overpowered by this intensified play of fantasy and transformed into a spectrally heightened and distorted actuality. Everything becomes weird and fantastic. Behind the visible appearance of a thing lurks its caricature, behind the lifelessness of a thing an uncanny, ghostly life, and so all actual things become grotesque Common to all is an urge to activity, which, being bound to no one object, loses itself as a result in infinity.”¹⁶³

¹⁶² Herbert Read. *The Philosophy of Modern Art*, p. 160.

¹⁶³ *Apud* Herbert Read. *A Concise History of Modern Painting*, p. 54.

E, como sabemos, segundo Edmund Burke, a noção de infinidade tem a tendência de impregnar a mente com essa espécie de “delightful horror”, que é o efeito mais genuíno e verdadeiro do sublime.¹⁶⁴ A citação anterior deixou bem em evidência a presença do Grotesco no Gótico e na arte moderna, através do poder de combinação do inanimado com o animado, sendo a sua presença particularmente significativa nas obras de Picasso, que à semelhança de muitas ficções Góticas, procede a uma fusão do humano com o inumano e à associação de formas humanas com formas animais. A utilização de figuras mitológicas, como o Minotauro, é disso exemplo, sendo o próprio Touro, além de outros, símbolo de violência, brutalidade e trevas. Isto poderá ser ilustrado pela obra intitulada *Cuatro niñas viendo un monstruo* (1933), onde um touro com corpo de águia e seios de mulher aterroriza quatro crianças. Se lermos a descrição dos ensaios de Montaigne apresentada por Wolfgang Kaiser, em *The Grotesque - In Art and Literature*, entenderemos a razão da ligação do Grotesco à arte e à literatura: “Speaking of his own essays, Montaigne calls them ‘grotesque and monstrous bodies, pieced together of the most diverse members, without distinct form, in which order and proportion are left to chance.’”¹⁶⁵ Se as criaturas mitológicas de Picasso, meio humanas meio animais, podem ser exemplo desta fusão de factores paradoxais própria do Grotesco, também a definição deste estilo, apresentada por Kaiser, nos poderá elucidar melhor acerca de como este processo artístico está envolvido no conceito sublime do “Belo Horrendo.”

Diz-nos Kaiser:

“By the word *grotesco* the Renaissance, which used it to designate a specific ornamental style suggested by antiquity, understood not only something playfully gay and carelessly fantastic, but also something ominous and sinister in the face of a world totally different from the familiar one - a world in which

¹⁶⁴ Edmund Burke. *A Philosophical Enquiry*, p. 67.

¹⁶⁵ Wolfgang Kaiser. *The Grotesque - In Art and Literature*, p. 24.

the realm of inanimate things is no longer separated from those of plants, animals, and human beings, and where the laws of static's, symmetry, and proportion are no longer valid."¹⁶⁶

Esta subversão da ordem e da proporção, a tendência de fundir elementos provenientes de esferas diferentes e até a natureza monstruosa desses ingredientes, tanto podem fazer lembrar uma obra de Picasso como o *Frankenstein* de Mary Shelley. Aliás, sabe-se que o artista viveu em 1899, um período de pessimismo e de decadência social e política, durante o qual surgiram obras, todas elas permeadas com o espírito e a presença da morte, e cujos títulos farão lembrar típicas ficções góticas: *O Beijo da Morte*, *O Grito da Morte*, *Duas Agonias*, *Junto à Sepultura de Luísa*, *Padre Visitando um Homem Morto*, *Presença da Morte*. Além disso, durante os seus primeiros tempos em Barcelona, ele produziu um desenho fabuloso intitulado *Cristo Abençoando o Demónio*, colocando-se a questão de saber se, na sua mente, o demónio estaria associado ao seu espírito de rebelião e ao seu génio provocador.

Quanto ao carácter "horrendo" das figuras distorcidas de Francis Bacon, pode-se dizer que ele ficará sempre muito a dever às de Picasso, sendo disto exemplo a obra *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion*, que concretamente foi inspirada nas figuras biomórficas em praias, pintadas pelo artista espanhol, e observadas por Bacon nos fins de 1920. Trata-se de formas terríficas estendidas sacrificialmente sob um fundo cor-de-laranja, cujos pescoços esticados terminam abruptamente em bocas desesperadamente abertas, que criam um sentido de ameaça e de angústia histérica capaz de produzir um efeito chocante, dificilmente menos intenso daquele que fora produzido por *Les Femmes d'Alger* quarenta anos antes.

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 21.

Embora estas figuras devam algo à iconografia tradicional da Crucificação de Cristo, elas são, segundo Bacon, uma visão das Fúrias na *Oresteia* de Ésquilo. Esta será, então, uma obra onde se evidencia bem, à semelhança de muitas ficções góticas, que o terror é fundamentalmente uma emoção trágica, destinada a ser purificada pelo efeito da catarse, como Aristóteles o concebeu na sua *Poética*. Interessante será mencionar a frase várias vezes citada por Bacon e atribuída às Fúrias de uma dessas tragédias gregas: “The reek of human blood smiles out at me.” Esta frase é tão perturbadora como as imagens criadas pelo próprio Bacon, que fogem a uma explicação literal e se apresentam como factos inquietantes. Como acontece nos quadros de Picasso, também as imagens de Bacon partem de lugares comuns aos quais se infunde uma intensa paixão que os faz transformarem-se numa grande obra de arte. Um talho, por exemplo, pode ser um excelente lugar para uma cena de crucificação, onde se cria uma atmosfera ideal para um ritual, adquirindo a obra o aspecto de um altar. Algo santificado nasce de qualquer coisa muito comum e até abjecta, assim como a energia e valor estéticos do quadro nascem de imagens horrendas. Nisto consistia para Bacon a vida da pintura e a sua obsessão estética essencial, que resultava da sua crença em que “the greatest art always returns you to the vulnerability of the human situation”.¹⁶⁷ Como se considerava um fazedor de imagens, este artista sempre defendeu que a imagem é mais importante do que a beleza da pintura, o que não será algo muito diferente do que pensavam os autores de ficções góticas. Na dialéctica entre as sensações da realidade e o processo de fazer um quadro, o ^{que} mais importava era a eloquência inerente à pintura, cujo objectivo seria “atingir directamente o sistema nervoso”. Isto lembra-nos a ideia de Walpole, defendida no Prefácio à 1ª Edição de *The Castle of Otranto*, de que: “There is no

¹⁶⁷ Francis Bacon. *Figurabile*, p. 8.

bombast, no similes, flowers, digressions, or unnecessary descriptions. Every thing tends directly to the catastrophe.”¹⁶⁸ Expressar algo muito directamente visa conservar-lhe toda a força emotiva, e para isso Bacon usava materiais muito concretos e vulgares como fotografias, imagens de revistas, radiografias e aditivos como pó, areia, algodão em rama, spray de tinta automóvel, etc. Talvez a própria técnica do “correlativo objectivo” de T. S. Eliot, cuja poesia ele admirava, lhe tenha ensinado muito acerca deste modo indirecto de transmitir emoção através de uma imagem capaz de se tornar num potente gerador emocional. Aquilo a que, normalmente, na sua pintura se chama ruptura ou distorção da imagem, ele definiu como sendo uma forma elíptica de atingir a aparência de um corpo particular. Este processo de distorção foi por si descrito numa entrevista a David Sylvester, e decerto nos fará lembrar os métodos da crítica desconstrutivista, assim como os que deram origem à criação monstruosa de Victor Frankenstein. Diz-nos Bacon:

“I would like to make my pictures more and more artificial, more and more what is called distorted - well, certainly more and more artificial. For instance, in a painting I'm trying to do of a beach and a wave breaking on it, I feel that the only possibility of doing it will be to put the beach and the wave on a kind of structure which will show them so that you take them out of their position, as it were, and re-make the wave and a piece of the beach in a very artificial structure. In this painting, I have been trying to make the structure and then hope chance will throw down the beach and the wave for me.”¹⁶⁹

No séc. XVIII, o grande teorizador do sublime, que foi Edmund Burke, evidenciou também possuir uma enorme modernidade de pensamento, comum aos artistas plásticos acima referidos, ao dar particular atenção a ideias e imagens que a arte tinha mantido fora da esfera do prazer estético. Enquanto a opinião dominante, no início do século, era a de que a dor e o prazer seriam, como Hume o defendia, efeitos do

¹⁶⁸ Horace Walpole. “Preface to the 1st Edition of the Castle of Otranto” in *Four Gothic Novels*, p. 8.

¹⁶⁹ David Sylvester. *Interviews with Francis Bacon*, p. 148.

feito e do belo, Burke preocupou-se em demonstrar que a própria dor, quando esteticamente sentida, poderia provocar prazer, até então reconhecido somente como um efeito do belo. As suas ideias produziram uma profunda alteração nas teorias da arte e da literatura, que deveriam passar a respeitar certos elementos até aí não considerados artísticos, por saírem fora dos limites do bom gosto imposto pelas regras então vigentes. A sua teoria, apresentada em *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757), veio conceder ao terror Gótico uma base estética teórica com explicações psicológicas e fisiológicas acerca das emoções e sensações por si provocadas. Pela leitura desta sua obra, entende-se melhor por que razão se pode dizer, como Samuel Monk em *The Sublime*, que: “The gothic novel exists almost purely for the sake of evoking pleasant terror.”¹⁷⁰

Baseando o sublime no terror (“sublime is built on terror”¹⁷¹), e transformando-o no seu principal ingrediente, Burke influenciou profundamente o gosto estético Inglês da época, ajudando a propagar o culto pelo terror Romântico. Aliás, este culto era por ele próprio partilhado, pois conhece-se o seu gosto por ruínas, pelas cenas terríveis de *Macbeth* e pela poesia dos “Graveyard Poets”. Na sua obra, Monk faz referência a uma carta de Burke, datada de 1795, onde se poderá ler: “It gives me pleasure to see nature in these great through terrible scenes. It fills the mind with grand ideas, and the soul delights in the experience.”¹⁷² Este sentido de *delight* teve o autor o cuidado de o distinguir de *pleasure*, pois não se tratava de um prazer meramente positivo, mas de um prazer negativo que evocava um sentido de privação e que não podia existir sem se relacionar com a dor. Daqui surge a expressão “delightful horror”,

¹⁷⁰ Samuel Monk. *The Sublime - A Study of Critical Theories in XVIII - Century England*, p. 90.

¹⁷¹ Edmund Burke. *A Philosophical Enquiry*, p. 122.

¹⁷² Samuel Monk. *The Sublime*, p. 87.

que Burke descreve do seguinte modo:

“(…)if the pain and terror are so modified as not to be actually noxious; if the pain is not carried to violence, and the terror is not conversant about the present destruction of the person, as these emotions clear the parts, whether fine, or gross, of a dangerous and troublesome encumbrance, they are capable of producing delight; not pleasure, but a sort of delightful horror, a sort of tranquillity tinged with terror; which as it belongs to self-preservation is one of the strongest of all the passions. Its object is the sublime.”¹⁷³

A atenção dada ao terror fez que, ao estudar a origem da experiência estética, Burke desse preferência às emoções como fonte do prazer estético, pois, como já Boileau havia concluído, o sublime baseia-se essencialmente nelas. Em arte tornava-se importante persuadir através das emoções, o que originou uma libertação do sublime da retórica. Dada a associação das emoções com o irracional, o sublime teria de resultar, como bem observou Monk, numa “categoria na qual podiam ser agrupadas as emoções mais fortes com os elementos mais irracionais da arte”.¹⁷⁴ Esta preocupação com o irracional na arte visava contrariar a importância concedida ao intelecto humano, como também fora intenção de Worthsworth, ao qual se referia com a expressão “the meddling intellect”, e de Keats, apelidando-o de “the dull brain.”

Por se ter várias vezes manifestado contra a intenção de, em arte, se atingir clareza, dados os próprios limites da razão, Burke teria de interessar-se muito pelo lado não racional da própria arte, chegando a afirmar que: “It is one thing to make an image clear, and another to make it affecting to the imagination.”¹⁷⁵ Ao promover o valor da obscuridade na arte, Burke antecipava o gosto romântico pela sugestão e mistério, já que acreditava que uma ideia obscura, quando adequadamente expressa, poderia ter

¹⁷³ Edmund Burke. *A Philosophical Enquiry*, p. 123.

¹⁷⁴ Samuel Monk. *The Sublime*, p. 85.

¹⁷⁵ Edmund Burke. *A Philosophical Enquiry*, p. 55.

maior efeito que uma ideia clara. O poder do terror aumentaria, então, sempre que a sua origem não fosse claramente expressa. Diz-nos Burke: "... but when this grand cause of terror makes its appearance, what is it? is it not, wrapt up in the shades of its own incomprehensible darkness, more awful, more striking, more terrible, than the liveliest description, than the clearest painting could possibly represent it?"¹⁷⁶ Isto opor-se-ia aos cânones estandardizados da arte Augustana, assim como o poder do efeito emocional, defendido por Burke, se oporia a todo o tipo de regras impostas pela teoria neo-clássica, isto porque as ideias de grandeza e magnificência ligadas ao sublime necessitavam que a arte admitisse a desordem e a infinidade, conceitos totalmente contrários às normas de harmonia e proporção da beleza clássica. Considere-se o seguinte comentário de Burke: "Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain, and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the *sublime*; that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling. I say the strongest emotion, because I am satisfied the ideas of pain are much more powerful than those which enter on the part of pleasure."¹⁷⁷ Esta ênfase dada à emoção prova que Burke, diferentemente da maior parte de outros teóricos, não restringe o sublime ao que é grandioso, pois o factor mais importante da sua estética é a emoção produzida e não a grandeza do objecto que a produz. Lyotard, em *L'Inhumain* (1988), sublinha este facto, notando que, em vez da elevação, Burke valoriza a intensificação. Diz-nos o escritor francês:

"Voici donc comment s'analyse le sentiment sublime: un objet très grand, très puissant, menaçant donc de priver l'âme de tout *Il arrive*, la frappe d'«étonnement» (à de mindres degrés d'intensité, l'âme est saisie d'admiration, de vénération, de respect). Elle est stupide, immobilisée, comme morte. En éloignant cette menace, l'art procure un plaisir de soulagement, de délice. Grâce à lui, l'âme est rendue à l'agitation entre la vie et la mort, et cette agitation est sa

¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 58.

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 36.

santé et sa vie. Le sublime n'est plus pour Burke affaire d'élévation (qui est la catégorie par laquelle Aristote distinguait la tragédie), il est affaire d'intensification.¹⁷⁸

Devido a este interesse posto na intensidade emotiva, a emoção mais adequada ao sublime teria inevitavelmente de ser o terror, justificando-se, assim, que para Burke uma obra seja considerada sublime pelo efeito de terror que seja capaz de provocar. A ideia, que resume a essência da sua teoria, tem a ver com o facto de que não só o prazer mas também a dor fundamentam a experiência do sublime. Daqui resulta um dos seus mais importantes pensamentos: ^{já atrás citado} "Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain, and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the *sublime*; that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling."¹⁷⁹ Por tudo isto, Burke coloca-se à parte do discurso comum do seu tempo, valorizando profundamente o modo de impressão individual na percepção do sublime, em oposição a qualquer juízo de valor racional, pois, como refere, "we are first terrified, before we are let even into the obscure cause of our emotion".¹⁸⁰ Para este autor, o terror era tão central, por saber que estava contido, nessa emoção, o essencial da condição trágica da existência humana. Acerca deste papel do terror como componente integrante e inescapável da natureza humana, Burke conclui: "And indeed the ideas of pain, and above all of death, are so very affecting, that whilst we remain in the presence of whatever is supposed to have the power of inflicting either, it is impossible to be perfectly free from terror."

¹⁷⁸ Jean-François Lyotard. *L'Inhumain - Causeries sur le Temps*, p. 111.

¹⁷⁹ Edmund Burke. *A Philosophical Enquiry*, p. 36.

¹⁸⁰ *Ibidem*, p. 58.

Associando o sublime à tragédia, o efeito do terror atinge-se nos romances Góticos pela capacidade que os próprios vilões possuem de nos inspirar simpatia. Os terrores sublimes provocados por grandes paixões e catástrofes aproximam--se das emoções trágicas da piedade e exaltação pelo que não podemos deixar de sentir uma relação empática com as mortes de Shedoni, Montoni, Ahab ou Usher, pois embora estas personagens nos tenham revelado o seu carácter perverso, elas têm em comum connosco o facto de nenhum ser humano poder estar totalmente livre de ser vítima do terror da morte. Contudo, no entender de muitos críticos, o que falta à teoria de Burke é um maior aprofundamento das dimensões psicológicas do terror, por centrar demasiado a atenção nos seus efeitos físicos, usando explicações pseudo-científicas, quando explica, por exemplo, que “as fibras radicais da íris” se agitam quando se confronta objectos terríficos. Ora o terror dos romances góticos é algo mais que a simples contracção dos músculos da íris, ele necessita de uma compreensão mais profunda acerca dos impulsos e desejos inconscientes que determinam a reacção do sujeito ao terrífico. A ficção Gótica poderá esclarecer, então, muito do que Burke deixou por explicar acerca do sublime.

Em *The Romantic Agony* (1933), Mario Praz procurou encontrar exemplos no Romantismo Negro do que Wordsworth denominara “that beauty that hath terror in it.” Eles são exemplos de temas de violência, paixão, incesto, agonia e melancolia. A todos eles é comum esse conceito de beleza sublime que vive de dois sentimentos opostos: o prazer e a dor. Nesta obra, Praz analisa basicamente os efeitos das tradições de Byron e Sade sobre poetas e pintores de 1800 a 1900. Trata-se de analisar aqui um temperamento literário que disseminou o gosto pelo prazer pecaminoso do sofrimento, pelas crueldades voluptuosas, pelas mulheres fatais e por tudo o que tivesse a ver com

ruínas, decadência e morte. Por tudo isto, Praz interessou-se pelo que caracterizou como “sensibilidade erótica” na literatura romântica. No primeiro capítulo da sua obra intitulado “The Beauty of the Medusa”, Praz usa uma epígrafe extraída de *L’Art Romantique* de Baudelaire, onde o poeta francês identifica, no belo, dois elementos opostos: um eterno, invariável e muito difícil de determinar; o outro relativo, circunstancial que depende da época, da moda, da moral e da paixão. Baudelaire tem o cuidado de salientar que, sem este segundo elemento, o primeiro não teria valor e seria totalmente inadequado à natureza humana. Isto significa que o carácter universal da beleza depende de algo muito pessoal, individualizado, e subjectivo, não podendo essa universalidade ser atingida, se não se basear no valor muito próprio de algo muito particular e genuinamente humano.

O que Praz se aplica em investigar é esse “sentimento genuíno” esse “new kind of thrill”, o novo sentido de beleza nascido da combinação entre o prazer e a dor, expresso na imagem dessa horrível mas também fascinante Medusa. A beleza seria retirada exactamente dessas qualidades que a pareciam negar, sendo o mais belo o mais terrífico. Isto dá origem à denominada “aesthetic theory of the Horrid and the Terrible”, que se desenvolveu durante o século XVII, mas que Praz não considerou como pertencendo somente a essa época, embora tivesse sido nela que se tomou disso consciência. Diz-nos o autor: “Beauty and poetry, therefore, can be extracted from materials that are generally considered to be base and repugnant, as, indeed, Shakespeare and the other Elizabethans knew long before this, though they did not theorize about it.”¹⁸¹ Contudo, a ideia de dor como uma parte integrante do desejo representa para este crítico uma novidade. De entre os vários autores receptivos a esta

¹⁸¹ Mario Praz. *The Romantic Irony*, p. 28.

nova sensibilidade desenvolvida pela íntima relação entre a crueldade e o desejo, ou entre o prazer e a dor, Praz cita Novalis, por este se ter apercebido que a verdadeira fonte de crueldade era o desejo. Shelley é também referido por ter concluído, em “To a Skylark”, que a dor é inseparável do prazer: “Our sweetest songs are those that tell of saddest thought.” A citação do verso de Musset, em *La Nuit de Mai*, pareceu a Praz igualmente oportuna: “Les plus désespérés sont les chants les plus beaux.” O pensamento de André Gide, em *L’Immoraliste*, merece igual atenção: “Les plus belles oeuvres des hommes sont obstinément douloureuses.” A esta inseparabilidade do prazer e da dor chamou Flaubert “la grande synthèse” numa carta datada de 1853. Os famosos versos de Baudelaire, “O Beauté ? Ton regard, infernal et divin, / Verse confusément le bienfait et le crime.”, em “Hymne à la Beauté”, são um dos exemplos mais significativos desta estética, como o são as seguintes passagens de *Journeaux intimes*: “J’ai trouvé la définition du Beau, de mon Beau. C’est quelque chose d’ardent et de triste....”, “... je ne conçois guère (...) un type de Beauté où il n’y ait du *Malheur*.” A ideia expressa por Keats, em “Ode on Melancholy”, é também representativa, sendo confirmada por Baudelaire em *Oeuvres posthumes*: “La mélancolie, toujours inséparable du sentiment du beau.” Muitos outros exemplos, que passam por Chateaubriand, D’Annunzio, Tasso e Shelley são-nos apresentados, em *The Romantic Agony*,¹⁸² para fundamentar essa estética sublime de uma beleza contaminada pela dor, corrupção e morte, que muito chocou o sentido moral dos leitores da época, por ter sido obrigada a mergulhar até ao fundo do abismo para encontrar o novo, como aconselhava Baudelaire: “Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu’importe? / Au fond de l’inconnu pour trouver du nouveau.”¹⁸³

¹⁸² Ibidem, pp. 28-45.

¹⁸³ Charles Baudelaire. “Le Voyage”, *Les Fleurs du Mal* in *Oeuvres Complètes*, p. 100.

Esta possibilidade de se ter dado origem a um conceito de beleza radicalmente novo, completamente absorvido e aceite pela categoria do sublime, deve-se ao facto de este corresponder a uma capacidade do pensamento que transcende qualquer sentido estandardizado, como bem o entendeu Immanuel Kant. Na *Crítica da Faculdade do Juízo*, Kant comprova esta libertação do sublime de regras fixas que o determinem, pois não pressupõe nenhum juízo lógico-determinante, mas um juízo de reflexão, dada a sua tendência principal de se referir a objectos que são por natureza ilimitados e infinitos. Segundo o filósofo, o sublime não se encontra propriamente no objecto, mas em nós e no nosso julgamento, disposição de espírito, maneira de pensar e nas nossas ideias, sendo um prazer de contemplação raciocinante, mas transmitindo também um sentimento mesclado de prazer e desprazer. Kant sublinha que o prazer que sentimos no sublime e no belo não resulta de nenhuma cognição através de conceitos, mas pressupõe um “juízo de reflexão”. Ele distingue o sublime do belo do seguinte modo:

“O belo da natureza concerne à forma do objecto, que consiste na limitação; o sublime, contrariamente, pode também ser encontrado num objecto sem forma, na medida em que seja representada nele uma *limitação* ou por ocasião desta e pensada além disso na sua totalidade; de modo que o belo parece ser considerado como apresentação de um conceito indeterminado do entendimento, enquanto o sublime como apresentação de um conceito semelhante da razão. (...) enquanto o belo (*a*) comporta directamente consigo um sentimento de promoção da vida e por isso é vinculável a atractivos e a uma faculdade de imaginação lúdica, o sentimento do sublime (*b*) é um prazer que surge só indirectamente, ou seja ele é produzido pelo sentimento de uma momentânea inibição das forças vitais e pela efusão imediatamente consecutiva e tanto mais forte das mesmas; por conseguinte enquanto comoção não parece ser nenhum jogo, mas sim seriedade na ocupação da faculdade da imaginação. Por isso também é incompatível com atractivos, e enquanto o ânimo não é simplesmente atraído pelo objecto, mas alternadamente também sempre repellido de novo por ele, o comprazimento no sublime contém não tanto prazer positivo, mas muito mais admiração ou respeito, isto é merece ser chamado prazer negativo.”¹⁸⁴

¹⁸⁴ Immanuel Kant. *Crítica da Faculdade do Juízo*, Secção I, Livro II, pp. 137-8.

Em tudo isto é notória a influência de Edmund Burke, equivalendo a própria expressão “prazer negativo” ao que o autor inglês entendia por *delight*. Quando se misturam na percepção do sublime sensações opostas de prazer e desprazer, não é de admirar que o sujeito viva numa tensão entre sentimentos de atracção e repulsa. Esta atracção e repulsa pelo objecto deve-se ao facto de ele ser ilimitado e por consequência irrepresentável, revelando por isso uma falha no poder da imaginação do sujeito, que automaticamente repele o que lhe provoca uma atracção motivada por a razão se mostrar superior a essas forças infinitas da natureza, atingindo prazer pela consciência da própria sublimidade do seu ser. Em resumo, desta oposição entre o objecto e as nossas faculdades de conhecimento, nasce uma atracção que promove um esforço da razão para conhecer o objecto e uma repulsa devido ao fracasso inevitável da imaginação em representar o que é essencialmente informe. Nesta dualidade se fundamenta a teoria do sublime de Kant. Por um lado, o sujeito é invadido por uma sensação de prazer, quando a imaginação está de acordo com a razão e faz um esforço em atingir as suas ideias, mas por outro, esse mesmo sujeito sente desprazer sempre que se demonstra uma inadequação e impotência da imaginação perante a magnitude absoluta do objecto sublime. É que, como diz Kant, o excessivo para a faculdade da imaginação é um abismo no qual ela teme em perder-se. Contudo, para a ideia da razão o supra-sensível não é igualmente excessivo, mas conforme às leis de produzir um tal esforço da faculdade da imaginação. Por consequência, o que é atraente para a razão é repulsivo para a imaginação e para a simples sensibilidade. Por isso, ele conclui que “o objecto é admitido como sublime com um prazer que só é possível mediante um desprazer.”¹⁸⁵

¹⁸⁵ *Ibidem*, p. 156.

Para Kant, o espectáculo do sublime torna-se tanto mais atraente, quanto mais terrível ele for, ajudando-nos a descobrir em nós uma faculdade de resistência que nos leva a medir-nos com a aparente onipotência da natureza. Este resultado obtém-se porque o sublime põe a mente em movimento, consistindo este movimento numa rápida alternância entre repulsa e atracção produzida pelo mesmo objecto. Isto porque a imaginação, ao apreender a intuição, é levada a um excesso tal que se retrai, enquanto para a razão não é excessivo confrontar-se com a maior das magnitudes. Vendo a sublimidade somente nos aspectos enérgicos e grandiosos da natureza (montanhas, cataratas, trovões e tempestades), como era aliás comum no séc. XVIII, Kant considerava que, para ser dinamicamente sublime, a natureza devia ser uma fonte do medo, mas não no momento de juízo estético, porque o indivíduo se veria indefeso perante o seu poder. Logo que este se encontrasse em segurança, essas forças medonhas da natureza tornar-se-iam um prazer. A essencialidade do terror para a existência do sublime é aqui mais uma vez evidente, o que significa que também a subjectividade é essencial para a ideia de sublimidade de Kant, pois ela não é um conceito próprio do objecto, mas resulta de um estado de espírito provocado por esse objecto. É por esse temor sentido pela imaginação, em relação ao objecto, que ele mesmo existe com uma tonalidade muito específica, de que depende a sua própria natureza sublime.

A importância da subjectividade está sempre presente na teoria de Kant, pois o sentimento do sublime é indeterminado, por ser um prazer originado pela tristeza e por isso essencialmente subjectivo. Qualquer reacção ao sublime não tem de partir de critérios preestabelecidos que determinem a forma de reagir a essa intensidade emocional ou de a sentir. Para Kant, o próprio processo de pensamento, a que chamou juízo reflexivo, era uma maneira de pensar não dirigida por regras de determinação de

dados, embora demonstrasse ser capaz de chegar a essas regras depois da reflexão.

Embora cronologicamente muito afastado de Kant, também Lyotard, em *L'Inhumain*, observou que o sublime não se ensina, pois a didáctica é impotente perante ele, por não estar ligado a regras determináveis por uma poética, apenas exigindo que o leitor tenha alguma concepção ou gosto, “et qu’il sente ce que tout le monde sent d’abord”¹⁸⁶ Isto porque todo o texto parece afectado por uma incerteza, sempre que o sublime nele irrompe, contrariando qualquer forma didáctica da *teknè rhétorikè*. Aliás, este autor captou profundamente a essência do sublime, quando o definiu da seguinte forma: “Ce sentiment contradictoire, plaisir et peine, joie et angoisse, exaltation et dépression, a été baptisé ou re-baptisé, entre le XVIIIe siècle européen, du nom de *sublime*. C’est sur ce nom que le sort de la poétique classique a été joué et perdu, c’est en ce nom que l’esthétique a fait valoir ses droits critiques sur l’art et que le romantisme, c’est-à-dire la modernité, a triomphé.”¹⁸⁷ Segundo Lyotard, este mesmo sentimento contraditório, ligado ao encontro e à perda do indeterminado, tornou-se numa aposta da reflexão sobre a arte, entre o fim do séc. XVII e o fim do séc. XVIII. A prova mais evidente de que a arte possui uma enorme cumplicidade com o sublime é o facto de a expressão artística ser uma “testemunha do inexprimível”, como o viu Lyotard. A primeira prova de sublimidade, de que o autor francês nos fala na sua obra, é a do confronto do pintor diante da superfície plástica, do músico diante da superfície sonora e a do pensador diante da página em branco. Nesse momento em que algo demora a acontecer surge esse sentimento de angústia sentido pelo indivíduo perante o irrepresentável e o desconhecido, donde nasce o próprio sublime. Contudo, de acordo com Lyotard, este *suspense* pode também ser acompanhado do prazer de esperar o que

¹⁸⁶ Jean-François Lyotard. *L'Inhumain*, p. 107.

¹⁸⁷ *Ibidem*, p. 104.



não se conhece. Esta espera, sentida como uma esperança intranquila, evidencia mais uma vez o sentimento contraditório que está na base do sublime. O facto de nada poder ocorrer faz desse nada, ou dessa privação, o motivo principal do terror, que Lyotard descreve nos seguintes termos:

“Mais l’âme peut aussi affecter le corps comme s’il éprouvait une douleur d’origine externe par le seul moyen de représentations associées inconsciemment à des privations: privation de la lumière, terreur des ténèbres; privation d’autrui, terreur de la solitude; privation du langage, terreur du silence; privation des objects, terreur du vide; privation de la vie, terreur de la mort. Ce qui terrifie, c’est que le *Il arrive que* n’arrive pas, cesse d’arriver.”¹⁸⁸

Este pensamento vem na sequência de uma crítica de Lyotard a Kant, pelo facto de o filósofo ter tentado, sem conseguir, rejeitar a tese de Burke, pois, embora utilizasse a sua análise de contradição própria do sentimento do sublime, ele despojou a estética de Burke do que Lyotard considerou ser o seu maior desafio: “mostrar que o sublime é provocado pela ameaça de nada ocorrer.” Segundo o autor de *La Condition Postmoderne*, além do prazer positivo do belo, existe um outro tipo de prazer ligado a uma paixão mais forte do que a mera satisfação, que é “a dor e a aproximação da morte”.¹⁸⁹ Essa dor e angústia, em relação ao inexprimível, é uma das provas dadas pelo discurso em relação à sua autenticidade e grandeza, pois fá-lo testemunhar a incomensurabilidade do pensamento com o mundo real. Se este insucesso da expressão provoca uma tristeza pelo abismo sentido entre o que se pode conceber e o que se pode imaginar, ele origina também um prazer, porque, se a impotência da imaginação tenta fazer ver o que não pode ser mostrado, então esta insuficiência das imagens comprova a própria imensidão do poder das ideias. Esta tensão ou agitação entre as faculdades da mente humana é o que, segundo Kant e Lyotard, caracteriza o pathos do sublime que se

¹⁸⁸ *Ibidem*, p. 110.

¹⁸⁹ *Ibidem*.

opõe ao sentimento calmo do belo. Daqui resulta uma apresentação negativa, que Lyotard exemplifica com a lei judaica da interdição das imagens, pela qual “le plaisir des yeux réduit à presque rien donne à penser infiniment l’infini”.¹⁹⁰

Como se poderá concluir, daqui nasce o espírito de experimentação da arte abstracta e minimalista, o que demonstra que o próprio vanguardismo se origina a partir da estética kantiana do sublime. A obra de arte não pode, então, estar determinada pelas regras clássicas da imitação, ela não depende de modelos, porque tenta apresentar o que não é apresentável. É por isso um artefacto e não uma imitação da natureza. A sua intenção será criar um prazer ambivalente e libertar o campo perceptivo de preconceitos ao restituir à percepção o seu estado de pureza inicial. Por isso, Lyotard elogiou a teoria de Burke por esta ter contribuído para a libertação da arte dos modelos de representação figurativa, dado que a sublimidade artística atingir-se-ia por esta conseguir provocar sentimentos intensos, livres dos constrangimentos da figuração por imagens, que limitaria a expressão emocional. Em consequência, Lyotard aconselha as artes a desprezar a imitação dos modelos apenas belos e a experimentarem combinações insólitas e chocantes, a fim de se atingir esses efeitos intensos exigidos pela estética do sublime. Esta é a razão pela qual este autor pensa ser indispensável a presença do horrendo e do monstruoso na arte. Em relação à necessidade desse efeito de choque da arte sobre o público, Lyotard comenta:

“La question n’est pas de leur plaire en les amenant à s’identifier à un nom et à participer à la glorification de sa vertu, mais de les surprendre. «Le sublime, écrit Boileau, n’est pas à proprement parler quelque chose qui se prouve et qui se démontre, mais c’est un merveilleux qui saisit, qui frappe et qui fait sentir.» Les imperfections mêmes, les entorses au goût, la laideur ont leur part dans l’effet de choc. L’art n’imite pas la nature, il crée un monde à côté, *eine Zwischenwelt*, dira Paul Klee, *eine Nebenwelt* pourrait-on dire, où le monstrueux et l’informe ont leur droit puisqu’ils peuvent être sublimes.”¹⁹¹

¹⁹⁰ *Ibidem.*

¹⁹¹ *Ibidem*, p. 108.

Vivendo da potência de uma das emoções humanas mais intensas e da presença do monstruoso e do disforme, o Gótico torna-se um eco das teorias do sublime do séc. XVIII, assim como encontra afinidades em teorias contemporâneas pós-modernas. Se o pensamento de Lyotard, atrás expresso, mostra essa evidência, o mesmo acontece com Foucault, que, num artigo intitulado “Linguagem para a Infinitude”, nota que os góticos não deviam ser lidos ao nível da sua escrita ou das dimensões específicas da sua linguagem, pois eles desejavam ser lidos pelo que narravam, essencialmente por essa emoção de medo, horror ou piedade.¹⁹² Dado o seu interesse especial por sentimentos e emoções, os textos góticos prestam-se a questionar a primazia da razão, estando ligados às teorias do sublime que os colocam para além de qualquer teoria narrativa. Em *The Gothic Sublime*, Vijay Mishra comenta: “In their emphasis on emotions and feelings, the Gothic texts, like parasites, release a poison that consumes the host and confronts it with its own self-evident though inferior logic. A profane daemonization of space (sacred or otherwise) takes place as the castles, for instance, undergo remarkable degrees of sexual and social contamination.”¹⁹³ Mas Mishra considera que esta demonização do espírito e sua sublimação está ausente da estética sensacionista de Burke, porque o seu princípio do terror, como fonte do sublime, não a possui. Este autor preocupou-se em demarcar também o sublime gótico do sublime kantiano e romântico, por este último conter uma presença transcendental que falta ao sublime gótico, para o qual o primado da razão não pode ser dado como adquirido. Isto leva Mishra a concluir que os pensamentos de Schiller, Hegel e Schopenhauer foram o início de uma mudança do sublime romântico para o Gótico. Diz-nos o autor:

¹⁹² Michel Foucault. “Language to Infinity” in *Language, Counter-Memory, Practice*, Donald F. Bouchard . ; Sherry Simon (eds.) p. 55.

¹⁹³ Vijay Mishra. *The Gothic Sublime*, p. 24.

“In this respect Schiller’s connection of the sublime with ‘*the pure daemon*’ in us, as both an ontology and a phenomenology, Hegel’s incorporation of negativity in the miserable corporeality of the Real, and Schopenhauer’s decisive rewriting of the sublime through the nirvana principle (an oceanic consciousness that is clearly linked to the Indian sublime: ‘I am the origin of this entire universe and its dissolution,’ said Krishna to Arjuna in the *Bhagavadgītā*) begin to shift the sublime toward the Gothic.”¹⁹⁴

O paradoxo da representação nasce, porque, segundo Mishra, “o demoníaco em nós” de Schiller e o “sentido oceânico de dissolução” de Schopenhauer estão directamente ligados ao objecto impossível (seja ele o Real Lacaniano ou a Ideia Hegeliana supra-sensível). O autor sublinha o facto de este paradoxo ser a essência do sublime, citando as seguintes palavras de Slavoj Zizek que justificam esta ideia: “The Sublime is therefore the paradox of an object which, in the very field of representation, provides a view, in a negative way, of the dimension of what is unrepresentable.”¹⁹⁵ É devido a esta condição de irrepresentabilidade que surge essa inadequação epistemológica, essa negatividade que governa o sublime. Isto leva Mishra a concluir que a representação impossível da ideia prova a grandeza incomparável do objecto em questão e também relaciona a imaginação com a dor.

Se há ideia impossível de representar, é a ideia da morte, que está para além de toda a representação, como nos provam *Moby-Dick* de Melville e a maioria dos contos de Poe. Segundo Mishra, a nossa relação com a morte é ela própria uma instância do *unheimlich*, uma vez que, na vida, ela não tem representação. O acesso ao momento da morte é negado à vida, e isto prova a tremenda irreduzibilidade da morte, pois é uma negação do princípio do eterno retorno, já que tudo regressa excepto a morte, o que, segundo este autor, lhe concede um poder de atracção mas também de repulsa. O medo da morte, que para Burke é a causa do terror absoluto, define-se por

¹⁹⁴ *Ibidem*, p. 36.

¹⁹⁵ Slavoj Zizek. *The Sublime Object of Ideology*, p.203.

uma negatividade também absoluta que nunca poderá ser representada. E não será o caos mental a que Roderick Usher sucumbe, em “The Fall of the House of Usher”, sintoma desse terror da mente provocado pelo total descalabro da razão face ao terror do sublime? Não representará o enterro vivo de Madeline o confronto com esse irrepresentável que questiona o poder da razão e o poder da arte? Vendo o sublime Gótico como uma voz vinda do fundo de uma cripta, semelhante à da irmã de Usher, Mishra comenta:

“This other sublime, the Gothic sublime, is in many ways the voice from the crypt that questions the power of reason (in Kant a substitute for the law of patriarchy as well) and destabilizes the centrality of the ego in Kant’s formulation. It is the voice that wishes to write the narrative of the gap, the infinitesimal lapse, in which reason for the moment gives way to chaos as the mind embraces the full terror of the sublime.”¹⁹⁶

Segundo este autor, a narrativa gótica localizar-se-á nesse momento indeterminado perto do abismo, onde o sujeito diz ser o seu próprio abismo, e se confronta com a imagem horrífica da sua falta de totalidade. Mishra defende que a narrativa deste abismo se inicia com Kant e termina com os fantasmas do inconsciente que Freud nos revelou. Isto porque a razão está sempre em perigo de sucumbir, não havendo certeza quanto a uma transcendência possível, mas existindo algo que é sempre constante: a luta da vida e da vontade contra o desejo reprimido da morte, que Freud denominou “pulsão da morte” (*Todstrieb*) e que o próprio Poe definiu como Impulso do Perverso. É que, segundo Freud, a menos que o princípio da realidade intervenha, o princípio da morte, ou princípio do *nirvana*, torna-se o verdadeiro objectivo da vida, como também o sentira Schopenhauer. Em *Beyond the Pleasure Principle*, o pai da psicanálise comenta: “we shall be compelled to say that ‘the aim of

¹⁹⁶ Vijay Mishra. *The Gothic Sublime*, p. 38.

all life is death' and, looking backwards, that '*inanimate things existed before living ones*'. The attributes of life were at some time evoked in inanimate matter by the action of a force of whose nature we can form no conception."¹⁹⁷ Este é um instinto de renúncia, que impele o indivíduo a desejar o regresso a um estado inanimado que normalmente é contrariado pela repressão instintual imposta pela civilização. Contrariando a natureza dos instintos de conservação, os instintos de morte são instintos de repetição causados pela aspiração a regressar a um estágio inicial anterior. Diz-nos Freud: "it must be an *old* state of things, an initial state from which the living entity has at one time or other departed and to which it is striving to return by the circuitous paths along which its development leads."¹⁹⁸ A grande importância dos estudos de Freud nesta área foi ter descoberto uma oposição entre os instintos de vida e os de morte que transcendeu a sua anterior descoberta da oposição entre os instintos do ego e os instintos sexuais. E embora muitas coisas, na teoria dos instintos, ainda se mantenham na obscuridade, Freud conseguiu revelar algo até então ignorado, ao ter ele próprio confessado que "We suspect that instincts other than those of self-preservation operate in the ego, and it ought to be impossible for us to point to them."¹⁹⁹

No processo de sublimação está bem presente essa força inconsciente que, embora reprimida, está sempre pronta a irromper ameaçando a conversão do indizível no que é dito e do invisível no que é mostrado. É como se a própria sublimidade estivesse sujeita aos impulsos de vida ou de morte, que se resumem a um instinto paradoxal oscilante entre a vontade de manter o controlo da razão e o desejo de perdê-lo, devido a uma pulsão de morte incontornável, especialmente sentida por muitas das

¹⁹⁷ Sigmund Freud. *Beyond the Pleasure Principle*, p. 46.

¹⁹⁸ *Ibidem*, p. 45.

¹⁹⁹ *Ibidem*, p. 64.

personagens dos romances e contos dos autores americanos em estudo, colocando-se quase todas elas na mesma iminência de dar esse passo imediato para o abismo, cuja possibilidade é deixada constantemente em aberto através da “teoria do choque” de J. Ballard em *Crash* (1973). Acerca da função do sublime em toda esta tensão de atracção / repulsa pelo inominável, Mishra observa: “The conflicting drives of life and death, therefore, find in the process of sublimation a substitute outlet for these conflicts that, if discharged, would make conscious life intolerable.”²⁰⁰

Aqui, o sublime gótico parece ultrapassar o sublime romântico, pois a relação da impossibilidade sublime da imagem gótica com os conhecimentos psicológicos de Freud mostra o terror como efeito de um objecto ligado à questão da própria personalidade. Assim, ao conflito anteriormente expresso entre os impulsos de vida e de morte corresponde um conflito epistemológico entre a ideia e a representação, e um abismo linguístico entre a palavra e o referente ou entre o significado e o significante, gerando-se o terror a partir do reconhecimento destas disjunções. A este conflito também se referiu Eric Savoy em *American Gothic*, ao concluir que “the overarching tendency of the gothic has been toward a suspension between the immediacy of terrible affect and its linguistic and epistemological unaccountability”.²⁰¹

Se, como defendia Burke, tudo o que é terrível é também sublime, então as próprias dificuldades que essas tensões causam são a principal fonte do sublime e do terror. A resistência do objecto do pensamento à representação poder-se-á tornar na experiência da sublimidade. Daí que a ideia de incomensurabilidade seja sublime pois gera um prazer da impotência face a esse infinito. Diferentemente do belo que nos faz

²⁰⁰ Vijay Mishra. *The Gothic Sublime*, p. 37.

²⁰¹ Eric Savoy. “The Face of the Tenant - A Theory of American Gothic” in Robert K. Martn. ; Eric Savoy, (eds.). *American Gothic*, p. 14.

amar e retirar prazer do que controlamos, pressupondo uma harmonia entre o sujeito e o objecto de conhecimento, o sublime atrai-nos negativamente ao que nos subjugando gerando um desejo de subjugação e uma dissonância incomensuráveis. Assim se explica o prazer e o desejo de monstros, ou a criação de personagens complexas com perturbações e desequilíbrios psíquicos, pois trata-se mais uma vez de, através deles, representar o irrepresentável e de exprimir o inexprimível. Em relação a essa experiência sublime do inarticulável, a que Edward Munch conseguiu dar uma das imagens mais adequadas, Vijay Mishra comenta:

“Gothic sublimity articulates that which cannot be articulated, or named, and in the process transforms the experience into something like a primal scream (or swoon). The Gothic precursor text(s) therefore trouble us through their uneasy relationship with language and reality, and through their uncanny intrusions into those areas which lie outside language.”²⁰²

Segundo este autor, o texto precursor liga-se a áreas que estão para além da linguagem, porque a sua narrativa está fora de um controlo consciente, dado que o seu objecto sublime não pode ser apreendido em toda a sua totalidade. Para Mishra, o texto precursor é *The Castle of Otranto*, pois aqui Walpole ousou representar o irrepresentável, tanto ao nível do sobrenatural como ao do sinistro (*unheimlich*). Para a autora do presente estudo, pode-se dizer que o texto precursor não será um só, mas um conjunto de vários, todos eles pertencentes à produção ficcional de Brown, Poe, Hawthorne e Melville, autores americanos do séc. XIX, que foram os verdadeiros precursores do Gótico Americano. O conceito de texto precursor origina-se a partir da ideia freudiana de compulsão para a repetição e da perspectiva pós-moderna de que nada de totalmente novo pode ser produzido no futuro, dado que tudo já aconteceu na

²⁰² *Ibidem*, p. 80.

história, estando o processo criativo sujeito a uma série infindável de repetições de algo já criado no passado, mas que está sempre presente em ficções futuras e pronto a irromper como se fosse uma parte mantida oculta dessas narrativas. É como se o processo narrativo se assemelhasse ao funcionamento da psique humana em que os terrores góticos surgem como réplicas dos terrores psíquicos originados por ansiedades provocadas pela irrupção desse *unheimlich*, que para Freud representava algo familiar que se tornava estranho por se ter conservado reprimido, provocando terror pelo seu abrupto e inesperado retorno à consciência humana. A este propósito Mishra comenta:

“Gothic terrors are therefore drawn from the deepest recesses of the psyche, in short, from the unconscious (Freud’s *das Unbewusste*), the realm of the repressed. But since the unconscious is also the place of the uncanny (and of the sublime), it is the labyrinthine site of the *mise-en-âbime*, of images that constantly regress and reduplicate, of compulsive repetitions into which entire human history is locked and from which alone the ‘subject’ speaks.”²⁰³

Por tudo isto, Harold Bloom, que considerou o sublime como um momento criativo explicável segundo as teorias da catástrofe da criação, foi categórico quando afirmou que o conceito do *unheimlich* e a obra *Beyond the Pleasure Principle* de Freud foram as únicas contribuições mais importantes que o séc. XX deu à estética do sublime.²⁰⁴ Compreende-se, então, que Mishra tenha concluído que ler o Gótico era compreender a lógica do “sinistro” (*unheimlich*). E o sinistro não é mais que esse reprimido que regressa e se repete tornando-se em algo assustador mas também sublime, desencadeando por isso uma lógica peculiar de atracção / repulsa que é própria do paradoxo de uma sublimidade criada a partir do prazer do desagradável e de um fascínio pelo terror.

²⁰³ *Ibidem*, p. 78.

²⁰⁴ Bloom, Harold. “Freud and the Poetic Sublime: A Catastrophe Theory of Creativity” in *Freud: A Collection of Critical Essays*, p. 218.

Dada a ambivalência que provoca, o sublime gótico possui uma ambiguidade intrínseca. Assim se explica que Mishra, na sua obra, o tenha resumido à seguinte palavra chave: “incerteza.” Devido à incerteza intelectual que origina, o sublime gótico opor-se-á, então, a qualquer tipo de razão totalitária, constituindo-se ele próprio numa crítica às teorias do conhecimento universal e recusando a integração em categorias do pensamento analítico. Daqui nasce um sentido de rebelião que faz do Gótico um género anti-racional e anti-iluminista. Por todas estas suas características, Vijay Mishra viu-o como um prenúncio do pós-modernismo. Considerando-o, pela sua radicalidade de estilo, uma exigência pós-moderna para contrariar a falta de originalidade, o autor comenta: “The underlying conception of the genre of the Gothic implicit in my argument is that it is a genre of fissure and fracture, a kind of an antilanguage, which heralds and foreshadows the post-modern.”²⁰⁵

²⁰⁵ Vijay Mishra. *The Gothic Sublime*, p. 54.

2.3 - Uma Questão de Autenticidade

Quando Frankenstein confessa que “to examine the causes of life, we must first have recourse to death”,²⁰⁶ esboça, através deste paradoxo, uma preocupação em revelar a autenticidade da vida humana, que mais tarde se tornaria na principal motivação filosófica dos existencialistas. Para Martin Heidegger, por exemplo, a existência autêntica do homem vem-lhe da sua consciência acerca da certeza da morte, que representa essa contingência radical do *Dasein*. Embora o homem esteja exposto a incertezas, esta é a grande verdade final que toda a sua ansiedade lhe revela e ela consiste em saber que a existência se funda no Nada. Devido a esta certeza, a inevitabilidade da morte torna-se um factor de estabilidade da vida humana. Este conhecimento é o que permite ao indivíduo deixar de ser simplesmente uma coisa entre as coisas, e trocar a sua existência banal por uma existência mais autêntica. Fazendo coincidir o significado do Ser com o significado da autenticidade, Heidegger funda uma ontologia da autenticidade, sendo ela própria uma reflexão sobre a consciência do Ser.

²⁰⁶ Mary Shelley. *Frankenstein* in *Four Gothic Novels*, p. 486.

E a natureza do Ser do homem revela-se no Nada, nessa possibilidade da impossibilidade da existência. Isto acontece, porque uma forma de investigar o que significa ser é tentar saber o que significa *não* ser. Somente o denominado “Ser-para-a-morte” consegue ser totalmente autêntico e possuir um sentido verdadeiro, pois de cada vez que o indivíduo se coloca perante a possibilidade da morte, ele está mais perto do real valor do seu Ser. A iminência da morte dá-nos, então, a medida da nossa existência pela certeza da sua perda.

Todas as cenas mais sublimes da Tragédia ou da ficção gótica confirmam esta ideia. O episódio final de *Moby-Dick*, respeitante à morte de Ahab é sobre isto significativo. O lamento trágico do capitão do Pequod é a grande prova da sua autenticidade: “Am I cut off from the last fond pride of meanest shipwrecked captains? Oh, lonely death on lonely life! Oh, now I feel my topmost greatness lies in my topmost grief.”²⁰⁷ Também Victor Frankenstein ganha uma maior lucidez acerca da autenticidade da vida humana, no momento da sua morte. O conselho dirigido a Walton: “Seek happiness in tranquillity and avoid ambition, even if it be only the apparently innocent one of distinguishing yourself in science and discoveries.”²⁰⁸ O fim de *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* é também esclarecedor. Ao aguardar a aniquilação da sua personalidade, face à irrupção iminente de Mr. Hyde, Dr. Jekyll vive os últimos momentos da sua vida como se de um milagre se tratasse, valorizando muito mais a sua existência e identidade nesses escassos minutos do que em toda a sua vida: “This, then, is the last time, short of a miracle, that Henry Jekyll can think his own thoughts or see his own face (now had sadly altered!) in the glass.”²⁰⁹ A morte de Drácula poderá

²⁰⁷ Herman Melville. *Moby-Dick*, p. 684.

²⁰⁸ Mary Shelley. *Frankenstein* in *Four Gothic Novels*, p. 602.

²⁰⁹ Robert Louis Stevenson. *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, p. 69.

também ser um desses exemplos. Pelo facto de se ter tornado imortal, Drácula perdera as suas qualidades humanas, recuperadas unicamente no instante da morte. Diz-nos Mina Harker: “I shall be glad as long as I live that even in that moment of final dissolution, there was in the face a look of peace, such as I never could have imagined might have rested there.”²¹⁰ O seguinte comentário de Walter Benjamin, em *Illuminations*, é esclarecedor: “Death is the sanction of everything that the storyteller can tell. He has borrowed his authority from death. In other words, it is natural history to which his stories refer back.”²¹¹ Por tudo isto, Heidegger defendia que “a morte é um modo de ser”,²¹² resumindo-se neste paradoxo a própria essência do Existencialismo. Em *Existentialism*, Mary Warnock comenta: “We cannot even fall back on the comforting aim of seeking truth and following it, since truth is illusion, and what we have to seek is a paradox. It is from such proud, gloomy and grand converts that Existentialist heroes are born.”²¹³

Concluir-se-á, então, que entre o Existencialismo e o Gótico poderão existir convergências que actuarão como iluminações mútuas. Ambos se baseiam em procedimentos não sistemáticos, rejeitando a ilusão da objectividade em benefício do elogio da subjectividade, e aplicam-se em contrariar a moral convencional e estabelecida, em rejeitar o utilitarismo da distinção Bem / Mal e em privilegiar todo o tipo de reacção emocional por ser sintoma de interioridade. Outro traço comum é o facto de ambos considerarem a emoção do medo como o centro do ser humano, donde parte o temor e tremor que serviram de título à conhecida obra de Kierkegaard, *Temor e Tremor*. Ambos se interessaram também em desocultar o “dark side” do indivíduo para

²¹⁰ Bram Stoker. *Dracula*, p. 484.

²¹¹ Walter Benjamin. *Illuminations*, p. 94.

²¹² Martin Heidegger. *Ser e Tempo*, Parte II, p. 26.

²¹³ Mary Warnock. *Existentialism*, p. 22.

que este se tornasse mais autêntico. Em *Irrational Man*, William Barret comenta: “Existential philosophy, as a revolt against such oversimplification, attempts to grasp the image of the whole man, even where this involves bringing to consciousness all that is dark and questionable in his existence.”²¹⁴ Ao defender que a morte é um fenómeno existencial e um incontestável “facto da experiência”, Heidegger concede a algo desagradável ou doloroso um valor positivo de autenticidade, aproximando-se por isso também da noção paradoxal de “delightful horror” do sublime gótico.

É que para Heidegger, apesar de terrífica, a morte é também libertadora, pois liberta-nos de uma existência banal e abre-nos os horizontes para o contacto com algo essencial, sendo esta condição denominada “liberdade-para-a morte”. Na coragem do confronto com a morte, o ser autêntico distingue-se do inautêntico, pois será necessário possuir o que Heidegger chamou “coragem para a ansiedade face à morte”. A autenticidade reside em ser corajoso para enfrentar a ansiedade. A ansiedade surge quando o vazio do não-Ser se abre perante nós. Heidegger foi claro ao distinguir a ansiedade do medo, pois ela não significa ter medo de um determinado objecto, mas antes diz respeito a esse sentimento *unheimlich* de ter medo de coisa nenhuma, sendo este Nada o próprio objecto do nosso temor. Diz-nos o filósofo: “Na angústia, o ser humano descobre-se a si próprio confrontado pelo Nada, que é a possível impossibilidade da sua existência.”²¹⁵ Por tudo isto, este Nada é ao mesmo tempo fascinante e terrível, o que faz de si um paradoxo tão adequado ao sublime gótico. Tentando esclarecer esta ideia de Heidegger, William Barret comenta:

“Anxiety before Nothingness has many modalities and guises: now trembling and creative, now panicky and destructive; but always it is as inseparable from ourselves as our own breathing because anxiety is our existence itself in its radical insecurity. In anxiety we both are and are not, at one and the same time,

²¹⁴ William Barret. *Irrational Man - A Study in Existential Philosophy*, p. 22.

²¹⁵ Martin Heidegger. *Ser e Tempo*, Parte II, p. 50.

and this is our dread. Our finitude is such that positive and negative interpenetrate our whole existence.”²¹⁶

Essa insegurança radical da existência é quase sempre experimentada pelas personagens das ficções góticas, as quais, como o narrador do conto de Poe “The Pit and the Pendulum”, ou como Pierre de Melville, se vêem suspensas sobre um vazio total. A experiência do abismo por que muitas delas passam fá-las confrontar com esse “Nada”, definido por Heidegger como “a possibilidade da não existência de tudo”. Para este filósofo, é necessário que se passe pela experiência de suspensão sobre o vazio, para que se atinja a autenticidade decorrente da compreensão da posição do indivíduo no mundo, do seu isolamento e da sua orientação inevitável em direcção à morte. Para ser autêntico é necessário que o ser humano se sinta alarmado pelo vazio que o rodeia. Daí que o Gótico utilize repetidamente as metáforas do abismo, do vazio e da vertigem. Em *Existentialism*, Mary Warnock comenta:

“(…) human beings both have to be aware of the distance between ordinary things and themselves (...), and they have to be aware that things in particular, as opposed to Being-in-general, tend, as it were, to float away from them and disappear from view. The dizziness or vertigo induced by seeing things as they are, and seeing Human Being as it is, can be cured only by raising a further question, which Kant did not raise at all, about Being itself, in general terms.”²¹⁷

Vertigo (1958), de Hitchcock, um filme sobre o amor e a obsessão, é exemplo máximo da expressão deste sentimento de vertigem, pois James Stewart, no papel de Scottie, passa pela experiência de contacto com o abismo, que se repetirá em relação ao seu encontro vertiginoso com Kim Novak no papel de Madeleine e Judy. O que no início é apresentado como uma queda iminente, encontra correspondências não só na queda de Madeleine, mas sobretudo na experiência do vazio sentido por Scottie pela ausência da

²¹⁶ William Barret. *Irrational Man*, p. 226.

²¹⁷ Mary Warnock. *Existentialism*, p. 61.

mulher desejada e na própria vertigem do confronto com a identidade falsa de Judy. Aquilo que Freud denominava “impulso de repetição” é aqui totalmente exemplificado, por uma atração fatal pelo abismo que constantemente persegue e assombra a personagem masculina, cuja identidade e percepção se desenvolvem devido a experiências vertiginosas, inscritas num diagrama da cruel geometria do desejo que lhe revela a verdadeira autenticidade da existência humana e muito especialmente lhe expõem “things as they are.” O confronto com o “Nada” ou com o vazio do abismo é fundamentalmente um confronto com aquilo que ameaça o ser humano, que existe como parte integrante do ser em geral. Heidegger definiu essa ameaça consoante a sua natureza e origem, como pavor, horror e terror. Diz-nos o filósofo:

“Na medida em que uma ameaça, em seu ‘na verdade ainda não, mas a qualquer momento sim,’ subitamente se abate sobre o ser-no-mundo da ocupação, o temor transforma-se em *pavor*. Desse modo, deve-se distinguir na ameaça: a aproximação mais próxima do que ameaça e o modo de encontro com a própria aproximação, o súbito. O referente do pavor é, de início, algo conhecido e familiar. Se, ao contrário, o que ameaça possui o carácter de algo totalmente não familiar, o temor transforma-se em *horror*. E somente quando o que ameaça vem ao encontro com o carácter de horror, possuindo ao mesmo tempo o carácter de pavor, a saber, o súbito, o temor torna-se, então, *terror*.”²¹⁸

Curioso será notar que a definição de terror, como ameaça composta de pavor e horror, ou de algo familiar com algo não familiar, coincide com a apresentada por Freud no seu artigo “Das Unheimliche”. Se para ser autêntico o indivíduo deve passar pela experiência de se sentir ameaçado, então, a confrontação com o terror é essencial para se atingir a autenticidade. É Kierkegaard quem nos lembra, em *Temor e Tremor*, que o homem não é quem é sem experimentar esse terror ou a angústia que provém de sentir as contradições próprias da existência humana, pois também ele defende que o paradoxo dá sentido à vida. Na sua obra *O Conceito da Angústia*,

²¹⁸ Martin Heidegger. *Ser e Tempo*, Parte I, p. 197.

Kierkegaard dá-nos conta do que a alma protestante sente ao confrontar-se com o enorme Vazio, confronto esse que representará o início do encontro do homem ocidental com o “Nada”. O sentido do perigo face aos mistérios insondáveis do abismo, a que tantos contos de Poe e *Moby-Dick* de Melville fazem referência, liga-se a esta consciência existencialista de que o homem não possui esse ilimitado poder sobre o universo material como o Iluminismo queria fazer crer, mas antes revela a fraqueza e o desamparo da sua condição perante esse inescrutável e incontrolável Vazio. É natural, então, que nos seus diários, Kierkegaard tivesse comentado que: “It was intelligence and nothing else that had to be opposed. Presumably that is why I, who had the job, was armed with an immense intelligence”²¹⁹ Quando o rei Lear repete até à exaustão “Never, never, never, never, never!”, ele confronta-se com essa realidade negativa a que nenhum mortal poderá escapar, como igualmente se comprova em “The Raven” de Poe, pela repetição do refrão “Nevermore”. Como psicólogo da experiência religiosa, Kierkegaard defendia que “o medo de Deus é o início da sabedoria”. Ao reprimir-se as emoções denominadas “negativas”, o indivíduo perde o sentido do divino, podendo-se tornar vítima de doenças do espírito que estão no centro das perturbações psíquicas. Sobre isto William Barret comenta: “Modern man is farther from the truth of his own emotions than the primitive. When we banish the shudder of fear, the rising of the hair of the flesh in dread, or the shiver of awe, we shall have lost the emotion of the holy altogether.”²²⁰ Por isso, o Existencialismo sempre se empenhou na luta pela vida autêntica e pela revelação do verdadeiro ser, mesmo que isso implicasse ^{caulca} o lado negro da existência humana.

²¹⁹ *Apud* William Barret. *Irrational Man*, p. 149.

²²⁰ William Barret. *Irrational Man*, p. 169.

Nietzsche envolveu-se também nesta causa, criando Zaratustra como o exemplo de um ser que procurava experiências negativas, para através delas atingir a glorificação. A máxima, apresentada em *Crepúsculo dos Ídolos* (1888) de que “o que não me mata fortalece-me”,²²¹ deverá ser o grande lema do indivíduo, que sentirá ser necessário seguir Zaratustra na descida às profundidades, se quiser tornar-se homem. Só se atingirá o conhecimento “em fazer subir toda a profundidade até à sua própria altura”.²²² Daqui resultará o confronto com forças caóticas e paradoxais que subjazem às aparências da vida. Elas traduzir-se-ão por algumas evidências que colocam o indivíduo perante certas verdades terríveis, como seja o facto de que “a própria vida requer inimizades, mortes, torturas”, que as delícias e os bálsamos se extraem dos tormentos, que “toda a beleza contém luta e desigualdade, guerra, poder e tirania”, ou que “a maior malignidade é parte integrante da bondade suprema (...) daquela que é criadora.”²²³

Sendo Zaratustra esse ser “livre para morrer e livre na morte, negador sagrado quando já não é tempo de afirmar”,²²⁴ ele representa um *alter ego* do próprio Nietzsche, o qual, através da sua filosofia niilista, sempre se aplicou em provar, na esteira de Schopenhauer, que todo o universo não é mais que uma força cega e amoral que se manifesta num perpétuo devir e contra a qual a razão humana nada pode. Esta verdade revelou-se ao filósofo como algo para além do Bem e do Mal, isto é, para além da ética dominante, exigindo por isso, que ele negasse os códigos convencionais de moralidade, rejeitasse os valores tradicionais da cultura instituída, se insurgisse contra o racionalismo e contrariasse qualquer tipo de pensamento baseado no princípio da razão

²²¹ Friedrich Nietzsche. *Crepúsculo dos Ídolos*, p.18.

²²² Friedrich Nietzsche. *Assim Falava Zaratustra*, p. 138.

²²³ *Ibidem*, pp.107, 41, 112, 129.

²²⁴ *Ibidem*, p. 82

pura. Em *Crepúsculo dos Ídolos*, Nietzsche comenta: “O moralismo dos filósofos gregos a partir de Platão tem uns condicionamentos patológicos; e o mesmo se pode afirmar do seu apego à dialéctica. Razão = virtude = felicidade significa simplesmente: há que imitar a Sócrates e implantar de maneira permanente, contra os apetites obscuros, uma *luz diurna* - a luz diurna da razão. Devemos ser inteligentes, claros, lúcidos a qualquer preço: toda a concessão aos instintos, ao inconsciente, *rebaixa* ...”²²⁵

E para si, lutar contra os instintos seria uma forma de decadência, pelo que sempre se empenhou em mostrar o erro dessa fé desenfreada na razão, que ao atacar as raízes da paixão atacava as raízes da vida.²²⁶ Este é o motivo pelo qual defendia a subordinação da razão e de qualquer verdade científica ao que denominava “vontade de poder”, privilegiando a espontaneidade dionisíaca face à reflexão apolínea.

O seu interesse pelos instintos e desejos ocultos fê-lo desmascarar os métodos ilusórios da racionalização, assim como qualquer conceito de estética pura, propondo uma concepção de existência desprovida de aparências e falsas ilusões, mas que revelasse o “dark side” do ser humano. Algo semelhante acontece em “Schopenhauer como Educador”,²²⁷ onde Nietzsche descreve a natureza humana como “uma coisa negra e velada”, pois, embora potencialmente criativo, o homem receia exprimir-se livremente, ocultando-se por detrás de uma série de dogmas que deverão ser desmascarados a fim de se atingir autenticidade. Aqui Nietzsche demonstra uma intenção comum à de muitos autores góticos, que, à semelhança de Robert Bloch, o autor de *Psycho*, defendiam que “Horror is the removal of masks.”²²⁸ Assim, também segundo este filósofo, do artista exige-se que demonstre coragem face a um inimigo

²²⁵ Friedrich Nietzsche. *Crepúsculo dos Ídolos*, p. 31.

²²⁶ *Ibidem*, p. 44.

²²⁷ Friedrich Nietzsche. “Schopenhauer as Educator” in *Untimely Meditations*, p. 129.

²²⁸ *Apud* Tim Lucas. “The Elephant Man” in *Cinefantastique*, Spring, 1981, p.46.

poderoso, a uma calamidade sublime ou diante de um problema que provoque ansiedade.

O confronto com o terrível parece ser, então, essencial à autenticidade artística, defendendo Nietzsche que: “(...) há que apelar para os próprios artistas. *O que é que o artista trágico nos comunica acerca de si próprio?* O que ele mostra - não é precisamente a *ausência* de temor frente ao terrível e ao problemático?”²²⁹ Através deste contacto com o terror, poder-se-á proceder a uma reactivação dos poderes criativos, podendo o indivíduo construir o seu Eu como uma obra de arte. O seu interesse em preservar esta identidade pessoal, fez Nietzsche declarar, a propósito dos Pré-Socráticos, que: “A única coisa de interesse num sistema refutado é o elemento pessoal. Só ele será para sempre irrefutável.”²³⁰ Somente através desta autenticidade se poderá afirmar a convicção subjectiva de uma verdade individual que terá o poder de contradizer a verdade objectiva da ética racional, em período de decadência, determinada pelo crepúsculo dos deuses ou ídolos. E a autenticidade do indivíduo será tanto maior quanto melhor for a sua capacidade de contradizer e de provocar contradição, pois como Nietzsche sublinha, em *Gaia Ciência* (1882), esta qualidade corresponde ao mais alto valor e é uma etapa essencial para se atingir um espírito livre.

Também Sartre se aplicou em combater o que afastasse o indivíduo da sua autenticidade, chamando igualmente a atenção para esse “Nada”, que subjaz a toda a existência humana. Sentindo esse vazio e a opacidade do mundo, o indivíduo sente-se desesperado, sendo este desespero algo de vital e catártico, pelo qual ele recupera o autêntico significado da sua existência. Segundo Sartre, a única forma de existência possível corresponde a um acto constante de negação, pois o indivíduo será sempre o

²²⁹ Friedrich Nietzsche. *Crepúsculo dos Deuses*, p. 98.

²³⁰ Ver Jacob Golomb. *In Search of Authenticity - From Kierkegaard to Camus*, p. 68.

que não é. Isto deve-se ao que se denomina “má fé”, isto é, a tendência do ser humano em fugir à sua própria identidade ao aceitar estereótipos socialmente estabelecidos, que o afastam da responsabilidade humana de encontrar a sua autenticidade. Em *L'Être et le Néant* (1943), Sartre comenta: “Si la mauvaise foi est possible, c'est qu'elle est la menace immédiate et permanente de tout projet de l'être humain, c'est que la conscience recèle en son être un risque permanent de mauvaise foi. Et l'origine de ce risque, c'est que la conscience, à la fois et dans son être, est ce qu'elle n'est pas et n'est pas ce qu'elle est.”²³¹ A autenticidade torna-se, assim, algo de que estamos conscientes sempre que nos afastamos dela, transformando-se, por isso, num termo negativo. A sua presença é mais notada na sua ausência, sendo conseqüentemente evocada em todos os actos de “má fé” e de inautenticidade.

Sem essa consciência do nada, o indivíduo não pode passar da existência inautêntica para a autêntica. Sendo o “Nada” um abismo entre o homem e o mundo, o ser consciente está ciente, através dele, da diferença entre ele próprio e o mundo, ou seja, da disjunção entre “l'être pour soi” e “l'être en soi.” A consciência resulta de se saber que existe um mundo externo diferente de si, pois possui uma intuição da sua presença em relação a algo que ela não é. Por isso, para Sartre, a consciência é um perpétuo Não, que constitui o mundo à sua volta. Em *Existentialism* (1970), Mary Warnock comenta:

“In the nothingness which lies at the heart of human beings there is an endless number of possibilities. Since there is no Human Nature as such, there is no necessity for a man to determine himself in one direction rather than another. His possibilities include the possibility of answering 'No' to every suggestion, not only of what he should do, but also of what he should think, or even how he should describe and categorise what he perceives in the world. When a man really sees for the first time that this nothingness exists within himself (in other words, that he is free to do and to think whatever he chooses), he suffers

²³¹ Jean-Paul Sartre. *L'être e le néant - essai d'ontologie phénoménologique*, Première Partie, Chapitre III, p. 106.

Anguish. He is unable to bear the thought of his boundless freedom, and in order to escape from this anguish, he often adopts the cover of Bad Faith. This takes the form of pretending to himself that he is not as free as he actually is. Bad faith is the Sartrean equivalent of inauthenticity.”²³²

Este sentimento de angústia da liberdade é um sentimento paradoxal, porque o homem é livre de optar, mas não pode optar por não optar, pois a sua recusa de opção é ela própria um acto de opção, daqui nascendo a ansiedade do ser humano face a uma permanente responsabilidade. Assim, se explica o sentimento de perda igualmente partilhado pelo narrador de *La Nausée* (1938): “Une véritable panique s’empara de moi. Je ne savais plus où j’allais. Je courus le long des Docks, je tournai dans les rues désertes du quartier Beauvois: les maisons me regardaient fuir, de leurs yeux mornes. Je me répétais avec angoisse: où aller? *Tout* peut arriver. De temps à autre, le coeur battant, je faisais un brusque demi-tour: qu’est-ce qui se passait dans mon dos? Peut-être ça commencerait derrière moi et, quand je me retournerais, tout d’un coup, ce serait trop tard.”²³³

E além da liberdade, o homem possui o poder de imaginação, que consiste em representar as coisas como devem ser, mas não são. Compreende-se, então, que para Sartre a emoção humana traduza a vontade de ser algo que não pode ser. Em *Esquisse d’une Théorie des Émotions* (1969), ele considera a emoção como uma espécie particular de percepção, ou uma forma de apreender o mundo diferente da que se rege por leis causais, o que permitiu ao filósofo concluir que “uma emoção é uma transformação do mundo”. É que, para este escritor francês, percepção, sentimento e acção estão ligados, sendo a emoção simultaneamente uma forma de percepção e uma acção. Por tudo isto, Sartre teria de valorizar a emoção do terror, tendo-se-lhe referido

²³² Mary Warnock. *Existentialism*, p. 98.

²³³ Jean-Paul Sartre. *La Nausée*, p. 116.

em *Situations*, a propósito do dilema de escolher entre escravatura e terror. O autor acaba por resolvê-lo, de uma forma muito semelhante a Faulkner, no final de *The Wild Palms* (1939), onde se refere que: “Between grief and nothing I will take grief.”²³⁴ Assim, também Sartre escolhe o terror, porque considera que, na nossa época, este satisfaz as exigências próprias à estética da Arte.

Igualmente empenhado, como o Existencialismo, em defender a subjectividade contra convenções racionais socialmente impostas, o sublime Gótico partilha desse mesmo sentido de negatividade que determina a condição humana. Diz-nos Vijay Mishra: “To the positiveness of the aesthetics of beauty the Gothic sublime brought a dangerous, negative principle of nontranscendental subjectivity.”²³⁵ O interesse de ambos pela experiência do abismo, deve-se à sua descrença nos poderes da razão, pois, como os desenhos de Piranesi indicam, o abismo incapacita os nossos poderes de cognição e impede a aplicação de conceitos estéticos tradicionais. Acerca disto, Mishra comenta: “the sublime threatens our very capacities of cognitive judgment. The nonpresentability of the idea is a consequence of an acute disjunction between the signifier and the signified that puts into doubt the meaning-making capacity of linguistic signs themselves.”²³⁶

Não admira, então, que sobre os próprios teóricos da crítica literária se tenha abatido um terror provocado pelo confronto com esse Nada, representado na impossibilidade de atingir sentido através da linguagem. Desta sua condição existencial nos dá conta Derrida ao referir, em *L'Écriture et la Différence* (1967), que “Je ne philosophe que dans la terreur, mais dans la terreur avouée d'être fou.”²³⁷ Também

²³⁴ William Faulkner. *The Wild Palms*, p. 273.

²³⁵ Vijay Mishra. *The Gothic Sublime*, p. 4.

²³⁶ *Ibidem*, p. 16.

²³⁷ Jacques Derrida. *L'Écriture et la Différence*, p. 96.

Lacan, em *Écrits*, se refere à ansiedade do escritor provocada pela página em branco: “Interrogez l’angoissé de la page blanche, il vous dira qui est l’étron de son fantasme.”²³⁸ Pierre, no romance homónimo de Melville, sentira bem esta angústia do escritor perante o abismo sublime desse grande vazio causado pela dificuldade em atingir sentido, situação aliás comum, nos romances deste escritor americano, onde o inominável e o irrepresentável originam um bloqueio simbólico que ameaça a própria subjectividade: “Whether some things that men think they do not know, are not for all that thoroughly comprehended by them; and yet, so to speak, though contained in themselves, are kept a secret from themselves? The idea of Death seems such a thing.”²³⁹

Um exemplo bem contemporâneo desta ansiedade e terror sentidos pelo escritor no acto da escrita será a obra de Stephen King. Em *The Shining* (1978), o dramaturgo Jack Torrance assassina toda a família devido a um enorme sentimento de tédio e vazio vividos na solidão do Overlook Hotel, de que se procura evadir escrevendo romances e ensinando o filho a escrever. Este interesse de King por indivíduos que se tornam vítimas do terror, por viverem profundas crises existenciais provocadas pelo uso da linguagem, faz com que ele utilize frequentemente, nos seus romances, personagens que são escritores. É o caso de Ben Mears em *Salem’s Lot* (1975), Thaddeus Beaumont em *The Dark Half* (1989) e Paul Sheldon em *Misery* (1987). A crise de linguagem com que se debatem fã-los ao mesmo tempo autores de dois tipos de romances, os bons e os *best-sellers*. Todas elas representando uma auto-reflexão de King sobre o seu papel de escritor, estas personagens tentam exorcizar as ansiedades ligadas à produção literária ou artística, sendo este um meio de o autor revelar o acto de escrita em toda a sua

²³⁸ Jaques Lacan. *Écrits II*, p. 180.

²³⁹ Herman Melville. *Pierre*, p. 343.

autenticidade. E esta poderá ser perigosa, por nela poder irromper o impulso do perverso, inerente ao próprio discurso. Diz-nos Mishra: “Any idea that is in excess of language signifies the death of its own medium of representation, that is, of language itself. (...) For speech is marked by a compulsion toward its own self-dissolution, its own nirvana, that narrative attempts to circumvent by prolonging through writing.”²⁴⁰

Em ^{the}*Dark Half*, George Stark é a personificação desse impulso, sendo um pseudónimo de Thad Beaumont que adquire vida e comete todos os crimes descritos nos seus romances. O escritor sente-se, assim, ameaçado por uma personagem resultante da sua criatividade literária, podendo a sua capacidade de usar a linguagem sucumbir perante uma força autodestrutiva criada no interior da própria linguagem. Aterrorizado, como Dr. Jekyll, perante o que foi produto da sua criação, Thad toma consciência dos perigos inerentes à escrita. Se a irrupção de George Stark lhe demonstrou que “pen names can come to life and murder people”,²⁴¹ então também a sua actividade de escritor poderá voltar-se contra si próprio, sendo-lhe prejudicial por lhe provocar obsessões, fragmentação da personalidade e alienação em relação aos outros e a si próprio. Representando Stark, a projecção deste medo de Thad em relação à escrita, ele refere-o como um duplo (“I will call it my William Wilson complex”²⁴²) que, à semelhança do que acontece no conto de Poe, terá de ser confrontado a fim de se atingir consciência e autenticidade. Em ^{the}*Shining*, também o terrível está incorporado no próprio discurso, transformando-se o poder de articulação numa enorme fonte de terror, ao apresentar-se a história do passado criminoso do Overlook Hotel como uma série de imagens, “like pictures in a book”, que fazem ecoar citações de Poe e de “The Love

²⁴⁰ Vijay Mishra. *The Gothic Sublime*, p. 23.

²⁴¹ Stephen King. *The Dark Half*, p. 135.

²⁴² *Ibidem*, p. 135.

Song of J. Alfred Prufrock”(1911) de Eliot.²⁴³

Relacionando o desejo de escrever com as terríveis repressões instituídas pelo próprio acto da escrita, King cria os seus monstros como resultado de desejos e medos reprimidos que equivalem ao desejo do irrepresentável, característico do sublime gótico, e que sempre conduz a imaginação a uma crise. O paradoxo por que passa, no seu acto criativo, é comum ao paradoxo defendido pelos existencialistas atrás citados, por lhe ser essencial para atingir a autenticidade. Trata-se de usar o confronto com o medo da linguagem ou com o terror da escrita para que o indivíduo os vença e com isso obtenha consciência acerca do seu papel de escritor e da sua condição humana, pois como Thad Beaumont bem sabe, a respeito do seu “dark side” George Stark, “words on paper made him, and words on paper are the only things that will get rid of him.”²⁴⁴ O Gótico transforma, assim, a estética do sublime num processo existencial e psíquico, capaz de trazer à consciência o lado negro da existência e da psique humana, a fim de que este seja reconhecido como parte integrante da sua identidade. A sua função eminentemente catártica é descrita por King do seguinte modo:

“ I and my fellow writers are absorbing and defusing all your fears and anxieties and insecurities and taking them upon ourselves. We’re sitting in the darkness beyond the flickering warmth of your fire, cackling into our caldrons and spinning out our spider webs of words, all the time sucking the sickness from your minds and spewing it out into the night.”²⁴⁵

²⁴³ Stephen King. *The Shining*, pp. 87-88.

²⁴⁴ Stephen King, *The Dark Half*, p. 430.

²⁴⁵ Stephen King. “The Playboy Interview” in *The Stephen King Companion*, p. 69.

3. O GÓTICO AMERICANO

“The bird, a pigeon was it? or a dove (she’d found there were doves here) flew through the air, its colour lost in what light remained. It might have been the wad of rag she’d taken it for at first glance, flung at the smallest of the boys out there wiping mud from his cheek where it hit him, catching it up by a wing to fling it back where one of them now with a broken branch for a bat hit it high over a bough caught and flung back and hit again into a swirl of leaves, into a puddle from rain the night before, a kind of battered shuttlecock moulting in a flurry at each blow, hit into the yellow dead end sign on the corner opposite the house where they’d end up that time of day.”

William Gaddis, *Carpenter's Gothic* (1985)

Este é o início do romance americano acima referido, que poderá relacionar-se com o quadro de Grant Wood intitulado *American Gothic* (1930). Tanto a obra de arte como a obra de ficção provam-nos que o Gótico não é uma mera presença da Europa na América, mas que pode nascer, como bem o viu Charles Brockden Brown, das condições reais do seu país. Segundo palavras de Malcolm Bradbury, em *The Modern American Novel*, estas poderão ser caracterizadas como “generally dark and destructive and, as in good Gothic, they impose terrible pressures on mind, logic,

and human sensitivity.”²⁴⁶ Já em *Perverse Pilgrimage* (1968), Frederick Frank havia sublinhado que uma das diferenças principais entre o Gótico Inglês e o Americano é que, enquanto o primeiro lida com o terror físico e o horror social, o segundo centra-se mais no terror mental e horror moral, não existindo semelhança ideológica entre os dois, pois, embora se relacionem na forma e na técnica, afastam-se profundamente no que diz respeito ao tema e ideia.²⁴⁷

O quadro de Wood, anteriormente mencionado retrata um casal de agricultores americanos numa atitude de grande inflexibilidade e dureza puritana que deixa entrever um provincianismo preconceituoso. Servindo de fundo aos seus retratos, está uma casa de estilo gótico com uma janela superior em arco, que tenta entrar em paralelo com a austeridade e virtudes simples dos agricultores americanos. A identificação dos habitantes com a própria casa é particularmente visível através de linhas verticais geométricas comuns, pois segundo Wanda M. Corn, a intenção de Grant Wood era de proceder, nesta obra, a um estudo de composição vertical. Diz-nos o crítico: “With his fondness for repeating geometries, Wood immediately envisioned a long-faced and lean couple, ‘American Gothic people,’ he called them, to complement the house and echo its predominantly vertical lines.”²⁴⁸ Contudo, o que o retrato acaba por revelar são os aspectos negativos da simplicidade rural da América, criando-se um paralelismo e uma cumplicidade muito forte entre o estilo arquitectónico da casa e a fisionomia esguia e alongada do casal, também ela profundamente gótica. Os seus retratos físicos, extremamente realistas, pintados ao estilo da arte regionalista americana, desenvolvida após a 1ª Grande Guerra, deixam transparecer uma psique

²⁴⁶ Malcolm Bradbury. *The Modern American Novel*, p. 253.

²⁴⁷ Frederick Frank. *Perverse Pilgrimage*, p. 168.

²⁴⁸ Wanda M. Corn. *Grant Wood: The Regionalist Vision*, p. 129.

atormentada e assombrada por fantasmas do passado e emoções reprimidas. Com esta obra poderão entrar em diálogo alguns romances dos anos trinta que tratam o tema dos agricultores, como *The Grapes of Wrath* (1939), *Of Mice and Men* (1937) de Steinbeck e muito especialmente *Light in August* (1932) de Faulkner, por tratar da vida rural no Sul, onde estão as verdadeiras raízes do Gótico Americano.

A respeito do romance de Gaddis, pode-se dizer que os diálogos neuróticos das personagens, proferidos no interior de uma velha casa também de estilo gótico, revelam que estas se deixaram contaminar pelo estilo de um espaço a que estão limitadas, e que é projecção da própria psique de um país, transformando-se as neuroses pessoais de cada indivíduo numa neurose colectiva provocada pelo absurdo das relações humanas e pelo caos e corrupção sociais. As personagens são tipicamente americanas: um veterano da guerra do Vietname, uma mulher rica, um pregador fanático, um geólogo com pretensões a escritor e um senador com negócios escuros em África. Obra intencionalmente gótica, que repete as ansiedades de personagens próprias do género, face ao perigo da perda da razão em situações limites e extremas, *Carpenter's Gothic*, como o seu nome indica, é um bom exemplo de que o Gótico pode ser talhado em moldes genuinamente americanos. Trata-se aqui de um romance com uma estrutura que se poderá chamar “home-made”, que o autor talhou, como um carpinteiro, a partir de materiais de origem nacional, captando a irracionalidade e o caos de uma época e desocultando o “dark side” da psique americana. Mas, para que o género atingisse, na América, esta qualidade genuína, foi necessário existir um grupo de escritores pioneiros que se preocupassem igualmente em esculpir, no Gótico, uma identidade nacional, nele deixando gravados terrores provindos de uma paisagem e carácter especificamente americanos. Acerca desta especificidade do Gótico na América, em *Redefining the*

American Gothic (1989), Louis Gross comenta:

“American Gothic, on the other hand, travels through the darkened world of Brockden Brown’s Philadelphia, Hawthorne’s Salem, and Faulkner’s Yoknapatawpha without the mediation of romantic antiquity to soothe the terrors. The American Gothic narrative is primarily concerned with exploring personal identity through the roles played in both family and national history, and a view of these works from 1796 to the 1980s reveals a kind of demonic history text, an alternative vision of American experience that reminds us of those marginal groups responsible for the guarding of the Gothic flame.”²⁴⁹

Para Gross, o Gótico tem uma posição central na Literatura Americana, pois este crítico considera que, diferentemente do Gótico Inglês que é visto como algo à parte da narrativa Inglesa *mainstream*, a ficção Americana fundou-se a si própria no género Gótico com *Wieland* (1796) e inclui muitos dos ídolos literários americanos, como Edgar Allan Poe, Nathaniel Hawthorne, Herman Melville e William Faulkner, entre outros. Este autor defende ainda que o Gótico possui uma posição mais central na ficção Americana do que em qualquer outra literatura nacional. Igual opinião defendeu Fiedler em *Love and Death in the American Novel* (1966), ao ter afirmado que: “until the gothic had been discovered, the serious American novel could not begin; and as long as that novel lasts, the gothic cannot die.”²⁵⁰ Gross considera que uma das principais razões para esta ressonância cultural se deve ao facto de que o Gótico Americano sempre colocou os seus interesses e pesquisas num espaço e tempo presente. Nesse presente sempre se captou o fundamental do carácter humano inscrito nos terrores, medos, ansiedades, inquietações e perversidades das personagens centrais.

Daí a facilidade de se encontrar vários traços comuns entre um romance escrito em 1985, como é o caso de *Carpenter’s Gothic*, e as produções ficcionais de autores do séc. XIX. O romance gótico é suficientemente flexível para incorporar

²⁴⁹ Louis S. Gross. *Redefining the American Gothic - From Wieland to Day of the Dead*, p. 2.

²⁵⁰ Leslie Fiedler. *Love and Death in the American Novel*, p. 143.

aspectos da experiência americana pertencentes a diferentes épocas, como o é também para suster dicotomias irreconciliáveis e paradoxos que sempre fizeram parte da cultura deste país. Se tivermos presente o extracto desta obra, anteriormente citado, podemos notar essa corrente negra da imaginação literária americana que tanto provém das doutrinas puritanas do pecado original e da depravação inata - tão presente nos romances de Hawthorne, ou no conceito de “mystery of iniquity” de Melville - como igualmente vem desse impulso irracional e selvagem que perpassa nas páginas de *Edgar Huntly* de Brown ou nas personagens perversas de Poe. O Gótico Americano torna-se, assim, num campo discursivo onde constantemente retorna esse lado negro do carácter americano, que os optimismos do *American Dream* sempre mantiveram reprimidos. A perspectiva psicanalítica de Robert Martin, em *American Gothic* (1998), é sobre isto elucidativa:

“If gothic cultural production in the United States has yielded neither a ‘genre’ nor a cohesive ‘mode’ but rather a discursive field in which a metonymic national ‘self’ is undone by the return of its repressed Otherness, then a critical account that attempts to reduce the gothic to an overarching historical consistency - a matter of ‘essentials’ and ‘accidentals’ - will be of limited use.”²⁵¹

Compreende-se, assim, que qualquer paralelismo que se possa fazer entre o romance de Gaddis e os autores do séc. XIX, se deve a esta tendência Gótica, na cultura Americana, em dar livre expressão a esse impulso para a repetição, o que revela a persistência do Gótico Americano em despoletar o retorno daquilo que as promessas de infinita prosperidade não conseguiram manter para sempre reprimido. Daqui surge a interlinearidade da ficção Gótica com os conhecimentos da psicanálise, tendo Maggie Kilgour notado esta complementaridade ao afirmar que a psicanálise dá profundidade

²⁵¹ Robert K. Martin, Eric Savoy (eds.). *American Gothic - New Interventions in a National Narrative*, p. vii.

ao Gótico, declarando que “psychoanalysis is a late gothic story”.²⁵² Por isso é que, para Martin, o Gótico tem por função trazer o ego às suas verdadeiras origens como o fazem a psicanálise ou a historiografia revisionista, trazendo-o ao contacto com o abominável, ou abjecto, como o denominou Kristeva em *Pouvoirs de l’Horreur* (1980). Segundo a escritora francesa, a abjecção implica uma ressurreição que passa pela morte do Eu, um processo alquímico que tem por intenção dar ao indivíduo um novo sentido de vida, confrontando-o com essa sua pulsão para o abjecto, ou para a morte. Diz-nos Kristeva:

“L’abject brise le mur du refoulement et ses jugements. Il ressource le moi aux limites abominables dont, pour être, le moi s’est détaché - il le ressource au non-moi, à la pulsion, à la mort. L’abjection est une résurrection qui passe par la mort (du moi). C’est une alchimie qui transforme la pulsion de mort (du moi). C’est une alchimie qui transforme la pulsion de mort en sursaut de vie, de nouvelle signification”²⁵³

Isto explica que o escritor se sinta atraído pelo abjecto, projectando-se nele e pervertendo a linguagem, o estilo e o conteúdo. Para Kristeva, a literatura que assim se origina atravessa as categorias dicotómicas do Puro e do Impuro, do Interdito e do Pecado, da Moral e da Imoral. Decerto Melville teria entendido bem este pensamento ao produzir *Moby-Dick*. Isto porque a abjecção é sobretudo ambiguidade e paradoxo, porque ela não separa o sujeito do que o ameaça, mas antes o lança num perigo perpétuo, sendo definida por Kristeva como um misto de julgamento e de afecto, de condenação e de efusão, de signos e de pulsões.

Esta ideia não se podia aplicar melhor a uma literatura caracterizada, segundo Allan Tate, por uma “complexidade de sentimento” e segundo D. H. Lawrence por uma “duplicidade” que poderia ser encontrada em Cooper, Melville e Hawthorne.

²⁵² Maggie Kilgour. *The Rise of the Gothic Novel*, p. 221.

²⁵³ Julia Kristeva. *Pouvoirs de l’Horreur - Essai sur l’Abjection*, p. 22.

Esta é a mesma imaginação literária que, na opinião de Richard Chase, produziu o melhor da ficção americana, através das contradições de uma cultura, e não a partir das seus conceitos de unidade e harmonia, as quais poderão explicar o sentido de inquietação, cepticismo e ironia persistentes numa literatura marcada por uma “profound poetry of disorder”,²⁵⁴ onde a energia do melodrama facilmente se converte no terror do *Dark Romanticism*. Em *The American Novel and its Tradition* (1957), Chase comenta: “The American imagination, like the New England Puritan mind itself, seems less interested in redemption than in the melodrama of the eternal struggle of good and evil, less interested in incarnation and reconciliation than in alienation and disorder.”²⁵⁵ Poder-se-á dizer que, dadas as suas dualidades e ambivalências, o romance americano sofre do complexo de dupla personalidade tipo “Dr. Jekyll and Mr. Hyde”, sendo este um dos motivos pelo qual ele tanto se aproxima do género Gótico, justificando-lhe a sua natureza paradoxal. A dualidade da existência humana reflecte-se no próprio processo ficcional, partilhando ambos desse mesmo paradoxo tão essencial à ficção gótica. Em *The Tradition of the American Gothic Novel*, Dimaggio apresenta-nos o seguinte comentário:

“Paradox lies at the heart of character and circumstance in Gothic fiction. The Gothickist is committed to exploring the duality of existence, the divided nature of man. Beneath every Dr. Jekyll lies a Mr. Hyde, while motive and deed are often morally ambivalent. As Lowry Nelson, Jr., and others have commented, the authors of Gothic fiction have taken as a central theme the “good-bad nature of man.”²⁵⁶

Sendo o romance americano suficientemente paradoxal para incorporar experiências díspares e suster dicotomias irreconciliáveis e paradoxos que geram permanentes

²⁵⁴ Richard Chase. *The American Novel and its Tradition*, p. ix.

²⁵⁵ *Ibidem*, p. 11.

²⁵⁶ Richard Sam Dimaggio. *The Tradition of the American Gothic Novel*, p. 8.

tensões, ele responde ao apelo gótico em manter ambiguidade epistemológica e moral, a fim de fazer o leitor reflectir sobre a vida e a morte, sobre Deus e o universo, ou sobre a personalidade humana e o seu destino. Dando-nos mais uma vez conta das polaridades inerentes a este tipo de ficção, Chase comenta:

“Nevertheless there are some literatures which take their form and tone from polarities, opposites, and irreconcilables, but are content to rest in and sustain them, or to resolve them into unities, if at all, only by special and limited means. The American novel tends to rest in contradictions and among extreme ranges of experience. When it attempts to resolve contradictions, it does so in oblique, morally equivocal ways.”²⁵⁷

Não será por casualidade que o mesmo autor, que centrou a sua atenção sobre as possibilidades estéticas destas formas radicais de alienação, contradição e desordem que caracterizam a imaginação americana, tenha notado a predominância de uma corrente negra na ficção americana, desse “strand of dark romance that runs through the (American) tradition”.²⁵⁸

Este facto traz-nos de novo ao confronto com esse lado negro oculto de uma cultura que, tal como a pintura de Grant Wood, ou até como *In Cold Blood* (1965) de Truman Capote, nos faz lembrar que algo de muito secreto se esconde por detrás de uma paisagem aparentemente pacífica ou por detrás da mais comum das vulgaridades. Algo semelhante se passa nos filmes de Hitchcock e David Lynch. Aliás, lembramo-nos de como o primeiro realizador, ao apresentar o seu filme *Psycho*, chama a atenção dos espectadores para a banalidade do espaço onde se localiza o célebre motel implicado nas cenas que se haviam de tornar das mais perturbantes e terríveis na história do cinema. Também Lynch explorou toda esta estranha duplicidade ao retratar simultaneamente a inocência americana e toda a violência que a constitui, utilizando

²⁵⁷ Richard Chase. *The American Novel and its Tradition*, p. 1.

²⁵⁸ *Ibidem*, p. 30.

um incessante jogo entre o bem e o mal, a luz e as trevas, que se tornam num conjunto de efeitos ambivalentes que transcendem todas as fronteiras e distinções culturais. *Blue Velvet* (1986) e *Twin Peaks* (1990-2) demonstram que o mal ou a fonte de perturbação pode fazer parte de um ambiente doméstico e comunitário, extremamente familiar, servindo os pastiches e paródias estilísticas para ironizar e acentuar esta estranha proximidade e mútua contaminação entre o bem e o mal. Em relação à série televisiva atrás mencionada, que se centra na investigação de um assassinio, ela contém cenas em bosques onde o mal se esconde, como acontece nas obras de Hawthorne, em que a “wilderness” da paisagem americana se torna num equivalente psicológico para medos, desejos e repressões sexuais. Em *America's Gothic Landscape*, Amy Tucker comenta: “Domesticating the Gothic required indigenous sources of superstition and fear. Writers on this side of the Atlantic frequently used the Gothic as a way of looking at their homeland. The American landscape in their fiction not only projects the protagonists’ inward exploration but illuminates the dark regions of the American psyche itself.”²⁵⁹

Se a presença dominadora da mãe é a causa central da psicopatologia que afecta a personagem central de *Psycho*, em *Twin Peaks*, a figura do pai aparece como fonte do mal, como é aliás comum em muitas ficções góticas. Este facto justifica a argumentação de Fiedler de que “the whole tradition of the gothic is a pathological symptom rather than a proper literary movement”.²⁶⁰ É neste sentido que o romance *Psycho* de Robert Bloch assume uma enorme importância para o Gótico Americano, na medida em que sintetiza os seus sintomas patológicos mais importantes, já anteriormente diagnosticados por Charles Brockden Brown e Poe. Também Richard

²⁵⁹ Amy Tucker. “America’s Gothic Landscape” in Frederick S. Frank. *Guide to the Gothic*, p. 211.

²⁶⁰ Leslie Fiedler. *Love and Death in the American Novel*, p. 5.

Chase notara este interesse do Gótico por estados psicóticos, quando se referiu a *Edgar Huntly* de Brown dizendo: “It is possible to think of *Edgar Huntly* as a Gothic fiction in the sense that it retains the Gothic tone, the highly wrought effect of horror, surprise, victimisation, and the striving for abnormal psychological states, even though the action has been ‘naturalised,’ so to speak, by being staged in the American countryside.”²⁶¹

Entre Bates e Edgar Huntly poderão estabelecer-se comparações no que diz respeito às irrupções do inconsciente de que ambos são vítimas através da experiência do sonambulismo. Se o romance de Brown pode ser ambíguo em relação às implicações de Huntly em actos criminosos perpetrados pela personagem em estado sonâmbulo, a obra de Bloch é mais explícita, pois Bates desenvolve pensamentos criminosos durante transe de sonambulismo provocados pela ingestão de álcool, donde irrompem os mais terríveis pesadelos que poderão ser a qualquer momento igualmente experimentados por qualquer de nós, pois, de uma forma ou de outra, todos podemos tornar-nos “psycho”. Se este interesse por estados psíquicos anormais pode aproximar Brown de Bloch, o mesmo acontece com essa capacidade ventríloqua de Norman Bates que lhe possibilita desenvolver diálogos regulares com o corpo embalsamado da mãe, muito à semelhança do que acontece em *Memoirs of Carwin - The Biloquist* de Brown, onde algo, que à partida se supõe ser sobrenatural ou proveniente de uma entidade divina ou simplesmente desconhecida, se manifesta como provindo de uma vocação normal ao alcance de ser desenvolvida por qualquer simples ser humano. O processo faz lembrar o que Hitchcock designava como um “macguffin”, uma alavanca para alimentar um movimento que tem o seu verdadeiro motor e relógio noutra lugar.

²⁶¹ Richard Chase. *The American Novel and its Tradition*, p. 36.

Com Poe, poder-se-á estabelecer também uma comparação a partir deste romance. É que, além da perturbação psíquica comum a Norman Bates e a Roderick Usher, existe também essa “house of horror”, essa casa gótica ancestral e decadente semelhante a um museu, com uma biblioteca adequada à psicopatia da personagem central, podendo-se através dela diagnosticar as suas obsessões. Estas projectam-se na casa e contaminam-na com todos os seus horrores e sentimentos de culpa. Norman Bates acaba acusado de canibalismo, Satanismo, incesto e necrofilia. Se Usher tivesse sido sujeito a julgamento, o veredicto não seria, na sua essência, muito diferente. Também comum a ambos é o mesmo diagnóstico final: “Then the horror wasn’t in the house”, Lila murmured. “It was in his head.”²⁶² Trata-se, então, de mentes igualmente atormentadas pela mesma causa: o sentimento de culpa por um crime cometido e consequente assombração do presente pelo passado, que incessantemente regressa e se repete em infinitas inquietações. O filme de George Romero *Night of the Living Dead* (1968) servirá de metáfora a este incessante retorno de memórias impossíveis de matar que permanentemente assombra o presente dos vivos. Num estudo influenciado pela psicanálise freudiana intitulado *New American Gothic*, Irving Malin informa-nos que todos os escritores góticos partilham do hábito de fazer desaparecer a linha divisória entre a realidade e o sonho, normalmente tornado num pesadelo, daqui resultando que “order often breaks down, chronology is confused, identity is blurred, sex is twisted, and the buried life erupts. *The total effect is that of a dream.*”²⁶³ Acerca da expressão do pesadelo americano através da ficção e do cinema, em *The Monster Show*, David Skal comenta: “One place the dream is permitted to perish, with noisy, convulsive death rattles, is in horror entertainment. The American nightmare, as refracted in film and

²⁶² Robert Bloch. *Psycho*, p. 217.

²⁶³ Irving Malin. *New American Gothic*, p. 9.

fiction, is about disenfranchisement, exclusion, downward mobility, a struggle-to-the-death world of winners and losers. Familiar, civic-minded signposts are all reversed: the family is a sick joke, its house more likely to offer siege instead of shelter.”²⁶⁴ Por isso, as casas Góticas são normalmente habitadas por um passado sempre vivo ou nunca morto, funcionando como símbolos desse imperativo psíquico que é a impossibilidade de esquecer. Em “The Face of the Tenant”, Eric Savoy defende que essas mansões antigas personificam o *unheimlich* freudiano, o qual, após ter permanecido longo tempo oculto, regressa e torna-se sinistro. Segundo este autor, elas são, por isso, uma alegoria ao próprio modo narrativo, que se transforma numa espécie de “Casa Estranha da Ficção”, por este também se empenhar em reprimir o que é forçado a mostrar. Consequentemente, Savoy conclui que: “the house is the most persistent site, object, structural analogue, and trope of American Goth’s allegorical turn.”²⁶⁵ A lista das casas góticas na Literatura Americana podia constituir um catálogo infundável, no qual teriam presença obrigatória a Casa de Usher de Poe, a Casa das Sete Empenas de Hawthorne, a casa de James em “The Jolly Corner”(1908), a casa de Norman Bates em *Psycho*, o Castle Rock de Stephen King, etc.

Se este regresso do reprimido é origem do terror psíquico das personagens, ele é também o motor da intertextualidade dentro do Gótico, pois o terror retorna num novo romance vindo de terrores já criados por outras ficções no passado, donde nasce toda uma tradição. Por isso, Eric Savoy, num artigo intitulado “The Face of the Tenant - A Theory of American Gothic”, refere que o Gótico é mais uma tendência fluida do que um modo discretamente literário, é mais um impulso do que um artefacto literário.

²⁶⁴ David J. Skal. *The Monster Show, a Cultural History of Horror*, p. 354.

²⁶⁵ Eric Savoy. “The Face of the Tenant - A Theory of American Gothic” in Robert K. Martn.; Eric Savoy (eds.). *American Gothic- New Interventions in a National Narrative*, p. 9.

Considerando que a “teoria” da produção cultural gótica nos Estados Unidos implica necessariamente uma poética do terror, Savoy centraliza a sua análise a partir da teoria do *unheimlich* de Freud, perspectivando o Gótico como um Iluminismo negativo que usa o poder das trevas e não da luz para transformar o regresso do reprimido nessa presença do estranho ou do “Outro” que, na sua monstruosidade, revela a autenticidade de um tipo de narrativa nacional por oposição à narrativa iluminista da cultura dominante. Neste artigo considera-se que o Gótico Americano resulta dessa falha da cultura nacional em reprimir algo que sempre resiste a qualquer tipo de repressão. Diz-nos Savoy: “The failure of repression and forgetting - a failure upon which the entire tradition of the Gothic in America is predicated - will be complete in those conscious eyes. Such a return is not merely monstrous and unthinkable, it is uncanny. And the writing of the uncanny is the field - or, more precisely, the multivalent tendency - of American Gothic.”²⁶⁶

O Gótico Americano funcionará, então, como negação dessa corrente iluminista que, na América, fomentou a ideia de progresso em que se baseava o *American Dream*. Esse “Outro” que regressa de algo reprimido no passado seria portador de uma monstruosidade que a cultura dominante não podia assimilar, pois abalaria a sua fé na benevolência e perfectibilidade do homem, assim como a sua crença no poder da racionalidade. Por isso, em *Redefining the American Gothic*, Gross definiu o Gótico como “a demonic quest narrative”²⁶⁷ e “a demonic history text”,²⁶⁸ pois considerava este tipo de ficção como literatura onde o medo é a emoção fundamental, oferecendo a experiência gótica “a darkened world where fear,

²⁶⁶ *Ibidem*, p. 4.

²⁶⁷ Louis S. Gross. *Redefining the American Gothic - From Wieland to Day of the Dead*, p. 1.

²⁶⁸ *Ibidem*, p. 2.

oppression, and madness are the ways to knowledge and the uncontrolled transformation of one's character the quest's epiphany".²⁶⁹ Das trevas surgirá a luz, transformando-se a experiência da escuridão num acto de iluminação. Aliás, Anne Williams e Maggie Kilgour, duas das vozes mais recentes da crítica gótica, anteriormente já referidas, defenderam esta mesma ideia através da expressão "darkness as the Enlightenment's other".

Esta relação paradoxal entre a luz e as trevas lembra-nos essa expressão de Milton "No light, but rather darkness visible", que Fernando Pessoa traduziu por "Mas essas chamas lançam, não luz, mas sim treva visível",²⁷⁰ que serviu de epígrafe à sua obra *A Hora do Diabo*. É de referir que, neste texto, a luz e as trevas são tão complementares como Deus e o Diabo ("porque ver a treva é ter a luz dela"²⁷¹), sendo este último não só um Deus triste ou o avesso de Deus, mas também alguém que possui uma enorme cumplicidade com o poeta. A natureza do Diabo é ela própria paradoxal, pois o seu lema é: "Corrompo mas ilumino."²⁷² Esta contaminação mútua entre o bem e o mal caracteriza o próprio paradoxo americano que Fiedler soube captar ao colocar a seguinte questão: "How could one tell where the American dream ended and the Faustian nightmare began?"²⁷³ Segundo este autor, a interrogação deve-se ao facto de que, embora um sonho de inocência tivesse enviado os Europeus num projecto de construção de uma nova sociedade imune ao mal do passado, eles nunca se conseguiram libertar dele, como o provaram as abominações resultantes do comércio de escravos e do massacre dos Índios. Tanto o sonho americano como o pesadelo Fáustico tinham em comum ultrapassar os limites e constrangimentos para atingirem um lugar de

²⁶⁹ *Ibidem*, p. 1.

²⁷⁰ Fernando Pessoa. *A Hora do Diabo*, p. 13.

²⁷¹ *Ibidem*, p. 25.

²⁷² *Ibidem*, p. 27.

²⁷³ Leslie Fiedler. *Love and Death in the American Novel*, p. 143.

liberdade total. Diz-nos Fiedler: “the naturalised Faust legend becomes in the United States a way of denying hell in the act of seeming to accept it, of suggesting that it is merely a scary word, a bugaboo, a forbidding description of freedom itself!”

É natural, então, que certas culpas especiais aguardassem projecção na forma gótica. No seu conjunto, elas constituíram a matéria reprimida da psique americana, que por ser desagradável e alarmante devia ser esquecida, investindo-se esperanças no idealismo optimista do Iluminismo, na crença da perfectibilidade humana, na fé do sistema democrático, na paixão pela igualdade baseada nos direitos naturais e na inevitabilidade do desenvolvimento e do progresso. Os manifestos de Rousseau, a fé racional de Franklin, a defesa de Locke da preservação da propriedade e a esperança Jeffersoniana na emergência de uma cidadania informada e independente vieram fundamentar essas expectativas de fundar uma espécie de Reino dos Céus na terra. Dado o poder repressivo do optimismo nacionalista, as culpas reprimidas foram sempre mantidas fora da memória colectiva, mas o seu regresso na forma desse “Outro” inesperado e estranho esteve sempre iminente, ameaçando destruir a coerência da significação de todos os projectos utópicos, podendo revelar complexidades e frustrações nunca previstas pelos seguidores do Iluminismo. Objecto do medo mas também do desejo, esse retorno do reprimido possibilitaria um confronto com o Outro, que criaria um terror pelo qual se sentiria atracção e repulsa. Sobre isto, Gross comenta:

“The actual shape of terror will vary from author to author but the common thread seems to be the singularity and monstrosity of the Other: what the dominant culture cannot incorporate within itself, it must project outward onto this hated/desired figure. Gothic literature is obsessively concerned with searching for and confronting the Other.”²⁷⁴

²⁷⁴ Louis Gross. *Redefining the American Gothic*, p. 90.

A presença e cor da Baleia Branca de Melville poderá representar a objectivação ou projecção desse Outro, inscrito nessa presença aterradora de um branco que é a pura presença do nada, ele próprio a ausência de uma coerência simbólica que representa uma destruição da coerência da significação provocada pela irrupção do Outro. Mas, para poder suscitar os sentimentos contrários de atracção / repulsa, essa tem de ser uma cor paradoxal onde se conjugam valores positivos com valores negativos, uma vez que “in essence whiteness is not so much a color as the visible absence of color, and at the same time the concrete of all colours; is it for these reasons that there in such a dumb blankness, full of meaning, in a wide landscape of snows - a colorless, all-color of atheism from which we shrink?”²⁷⁵ Este será um dos melhores exemplos que se poderá dar, no Gótico Americano, do poder do inexprimível, mostrando-se, assim, que o real força mas resiste à simbolização, como também o sentiu Lacan. Tentando conceptualizar a tradição Gótica Americana, Eric Savoy conclui: “I argue that the entire tradition of American Gothic can be conceptualised as the attempt to invoke ‘the face of the tenant’ - the specter of Otherness that haunts the house of national narrative (...) a double talk that gazes in terror at what it is compelled to bring forward but cannot explain, that writes what it cannot read.”²⁷⁶ Assim, a narrativa resulta em algo fragmentário e sugestivo, mas nunca conclusivo. Essa presença do *unheimlich*, no Gótico, origina o que Anne Williams descreveu como “um padrão de ansiedade em relação ao Simbólico” e revela “a fragilidade dos nossos sistemas normais de fazer sentido do mundo”, já que, como esta autora conclui : “an extraordinary number of Gothic conventions, including certain narrative techniques,

²⁷⁵ Herman Melville. *Moby-Dick*, p. 296.

²⁷⁶ Eric Savoy. “The Face of the Tenant - A Theory of American Gothic” in Robert K. Martin.; Eric Savoy (eds.). *American Gothic*, p. 14.

plots, and characters, imply disorder in the relations of signifiers and signifieds.”²⁷⁷

Essa desordem que introduz rupturas na estrutura da narrativa provém de uma desordem psíquica provocada pelo terror do inescrutável, isto é, por essa “intangible malignity which has been from the beginning.”²⁷⁸ E isto não é mais do que a presença monstruosa desse *unheimlich*, daquilo que “most maddens and torments; all that stirs up the lees of things; all truth with malice in it”.²⁷⁹

Sempre presente na narrativa gótica, esta tendência de subversão da ordem cria inevitavelmente uma ameaça e oposição ao otimismo nacionalista americano. Em *Redefining American Gothic*, Gross chama a atenção de que simultaneamente ao nascimento de uma república e de uma narrativa dominante, originou-se uma visão especificamente americana no seu sentido de pecado pessoal e culpa nacional, uma visão vinda do “underside”.

“This vision of a world of darkness, terror, oppression, and perversity, seemingly so alien from the rational bias of the Founding Fathers, is as pervasive in our national consciousness as its daylight opposite. The texts Americans have traditionally viewed as the reflection of national identity - the Declaration of Independence and the Constitution - have their counter-images in the long line of Gothic texts that show the land, people, and institutions of this country as participants in the nightmare of history.”²⁸⁰

O Gótico ter-se-ia, assim, de demarcar das correntes idealistas vigentes na época, transformando a narrativa numa forma muito particular de perceber o mundo. Como Gross concluiu, o Gótico é um modo de percepção que vê o terror como o princípio que governa a existência e as instituições da família, igreja e estado como se eles próprios fossem os guardiães da opressão.

²⁷⁷ Anne Williams. *Art of Darkness - A Poetics of Gothic*, p. 71.

²⁷⁸ Herman Melville. *Moby-Dick*, p. 283.

²⁷⁹ *Ibidem*.

²⁸⁰ Louis S. Gross. *Redefining the American Gothic*, p. 89.

Em *Anatomy of Criticism*, Frye identificou a narrativa arquetípica em que se baseia o Gótico, caracterizando esse *mythos* que se aproxima da natureza deste tipo de ficção. Diz-nos o autor: “Agon or conflict is the basis or archetypal theme of romance, the radical of romance being a sequence of marvellous adventures.”²⁸¹ Mas o romance Gótico opôs-se ao romance tradicional e por isso ele ter-se-ia de opôr ao mito convencional introduzindo-lhe distorções e inversões, provando-se assim que a América não é somente um ponto no mapa, mas tem também um espaço na mente, já que é um país fundado numa ideia e, como tal, é uma personificação viva dessa ideia que a visão gótica muitas vezes contraria, subverte e à qual se contrapõe.

Essa oposição observa-se, por exemplo, em relação à versão mais optimista do sublime americano, pois se este é baseado na ideia de grandeza nacional e do poder colectivo, o sublime gótico esvaziará essas noções de supremacia e de infinitas possibilidades, concentrando-se antes num sentido de vazio colectivo. A sua função será desocultar os paradoxos inerentes ao próprio sublime americano. Como Gross nos lembra, em *Redefining the American Gothic*, num país cuja história inclui simultaneamente grandes feitos e repressões brutais, o Gótico permanece mais interessado nestas últimas, dado que a literatura *mainstream* se encarregará de celebrar e elogiar suficientemente o bem, para que o Gótico se sinta obrigado a lembrar que o mal é tão real e tão eterno quanto o é a sua terrível herança. Em *American Sublime*, Rob Wilson interroga:

“How does one stand to behold the American sublime, furthermore, without also representing the material damages and excesses of such confidently American claims to idealise power and to aggrandise the self as the source of such ends? Admittedly, I can imagine or theorize no context in which America, as a set of beliefs and interpretative constraints, can or even should be wholly undone.”²⁸²

²⁸¹ Northrop Frye. *Anatomy of Criticism*, p. 192.

²⁸² Rob Wilson. *American Sublime - The Genealogy of a Poetic Genre*, p. 14.

Daí o aparecimento de vozes críticas afectas a uma versão menos optimista do sublime americano, que procuram criticar as premissas essenciais do *American Dream*. Nesta linha de pensamento integram-se as obras *Regeneration Through Violence* (1973) de Richard Slotkin e *American Jeremiad* (1980) de Sacvan Bercovitch, que defendem a existência de uma violência inerente ao espírito Americano, ideia aliás derivada das críticas de D. H. Lawrence, em *Studies in Classic American Literature* e de William Carlos Williams em *In the American Grain*, acerca da insensibilidade e brutalidade dos colonos brancos em relação ao território americano e aos seus habitantes nativos. A crítica de Slotkin consegue ser veemente ao usar o pensamento de Jung e Joseph Campbell para retratar a violência presente ao longo de dois séculos e meio de escrita americana. Segundo o autor, a Cultura e Literatura Americana nasceu do confronto entre duas culturas opostas, a Europeia e a Índia, que se caracterizaram por dois modos diferentes de percepção e duas visões antagonistas da natureza, do destino humano e da vida selvagem. Slotkin traduziu o conflito em termos da oposição mítica entre “Moira” e “Themis”, que traduzem a tensão psicológica entre o inconsciente e o consciente, o sonho ou o impulso e a ideia racional. Na base do mito americano reside, então, uma oposição fatal e hostilidade entre duas raças e duas formas de pensamento e sentimento. O verso de Robert Frost “The land was our before we were the land’s”, vê expandido o seu sentido na forma profundamente violenta como os primeiros colonos responderam ao seu ávido desejo de apropriação do território. Diz-nos Slotkin:

“Thus the evolution of the American myth was a synthetic process of reconciling the romantic-conventional myths of Europe to American experience - a process which, by an almost revolutionary turn, became an analytical attempt to destroy or cut through the conventionalised mythology to get back to the primary source of blood-knowledge of the wilderness, the ‘Indian’ mind, the basic, Moiratic, myth-generating psychology of man.”²⁸³

²⁸³ Richard Slotkin. *Regeneration Through Violence*, p. 17.

A ideia apresentada na obra de Slotkin, de que o mito da regeneração através da violência se tornou numa metáfora da experiência americana, apresenta-nos o mesmo tipo de paradoxo nacional, expresso por Jean Baudrillard, em *Amérique*, ao utilizar-se o conceito de “utopie réalisée”. Chamando a atenção para as oposições entre o ponto de vista europeu e o americano, Baudrillard nota que a América, diferentemente da Europa, não conceptualiza a realidade, mas realiza o conceito, materializando as ideias, pois tudo o que é sonhado deste lado do Atlântico, tem possibilidades de se realizar do lado de lá. Daqui advém, segundo o autor, toda a excentricidade, posição de ruptura e modernidade radical da América. Contudo, ele considera que esta ideia de “utopia realizada” é uma ideia paradoxal, geradora de inúmeros exemplos de conjunções entre uma incultura radical e uma beleza natural, de prodígios naturais e simulacros absolutos. Diz-nos Baudrillard:

“Nous vivons dans la négativité et la contradiction, eux vivent dans le paradoxe (car c’est une idée paradoxale que celle d’une utopie réalisée). Et la qualité du mode de vie américain réside pour beaucoup dans cet humour pragmatique et paradoxal, alors que le nôtre se caractérise (se caractérisait?) par la subtilité de l’esprit critique”²⁸⁴

Se a narrativa tradicional é na América uma forma de dar expressão a essa “utopia realizada” que corresponde ao *American Dream*, então a narrativa gótica terá de ser a forma literária adequada ao pesadelo. Consequentemente, em *American Gothic*, Eric Savoy teria de concluir que: “American Gothic historiography generally ‘derives from (a) conflict between the inspired history of civilization and the history of the other, somehow immanent in the landscape of the frontier.’ A symbolic Otherness that is ‘somehow immanent,’ that must be figured forth in narrative.”²⁸⁵ Nesta mesma linha de

²⁸⁴ Jean Baudrillard. *Amérique*, p. 78.

²⁸⁵ Eric Savoy. “The Face of the Tenant - A Theory of American Gothic” in Robert K. Martin, Eric Savoy (eds.). *American Gothic*, p. 7.

pensamento, em *The Tradition of the American Gothic Novel* (1976), Richard Dimaggio defendeu ser função deste modo literário “to create a mood of foreboding and terror, while the content of Gothicism brings to the surface the horrific fantasies and repressed desires which usually remain dormant in the daylight hours of consciousness and are outside the usual subjects of polite or ‘highbrow’ fiction.”²⁸⁶ De acordo com Savoy, no artigo atrás citado, daqui nasce uma narrativa que se constitui como fronteira epistemológica, na qual a divisão espacial entre conhecido e desconhecido, o Eu e o Outro, assume dimensões temporais, não podendo o Gótico funcionar sem uma proximidade ao Outro imaginado como o seu regresso iminente. Trata-se, então, de um tipo de ficção que se dirige ao que não pode ser recuperado explicitamente, uma narrativa do regresso do Outro que evidencia as impossibilidades da linguagem tanto ao nível da historiografia pessoal como nacional.

Por consequência, o interesse do Gótico Americano centra-se em trazer à narrativa a experiência desse *dark chasm* com que as personagens dos quatro autores em estudo se confrontarão, transformando-o numa metáfora espacial e estrutural que corresponde a uma visão alternativa à ideia positiva e optimista associada ao conceito de fronteira. Essa experiência do abismo, cuja força de atracção / repulsa foi bem definida por Poe, em “The Imp of Perverse”, é ela própria inerente aos impulsos de vida e de morte, pois, segundo Gross, “the subject teeters on the brink of this gaping abyss which attracts (and also repulses) it”, uma vez que “this abyss is the locus of the subject’s generation and the place of its potential obliteration.”²⁸⁷ Ele representará uma fenda aberta no sonho americano por onde o passado regressará na forma de pesadelo, abrindo passagem a um contacto com uma paisagem demoníaca onde se oculta a

²⁸⁶ Richard Sam Dimaggio. *The Tradition of the American Gothic Novel*, p. 2.

²⁸⁷ Louis S. Gross. *Redefining the American Gothic*, p. 89.

autenticidade da história e do carácter nacionais. Acerca desta relação de equivalência entre a paisagem e a psique americana, diz-nos Gross:

“The Founding Fathers envisioned a land where the suffocating weight of the past and its terrors might be relegated to memory, yet the early Americans found themselves surrounded by an equally mysterious, even demonic landscape which invited combat. The sense of America as a land where the European could be defeated by the hardship, loneliness, and danger of its physical environment coincided with the pitiless self-introspection and sense of evil which its Puritan founders demonstrated, thereby rendering the land itself alien, possibly even demonic. To ensure that this vision is inscribed within the code of a specific genre is the province of the Gothic artist.”²⁸⁸

De que modo o Puritanismo contribuiu para revelar esses terrores reprimidos pela memória, fazendo regressar à consciência a presença do Outro, ele próprio uma parte integrante da psique americana, é o que a seguir se procurará demonstrar.

²⁸⁸ *Ibidem.*

3.1 - O Papel do Puritanismo no Gótico Americano

A prova mais explícita da influência do Puritanismo no Gótico Americano é-nos dada por uma afirmação de Fiedler, segundo a qual os romances americanos de terror são descritos como:

“Calvinist exposé of natural human corruption rather than an enlightened attack on a debased ruling class or entrenched superstition. The European Gothic identified blackness with the super-ego and was therefore revolutionary in its implications; the American Gothic (at least as it followed the example of Brown) identified evil with the id and was therefore conservative at its deepest level of implication, whatever the intent of its authors.”²⁸⁹

Uma das mais importantes contribuições do Puritanismo, na revelação do “dark side” do carácter americano, reside na sua tendência para a introspecção e auto-análise, a qual directamente se relaciona com a própria exploração gótica das trevas que assombram a psique humana. Em *The Tradition of the American Gothic Novel*, Richard Dimaggio informa-nos que, em inúmeros diários pessoais, os puritanos tentaram pôr a

²⁸⁹ Leslie Fiedler. *Love and Death in the American Novel*, pp. 160-161.

nu as suas naturezas pecadoras e os seus mais sinistros impulsos. Isto compreende-se porque todos eles subscreviam a doutrina calvinista da “depravação inata”, segundo a qual o indivíduo não pode escapar à sua natureza perversa e corrupta. Em 1659, o sermão de Thomas Hooker, intitulado “A True Sight of Sin”, deixou explícito que um homem de boa consciência devia explorar “the loathsome abominations that lie in his bosom”²⁹⁰ e descer às profundidades do seu carácter para descobrir o que faz do homem “um terror para si próprio”.

O interesse do puritano aproxima-se do escritor gótico, na medida em que ambos tinham por intenção expor a duplicidade do ser humano e os inesperados efeitos do inconsciente a que até os melhores dos homens poderiam estar sujeitos. Neste sentido, poder-se-á dizer que o Gótico herda do Puritanismo um interesse acerca da psicologia e psicopatologia humanas. Será, então, fácil encontrar marcas Góticas no conhecido sermão de Jonathan Edwards, *Sinners in the Hands of an Angry God* (1741), no qual o homem é comparado a um insecto repugnante. Este interesse pela psicologia humana, deve-se, segundo Larzer Ziff, ao facto de o movimento puritano extrair poder da ideia de que o homem é dono de si próprio e de que a autoridade devia ser encontrada internamente. Diz-nos Ziff:

“(...) the premium must be placed on internals, on the actual possession of grace, Psychology took precedence over ethics as the science of the salvation experience. If one objected that a tree is known by its fruits, the obvious answer was that the tree does not know itself by its fruits but by its roots. Not the outer form but the inner flux marked the saint.”²⁹¹

A inevitável ligação do Puritanismo à Psicologia foi também notada por Dimaggio, ao ter encontrado justificações psicanalíticas para os materiais mito-poéticos que influenciaram a mentalidade puritana. Este autor confirma o facto de esses mitos e

²⁹⁰ Richard Dimaggio. *The Tradition of the American Gothic Novel*, p. 60.

²⁹¹ Larzer Ziff. *Puritanism in America*, p. 60.

lendas serem representações metafóricas de forças psicológicas, e que o terror e superstições desses contos antigos traduziam imagens horríficas e medos que habitavam a esfera inconsciente da mente, tal como as teorias de Carl Jung, Otto Rank e Joseph Campbell tinham indicado.²⁹² A crença no demonismo e num animismo malevolente, que provocou os acontecimentos trágicos em Salem no séc. XVII, revela bem as perturbações psíquicas da mente puritana, para a qual o mundo era um espaço de acção das forças sobrenaturais possuídas por demónios e bruxas. A imaginação puritana, essencialmente maniqueísta, prestava-se também a inspirar a ficção gótica, devido à tendência de alegorizar a experiência em termos da luta entre Deus e Satã e do conflito entre o bem e o mal no interior do indivíduo. Este facto leva Dimaggio a concluir que: “The archetypal terrors and haunting guilts which underlie the folklore and myths as well as the Manichaen iconography of the Puritans were dominant forces in shaping the tone and texture of the American romance tradition.”²⁹³ A expressão “power of blackness” com que Melville caracterizaria a escrita de Hawthorne nasce deste reconhecimento da omnipresença do demoníaco e de que o mal é constitutivo da realidade, pois ele está presente em todas as esferas da existência humana, sejam elas psicológicas, sociais ou metafísicas.

Embora existissem justificações racionais para todos os empreendimentos comunitários, a cultura puritana baseou-se numa forma de percepção da realidade, vendo-a sempre ameaçada pela presença do mal, o que deu origem a uma ligação predominantemente emocional à atmosfera e espaço próprios da Nova Inglaterra. Entre o espírito e a geografia, a moral e a paisagem nasceriam as mais íntimas relações, fazendo desenvolver a cultura muito para além dos aspectos doutrinários inerentes à

²⁹² Ver Richard Dimaggio. *The Tradition of the American Gothic Novel*, p. 67.

²⁹³ *Ibidem*, p. 68.

religião. O grande interesse puritano pela psicologia humana encontra-se particularmente realçado na obra *History of the Work of Redemption* (1739) de Edwards, na qual este esteve preocupado em ligar os seus leitores, não a uma realidade americana, mas a uma realidade eterna vital, em que o significado da história se ligasse à sua constituição psíquica e não estivesse dependente das relações com instituições sociais.

Isto relaciona-se directamente com a revolução espiritual que um século mais tarde Emerson desenvolveria contra o materialismo da sociedade do seu tempo. O que Emerson fez foi modernizar o ponto de vista puritano e adequá-lo ao romantismo tal como Edwards o ajustara ao sentimento. Para ambos os autores a vida psíquica do homem continha toda a história. Sabe-se como o Transcendentalismo pode ser considerado um puritanismo invertido, podendo ser perspectivado como um calvinismo modificado pela crença na bondade inata do homem, pois a “Oversoul” de Emerson era por definição boa, possuindo todo o universo uma força moral e representando a natureza a nova bíblia. Em *The Language of Canaan*, Mason Lowance interessou-se em compreender a relação entre figuras bíblicas proféticas e a escrita metafórica americana desde os Puritanos aos Transcendentalistas, a fim de inferir como a epistemologia puritana influenciou os modos simbólicos da Literatura Americana durante o séc. XIX. Este autor procurou demonstrar que alguns hábitos mentais presentes nos sermões de John Cotton receberam continuidade nos ensaios de Emerson, assim como o uso puritano da tipologia da Natureza, como fonte de revelação, se relacionam directamente com a espécie de simbolismo desenvolvida durante a Renascença Americana, período em que os escritores mais procuraram descobrir na Natureza correspondências com espírito humano. Por tudo isto, a obra de Lowance aplica-se em fazer realçar a

importância do uso puritano da Bíblia como um meio de entender a Natureza e a História. Assim se explicará a presença de certa simbologia bíblica, nas obras de alguns escritores contemporâneos. Diz-nos Lowance: “(...) a Calvinist theology of history is clearly present in the novels of William Faulkner, and the symbolic language of Frost’s poetry is saturated with biblical figures as they were understood by the New England Puritans.”²⁹⁴

Ainda em relação às diferenças entre Puritanismo e Transcendentalismo, convém esclarecer que contrariamente ao puritano, o transcendentalista não acreditava na existência do mal, pois a este correspondia sempre um bem, sendo isto explicado pela lei das compensações. Segundo a teoria emersoniana, a natureza tem uma constituição dual atingindo a unidade nesse dualismo. Isto explica-se pelo facto, por exemplo, de uma folha ser uma só, mas ao mesmo tempo ter dois lados, ou de o calor e o frio serem opostos que têm ambos a mesma fonte de energia. Tudo se conforma ao dualismo macho / fêmea, cuja origem está na mesma substância unificada, que partilha a perfeição, harmonia e beleza universais da “Oversoul.” Sendo uma pseudofilosofia híbrida, que conjuga uma tendência neo-platónica com a crença dos Unitaristas na natureza divina dos homens e o conceito de “inner light” dos Quakers, o Transcendentalismo faz ressurgir a força moral do Puritanismo, nunca reconhecida como a sua verdadeira origem que sempre foi identificada com a filosofia Grega, Alemã e Oriental. O próprio movimento transcendentalista teve origem na fundação, em 1825, da *American Unitarian Association*, que foi consequência da reacção do Unitarianismo contra a ortodoxia do Calvinismo da Nova Inglaterra, durante os séculos XVII e XVIII. Como o seu nome indica, tratava-se de uma doutrina religiosa que recusava aceitar o

²⁹⁴ Ver Mason I. Lowance, Jr. *The Language of Canaan - Metaphor and Symbol in New England from the Puritans to the Transcendentalists*, p. 3.

conceito da Trindade, por crer numa só personalidade de Deus. Além disto, o Unitarianismo, que se constituiu num suporte religioso do liberalismo, criticava a doutrina do Pecado Original e a teoria calvinista da predestinação, insistindo na possibilidade da salvação residir no carácter humano. Contudo, reconhecer-se-ão, ainda, determinadas características Puritanas no próprio Transcendentalismo de Emerson: a seriedade moral, a crença no papel da natureza em confirmar a beleza e a harmonia do universo de Deus, a defesa da vida activa, a insistência na obrigação do homem em reconhecer o poder divino que o criou, etc. Onde estas duas correntes mais se distinguem é na negação transcendentalista da realidade do mal e na sua crença optimista de um universo equilibrado que obedece à leis das compensações. A escravatura, por exemplo, seria um mal que se tornou num bem para os Negros, porque os pôs em contacto com os benefícios da civilização. Criticando este exagerado optimismo por evitar o desenvolvimento de uma sensibilidade ligada ao sentimento trágico da vida, em *Backgrounds of American Literary Thought* (1957), Albert Baugh comenta: "In this aspect of Emersonianism that is so hard to refute by logical argument, and yet its shallow optimism makes impossible the tragic view of life and stultifies at one stroke all human suffering and anguish."²⁹⁵ Em *The New England Mind* (1939), Perry Miller justifica a razão da recusa desta visão optimista, considerada insuficiente pela mentalidade puritana:

"To the Puritain, cosmic optimism was not enough. The scheme of perfection became monotonous if restricted to flawless regularity; the human quest, the deep longings of the soul, went unsatisfied if the wheels of the world ground slowly, justly, and implacably. There must be room in the universe for a free and unpredictable power, for a lawless force that flashes through the night in unexpected brilliance and unaccountable majesty. It was better in Puritain eyes that most men be passed over by this illumination and left to hopeless despair rather than that all men should be born without the hope of beholding it, or that a few should forgo the ecstasy of the vision."²⁹⁶

²⁹⁵ Albert Baugh. *Backgrounds of American Literary Thought*, p. 120.

²⁹⁶ Perry Miller. *The New England Mind - The Seventeenth Century*, p. 34.

Se Emerson sempre esteve empenhado em demonstrar que a todo o mal corresponde um bem, podemos dizer que os escritores góticos americanos se aplicaram em provar que todo o bem esconde um mal, como o símbolo da Baleia Branca e a psicopatologia de Ahab deixaram bem explícito. Richard Chase foi dos primeiros a notar esta divergência entre Emerson e os pioneiros da corrente negra na ficção americana, ao afirmar que “the non-Emersonian tradition of Hawthorne and Melville prepared the way for Faulkner by introducing the strain of dark and sombre drama.”²⁹⁷ No entanto, comum a todos eles é a tradição de ver a história do país reflectida na psique americana. A prova-lo está o facto de Hawthorne ter percepcionado os costumes e a realidade americana como monótonos e insípidos, e de ter localizado na psique humana a verdadeira matéria da literatura. Considerando que a crítica literária americana mais recente se aplica em reconhecer estruturas caracteristicamente psíquicas ou míticas que estiveram na origem da criação artística, em vez de considerar a arte como algo proveniente da realidade social dos homens que a criaram, Larzer Ziff comenta: “James Joyce’s monumental representation of the levels of consciousness found a responsive readership in America before it exerted its influence on other English-speaking cultures, and ‘Freudian’ is a household word in Kansas City although not in Vienna.”²⁹⁸

E tudo isto acontece devido ao interesse ancestral do Puritanismo pelos fenómenos psíquicos. Um dos melhores exemplos disso é o desejo de Edwards em devolver à religião a sua base emocional. Como nos informa Larzer Ziff, Edwards esforçou-se em demonstrar que alguém que estivesse realmente ligado a Deus era quem podia ser afectado fisicamente e levado a sentir depressões, tremores e entusiasmos. O

²⁹⁷ Richard Chase. *The American Novel and its Tradition*, p. 220.

²⁹⁸ Larzer Ziff. *Puritanism in America*, p. 305.

seu *Treatise Concerning Religious Affections* (1746) tem a preocupação de mostrar que as experiências físicas e emocionais não são sinais inevitáveis do crente, mas insiste em que uma religião de puro intelecto, que estiver acima dessa paixão, é uma religião morta. Esta questão faz-nos lembrar a defesa de Kierkegaard de uma relação pessoal com Deus, que tinha por objectivo restituir ao indivíduo a sua liberdade. A ênfase de Edwards também se dirigia à necessidade de uma experiência emocional directa, referindo-se repetidamente ao que designava “the experience of the self.” O que o autor puritano viu como tremores resultantes de uma experiência religiosa autêntica entra em relação directa com o título *Temor e Tremor* (1843), a obra do filósofo dinamarquês que coloca o indivíduo num dilema de consciência em relação ao seu criador, face à iminência da morte ou ao seu destino mortal. A fim de tornar inteligível o paradoxo da fé, Kierkegaard dá, nesta obra, o exemplo de Abraão, que, instigado por Deus a sacrificar o seu filho Isaac, vive numa profunda contradição de sentimentos entre desrespeitar a vontade de Deus e salvar o filho, ou matar o filho e obedecer à vontade de Deus. Desta luta interior nasce esse sentimento de *angst*, cujo equivalente francês é *angoisse* e que os tradutores ingleses traduzem por *dread* ou *anxiety*. Esse temor provocado pela angústia da incerteza não abala Abraão, porque mesmo sentindo um enorme desespero e ansiedade ele continua a crer, cumprindo por isso sem discutir a ordem divina. Nisto consiste para Kierkegaard o paradoxo da fé: “paradoxo capaz de fazer de um crime um acto santo e agradável a Deus, paradoxo que não pode reduzir-se a nenhum raciocínio, porque a fé começa precisamente onde acaba a razão.”²⁹⁹ Esta ideia estará bem de acordo com um autor que, num dos seus diários, chegou a afirmar que tudo o que vivia, vivia-o na contradição, porque a vida sempre se demonstrou

²⁹⁹ Sören Kierkegaard. *Temor e Tremor*, p. 71.

contraditória para quem possuía profunda consciência de que “Lying is a science; truth a paradox.”³⁰⁰ Em Kierkegaard, o terror nasce desse permanente paradoxo, dessa incerteza subjectiva vivida como o mais apaixonado processo de interioridade através do qual se atinge a maior verdade. Diz-nos o filósofo: “Man has an inborn terror of walking in the dark - what wonder then that he has an inborn terror of the Unconditional, of getting himself involved with the Unconditional, about which it is true that ‘no night and no darkness is half as black’ as this darkness and this night where all relative aims (...) where all mutual regards (...) where even the tenderest and deepest feelings of affection are extinguished”.³⁰¹

Também em *The New England Mind*, Perry Miller demonstra como o Puritanismo estava consciente da natureza dual do ser humano, pois considerava-se que o indivíduo alternava constantemente entre a alegria e o sofrimento, sendo possuído simultaneamente pela tristeza e pela alegria, desenrolando-se no seu interior uma luta permanente entre o bem e o mal. A elevação obtida por um estado de graça seria contrariada pelo abatimento provocado pelo conhecimento do pecado, isto porque o indivíduo se encontra dividido entre o corpo e o espírito, divisão interpretada por Miller como uma “guerra civil” no interior do sujeito, pois como conclui: “In wicked men the conscience is at odds with the will, and because all men are compounded of spirit and matter they are torn by a never ending contention between the soul and the body.”³⁰² Este conflito entre o espiritual e o material explicará o enorme abismo entre as intenções divinas e as realizações humanas, o que origina um profundo sentimento trágico no seio do Puritanismo, atingido pela consciência das contradições inerentes à

³⁰⁰ Sören Kierkegaard. *The Diary of Sören Kierkegaard*, ed. Peter Rohde, p.158.

³⁰¹ *Ibidem*, p. 159.

³⁰² Perry Miller. *The New England Mind - The Seventeenth Century*, p. 29.

existência humana. Em *From Puritanism to Postmodernism* (1991), considera-se ser esta uma das mais importantes heranças que a imaginação puritana legou ao pensamento americano e que se traduz nesse “recurrent conflict between the ideal and the real, the Utopian and the actual, the intentional and the accidental, the mythic and the diurnal.”³⁰³ Esta dualidade entre o corpo e o espírito, o material e o ideal fará com que, na própria linguagem, se reflita esta paradoxalidade, pois a “linguagem do paradoxo,”³⁰⁴ que o Transcendentalismo acabaria por desenvolver, fora já antecipada pelo pensamento puritano, que considerava o mundo físico como uma série de sinais reveladores da presença divina, servindo a palavra de ponte entre o mundo material e o espiritual. Cada facto material seria símbolo de uma verdade espiritual, todos os acontecimentos poderiam ser interpretados alegoricamente e a experiência humana faria parte de uma fábula moral. A imaginação literária americana resultará, então, como observara Dostoevsky, de uma combinação do que é ao mesmo tempo fantástico e estranhamente material, revelando-se profundamente ambivalente por esta permanente conexão entre idealismo e materialismo, uma relação paradoxal comum a uma grande parte da ficção Norte-Americana.

Colocar o indivíduo face ao terrível ou a situações limite para revelar a autenticidade da existência humana é um processo usado pelos autores góticos e muito especialmente pelos quatro autores em estudo. O episódio de Abraão, contado por Kierkegaard em *Temor e Tremor*, poderá encontrar certas correspondências em *Wieland* de Brockden Brown, onde o assassinio da sua família, interpretado como vontade divina, conduz a personagem central ao desespero e à loucura. Referindo-se a esta mesma intenção de evocar o perigo para agitar consciências acerca da condição

³⁰³ Richard Ruland.; Malcolm Bradbury (eds.). *From Puritanism to Postmodernism*, p. 13.

³⁰⁴ Expressão utilizada por Charles Feidelson in *Symbolism and American Literature*, p. 98.

humana, Larzer Ziff serve-se do poder de um orador puritano como Edwards para mostrar como se atinge esse objectivo :

“He cautioned: ‘Almighty power is no more requisite to represent the shape of man to the imagination, than the shape of anything else . . . that sort of power which can represent black or darkness to the imagination can also represent white and shining brightness.’ Imagination, therefore, had to be held in fine control by the inspired speaker of the word, whose office it was to play with the dangerous fire in order to awaken men to a sense of their condition.”³⁰⁵

Não se pretende com estas comparações confundir épocas e intenções doutrinárias ou filosóficas. O importante será ver em dois movimentos tão opostos uma mesma atenção comum aos efeitos do terror na psique humana e o seu reconhecimento como forma de pôr em evidência a autenticidade da existência. A provar este interesse do Puritanismo por tudo quanto dissesse respeito à existência humana, estarão as seguintes palavras de Perry Miller: “When the wave of religious assertion which we call Puritanism is considered in the broad perspective of Christian history, it appears no longer as a unique phenomenon, peculiar to England of the seventeenth century, but as one more instance of a recurrent spiritual answer to interrogations eternally posed by human existence.”³⁰⁶ Pode-se dizer que ambos partilharam o sentimento de que “não há nada de mais terrível que existir na qualidade de Indivíduo, não se deve temer afirmar que não há nada de maior”,³⁰⁷ embora só os puritanos eleitos pudessem acreditar na segunda parte deste pensamento.

A provar esta condição terrível da existência, está a ideia de “depravação inata”, apresentada como o primeiro ponto da teologia calvinista: “1. Total depravity. This asserts the sinfulness of man through the fall of Adam, and the utter inability of

³⁰⁵ Larzer Ziff. *Puritanism in America*, p. 309.

³⁰⁶ Perry Miller. *The New England Mind - The Seventeenth Century*, p. 4.

³⁰⁷ Søren Kierkegaard. *Temor e Tremor*, p. 97.

man to work out his own salvation. God is all; man is nothing, and is the source of all evil. God meant all things to be in harmony; man, by his sinful nature, creates disharmony, and deserves nothing but to be cast away.”³⁰⁸ Como o sistema teológico de Calvino era baseado na aceitação da total soberania de Deus, e na incapacidade fundamental do homem em compreender a Sua verdadeira natureza, este facto remete-nos também para uma associação com um pensamento de Kierkegaard, segundo o qual o homem nunca se pode compreender totalmente a si próprio ou o mundo em que vive, confrontando-se com Deus como se este fosse para todo o sempre o “Outro”. Deste confronto nascerá um choque de reconhecimento através do qual se poderá consolidar a personalidade. A este propósito, em *The Puritan Origins of American Self* (1975), Bercovitch comenta: “But the rule of *sola fides* the Puritan had to come to terms with himself; by the terms of that confrontation he could not but admit his impotence; and through that shock of self-recognition he had somehow to reconstitute himself, still relying on the resources of the internal will, an *exemplum fidei*.”³⁰⁹ Trata-se, no fundo, do mesmo processo usado pelos escritores góticos de colocar o indivíduo em confronto com os factos terríveis da existência, a que Melville chamou “as esferas do medo”, para que daqui advenha uma maior maturidade do ser humano ganha pelo conhecimento de si próprio.

Daí a sempre renovada exigência puritana em proceder-se a um auto-exame ou introspecção. O indivíduo devia confrontar-se com os seus crimes e persuadir-se a si próprio de que era “the biggest sinner in the world.”³¹⁰ Nos sermões Puritanos era frequente alertar-se a comunidade para a natureza do homem: “a gulf of grief, a sty of

³⁰⁸ Albert C. Baugh. *Backgrounds of American Literary Thought*, p. 20.

³⁰⁹ Sacvan Bercovitch. *The Puritan Origins of the American Self*, p. 23.

³¹⁰ *Ibidem*, p. 15.

filthiness.”³¹¹ Colocar o indivíduo perante a sua depravação inata seria um dos meios para atingir esse choque de reconhecimento. Na obra já anteriormente citada, Bercovitch define-a nos seguintes termos:

“The thing itself was not merely for them a poor, bare, forked animal; it was a sink of iniquity. With an uncompromising analytical ferocity that scandalised humanist and Catholic alike, they diagnosed mankind as ‘accursed, poisonous, urinating, dismal, Woefull, Miserable, and forlorn, Execrable beyond the relief of all Created help whatsoever.”³¹²

Assim se explicam, segundo este autor, as vantagens do autoconhecimento, pois o terror que provoca faz exorcizar a nossa individualidade. O que Bercovitch denomina “terrors of self-doubt” eram devidos a uma grande tensão psíquica motivada pela ansiedade acerca de quem seriam “os eleitos” pela vontade de Deus, predestinados a serem salvos. Esta dúvida levou muitos indivíduos a depressões, histeria e suicídios. Esta crise devia-se à polarização Homem / Deus, pois o puritano vivia confuso perante um paradoxo que Albert Baugh nos apresenta nos seguintes termos: “he (Puritan) must toil mightily for the glory of God, humbly accept the riches that resulted from it, and yet continue to regard this world as nothing more than a vale of tears through which the sinner must pass on his way to Heaven.”³¹³ A esta situação paradoxal vivida no seio do próprio Puritanismo também Bercovitch se refere na sua obra comentando que: “The dialectic between justice and mercy would seem to offer a safe guide through the paradox of christic identity, with its double focus on fact and ideal, activism and self-denial. Given the tenets of Calvinism, however, the dialectic only served to heighten the paradox.”³¹⁴

³¹¹ *Ibidem*, p. 13.

³¹² *Ibidem*, p. 16.

³¹³ Albert Baugh. *Backgrounds of American Literary Thought*, p. 42.

³¹⁴ Sacvan Bercovitch. *The Puritan Origins of the American Self*, p. 16.

Porque a psicologia humana não é dada a permanecer muito tempo em tal equilíbrio precário, muitos Puritanos aproveitaram as novas oportunidades do comércio, negócio e agricultura seguindo interesses materiais. Por isso, a base da psicologia Puritana residiu no contraste entre a responsabilidade pessoal e o individualismo. Daí o permanente conflito entre *soul* e *self*, que gerou uma inquietação e desespero constantes na psique do indivíduo. Hawthorne conseguiu objectivar esta polaridade de sentimentos nas personagens de Dimmesdale e Hester Prynne em *The Scarlet Letter*. Uma das soluções advogadas por Calvin seria “rid our selves of all self-trust”³¹⁵, procedendo-se a um processo de autonegação que conduziu inevitavelmente à repressão de emoções que os escritores americanos em geral e os ligados ao Gótico, em especial, se preocupariam em recuperar, fazendo regressar nas suas ficções esse reprimido. A profunda ambivalência Puritana em relação à personalidade assemelhou-se a uma Guerra Civil a que os seguintes versos de Goodwin deram expressão: “I sing my self; my *Civil Warrs* within; / The *Victories* I howrely lose and win; / The dayly *Duel*, the continuall Strife, / The *Warr* that ends not, till I end my life.”³¹⁶

Os hábitos de introspecção, auto-negação e as atitudes ambivalentes originaram um poder de auto-análise e reflexão capazes de porem em questão vários aspectos da vida humana. Consequentemente, nasce também uma profunda dúvida em relação ao próprio processo criativo, que os autores em estudo irão deixar bem expressa nas suas obras, produzindo um tipo de ficção auto-reflexiva e crítica em relação ao próprio acto criativo. Reconhecendo este facto, Larzer Ziff comenta:

“Neither Edwards nor Franklin, then, encouraged a confidence in imaginative literature. The former, fully aware of the power of the imagination, distrusted its idolatrous potential. The latter, regarding it as a subordinate ally, dismissed its value except as a means of gracing utility and affording passing refreshment.

³¹⁵ *Ibidem*, p. 18.

³¹⁶ *Ibidem*, p. 19.

Both shared an ambivalence toward the imaginative work, and this ambivalence was the farthest gesture Puritanism could make away from its earlier rigid distrust. The culture that followed was to inherit this ambivalence, which placed extraordinary demands on the stamina of American writers, leading them characteristically to add to the usual burdens of literary creation a perpetual self-justification of their vocation based on a deep distrust of it that they themselves shared.³¹⁷

Para fundamentar esta ambivalência, escolheram-se algumas obras mais exemplificativas que exploram o tema tipicamente gótico do “Cientista Louco”, por serem os melhores exemplos para ilustrar a inseparabilidade dos aspectos negativos e positivos inerentes a todo o acto de criação, sobre o qual os quatro autores em estudo muito reflectiram, procurando confrontar-se com o paradoxo da criação literária, ao criticarem frequentemente o papel do escritor, do artista ou de qualquer criador. Nas suas obras, o paradoxo do terror estará, assim, intimamente ligado ao paradoxo inerente ao próprio processo criativo devido à sua natureza ambivalente.

³¹⁷ Larzer Ziff. *Puritanism in America*, p. 310.

4. O CIENTISTA LOUCO , OU O PARADOXO DA CIÊNCIA, DA ARTE, DA LITERATURA E DA CRÍTICA LITERÁRIA.

Retome-se o romance *The Silence of the Lambs* (1988) e concentremo-nos na personagem de Dr. Lecter. Sabe-se que ele era um psiquiatra conceituado que tinha feito inúmeras avaliações psiquiátricas para tribunais de Maryland, Virgínia e muitos outros da Costa Leste dos Estados Unidos. Investigador activo, Lecter colaborava com várias publicações para prestigiadas revistas da área, destacando-se um excelente artigo para o *Journal of Clinical Psychiatry*. Além disso, possuía gostos artísticos sofisticados, como se poderá provar através do seu interesse pelos estudos anatómicos de Géricault para *Le Radeau de «La Meduse»*, pela sua atenção aos pormenores do *Esfolamento de Mársias* de Ticiano, exposto na National Gallery de Washington, e pelo seu gosto musical pelas *Variações de Goldberg* de Glenn Gould. Ele próprio era um artista que decorou a sua cela com desenhos do Palazzo Vecchio e do Duomo de Florença,

pintados de memória a partir de vistas do Belvedere. A sua percepção era profunda e a sua relação com a detective Starling provou a sua perspicácia e capacidade de penetração em relação aos fenómenos da psicologia humana. Oposto a tudo isto, está o outro lado da sua personalidade, esse lado “sombra” junguiano responsável pelo assassinio de nove pessoas todas elas mortas por actos de canibalismo. Quando Clarice Starling pede ao seu superior Jack Crawford para definir Lecter, este responde-lhe: “I know he’s a monster. Beyond that, nobody can say for sure.”³¹⁸

Lecter será, então, esse *unheimlich* inexprimível pela linguagem vulgar que resiste à análise ou a qualquer tipo de redução a termos teóricos. Daí o sábio conselho de Crawford: “Keep the crime separate from what’s going on around you now. Don’t try to impose any pattern or symmetry on this guy. Stay open and let him show you.”³¹⁹ Lecter, como o seu nome indica, é um leitor, que lê a mente humana devorando-a, pois dissecar a mente não é muito diferente do que dissecar o corpo. Mas ele é também, pela estranheza insólita que representa, um desafio à leitura em termos convencionais, habituada a padrões e sistemas fixos de análise. Pela sua natureza subversiva, ele demonstra que a transgressão da ordem e da razão é central à subversão essencial da experiência gótica, e por isso ele próprio, como um verdadeiro psicanalista, ilumina o leitor em relação ao modo como este tipo de ficção deve ser lida. Ela tem a ver, não com a aplicação de regras estereotipadas pela crítica, mas com uma relação de cumplicidade entre o autor e as suas personagens e destas com o leitor. Neste aspecto, parece-nos que a intenção de Thomas Harris não foi muito diferente da que levou Walpole a escrever *The Castle of Otranto*. Diz-nos este último:

“I have not written the book for the present age, which will endure nothing but cold common sense . . . this is the only one of my books with which I am myself

³¹⁸ Thomas Harris. *The Silence of the Lambs*, p. 6.

³¹⁹ *Ibidem*, pp. 76-77.

pleased; I have given reins to my imagination till I became on fire with those visions and feelings which it excited. I have composed it in defiance of rules, of critics, and of philosophers.”³²⁰

Sabe-se como a ficção gótica, por tradição, sempre desrespeitou fronteiras e quebrou distinções promovendo o cruzamento de formas e modos variados como sejam a filosofia e o absurdo, o sentimental e o grotesco, o romântico e o terrível. Subversora de normas, ela aproxima-se de uma certa sensibilidade pós-moderna. Isto deve-se a uma desconfiança em relação aos mitos iluministas baseados na razão, progresso e ciência, que provocou um enorme interesse pelo Gótico, tanto nos fins do séc. XVIII como no séc. XX. A ambivalência e ambiguidade de Lecter servem para testemunhar tudo isto, pois os seus motivos nunca são claramente identificados, sendo ele ao mesmo tempo um canibal e um artista, um psicanalista e um criminoso, usando o canibalismo para curar neuroses. O seu prazer perverso na arte do crime fá-lo um seguidor da ideia de De Quincey, de que o crime se pode transformar numa das belas artes. O excesso de cultura e de conhecimentos científicos faz de Lecter uma vítima da loucura do cientista, a mesma que perturbou Frankenstein, Dr. Jekyll e o Dr. Moreau, os verdadeiros pioneiros da tradição do cientista louco na literatura Gótica.

Nas obras dos quatro autores em estudo, este tipo de personagem encontra múltiplas equivalências. Em *Wieland* de Brockden Brown, Carwin é um o ventríloquo indirectamente responsável por crimes cometidos devido à sua curiosidade pela experimentação científica. Em “The Facts in the Case of M. Valdemar” ou no artista de “The Oval Portrait” de Poe e em todos os inúmeros exemplos de artistas perversos dos seus contos. Em Chillingworth, Rappaccini, Dr. Heidegger ou Ethan Brand de Hawthorne, cujas obras exploram o tema do orgulho intelectual e o perigo do

³²⁰ Apud Sir Walter Scott. *Scott's Lives of the Novelists*, p. 194.

conhecimento destrutivo, como acontece no acto indiscreto da escrita de Coverdale em *The Blithedale Romance* e muito especialmente no acto estético do cientista Aylmer, ele próprio uma alegoria do artista, em “The Birth-mark”. No “confidence-man” de Melville, esse exímio actor profissional da arte do disfarce e da manipulação, na própria psicopatia de Ahab, ou até no excessivo idealismo de Pierre, sendo de mencionar o conto “The Bell-Tower” onde se reproduzem os temas de Frankenstein, deixando o último parágrafo bem expressos os efeitos da loucura da ciência, que repetidamente regressam noutras ficções góticas: “So the blind slave obeyed its blinder lord; but, in obedience, slew him. So the creator was killed by the creature. So the bell was too heavy for the tower. So the bell’s main weakness was where man’s blood had flawed it. And so pride went before the fall.”³²¹ O excesso da ambição intelectual parece controlar totalmente a vontade do indivíduo que se distancia de uma existência comum a outros humanos para se dedicar obsessivamente a um projecto megalómano, que o conduz à sua destruição física e psíquica, como o provam os casos de Frankenstein e de Lecter.

Se a criação de um monstro, por um cientista como Frankenstein, nada abona a favor da ciência, o mesmo acontece com os métodos canibais do psicanalista Lecter. Evidencia-se assim o lado negro da Ciência em geral e os excessos da Psicanálise em particular, onde está implícita uma crítica a Freud, pelo facto de este poder vir a ser reconhecido como um dos maiores cientistas loucos do séc. XX. O pai da Psicanálise, sempre se mostrou mais interessado em estudar casos respeitantes a desvios da norma dos comportamentos do que aqueles que estão dentro de um padrão normal de desenvolvimento e por isso o perigo de contaminação aumenta, como acontece com Lecter em *The Silence of the Lambs*. Num capítulo intitulado “Artist as

³²¹ Herman Melville. “The Bell-Tower” in *The Piazza Tales*, p. 833.

Goth”, Maggie Kilgour comenta:

“Like the Gothic, psychoanalysis tells us that the free individual is in fact caught up in an overdetermined chain of relations (...). Rather than being a tool for explaining the Gothic, then, psychoanalysis is a late Gothic story which has emerged to help explain a twentieth-century experience of paradoxical detachment from and fear of others and the past.”³²²

O paradoxo de Lecter é também o de Fausto ou o de Frankenstein. Como se diz no romance, a única coisa de que o psicanalista canibal tem medo é do tédio, e por isso, como qualquer cientista culto descontente com a sua existência, quer ultrapassá-la e atingir um nível super humano (“I was required to exchange chimeras of boundless grandeur for realities of little worth”³²³). Mas nesse esforço em concretizar aspirações elevadas, cai numa irresponsabilidade em relação às suas origens como ser humano, causando deformações e distorções na vida da sua própria espécie, pois quase sempre os seus métodos artificiais de experimentação e manipulação produzem aberrações monstruosas e efeitos irreversíveis. É o que, aliás, acontece com as experiências do Dr. Moreau, que o levam a criar homens a partir de animais através do processo de vivissecção, de modo a acelerar o processo da evolução da espécie defendido pela teoria de Darwin. Esta obra poderá representar uma crítica à presunção da ciência ou aos seus métodos pouco éticos e também à arbitrariedade da selecção natural. Imagem pervertida de Próspero, Moreau é um criador de vida como Frankenstein, que, em vez de usar cadáveres, utiliza animais como matéria-prima das suas experiências. Ambos produzem monstros que são duplos de si próprios, ou a objectivação dos lados mais negros da sua personalidade, além de representarem também o resultado de uma ciência sem ética. Sobre isto Moreau é explícito: “To this day I have never troubled about the

³²² Maggie Kilgour. *The Rise of the Gothic Novel*, p. 221.

³²³ Mary Shelley. *Frankenstein in Four Gothic Novels*, p. 483.

ethics of the matter.”³²⁴ O objectivo dos seus métodos científicos era expulsar todo o animal desses seres selvagens e transformá-los em criaturas racionais. As suas próprias manipulações genéticas destinavam-se a produzir um prazer puramente intelectual: “You cannot imagine what this means to an investigator, what an intellectual passion grows upon him. You cannot imagine the strange colourless delight of these intellectual desires. The thing before you is no longer an animal, a fellow-creator, but a problem.”³²⁵ Isto faz-nos lembrar as experiências genéticas actuais que ameaçam o nosso equilíbrio biológico, ainda mais seriamente do que os efeitos de uma bomba atómica, e que se baseiam em princípios de investigação pura. Dado o seu extremo racionalismo, Moreau deixou atrofiar o seu lado emocional e afectivo, sendo incapaz de atribuir importância à dor, demonstrando assim a sua completa insensibilidade. Assim se transforma o próprio cientista num monstro e o seu laboratório numa “Casa da Dor”. A falha dos planos científicos deve-se quase sempre a este desequilíbrio psíquico provocado pelo desenvolvimento da razão em detrimento da emoção. Daí que o próprio limite do cientista se deva ao desconhecimento de si próprio e à repressão emocional que infligiu a si mesmo. A sua total incompetência para entender as emoções dessas pessoas animais (“Beast Folk”) é para si o seu maior problema e dificuldade, sendo a razão da sua destruição final e do total fracasso do seu projecto científico. Antes da inevitável catástrofe, Moreau confessa: “And least satisfactory of all is something that I cannot touch, somewhere - I cannot determine where - in the seat of the emotions. Cravings, instincts, desires that harm humanity, a strange hidden reservoir to burst suddenly and inundate the whole being of the creature with anger, hate, or fear.”³²⁶

³²⁴ H. G. Wells. *The Island of Dr. Moreau*, p. 73.

³²⁵ *Ibidem*.

³²⁶ *Ibidem*, p. 76.

Depois de viver, como Moreau, esse paradoxo da investigação e da criação científica, Frankenstein lança um aviso: “Learn from me, how dangerous is the acquirement of knowledge, and how much happier that man is who believes his native town to be the world than he who aspires to become greater than his nature will allow.”³²⁷ Talvez fosse preciso uma mulher como Mary Shelley para fazer todo o inventário da destruição causada pela demanda do conhecimento levada ao excesso, criando uma espécie de contra-enredo a *Fausto*, onde Deus não intervém para salvar Frankenstein, sendo a versão desta autora mais corajosa do que a indulgência cósmica de Goethe. Contudo, sabe-se como a obra deste autor alemão influenciou o Gótico Americano, sendo a personagem de Lecter uma reminiscência desse vilão Fáustico que atravessa toda a tradição deste tipo de ficção. Em “The Faust Tradition in American Literature” (1954), William Betts comenta:

“The American Gothic villain is also often a Faustian figure driven by some demon of the absolute which in turn diabolizes and isolates him from the others. Such a figure enters American literature in Charles Brockden Brown’s *Carwin in Wieland* and develops in Hawthorne’s *Chillingworth* and Melville’s *Ahab*. The American Faust is to be seen as a Gothic hero.”³²⁸

A tragédia de Fausto provém desse impulso prometeico, que Roger Shattuck define como esse “insatiable greed for the unattainable,³²⁹ a que figuras históricas como Alcibíades, Calígula, Cleopatra, Tamerlane, Lorenzo de Medici e Napoleão cederam, pelo facto de a sua natureza se caracterizar por uma insatisfação constante que os impelia a um sempre mais elevado objectivo, donde provinham recompensas capazes de provocar constantes atracções e repulsas. Consequentemente, este autor faz apelo a essa tradição do heroísmo na humildade, presente em Sócrates, Budá..., Jesus, São

³²⁷ Mary Shelley. *Frankenstein*, p.487.

³²⁸ William Betts, Jr. “The Faust Tradition in American Literature” in Frank, Frederick S. *Guide to the Gothic - An Annotated Bibliography of Criticism*, p. 205.

³²⁹ Roger Shattuck. *Forbidden Knowledge*, p. 104.

Francis, Thoreau, Tolstoy, Gandhi e Martin Luther King, cuja intenção era refrear a agressividade humana. Segundo Shattuck, tudo isto se resume ao sentido do termo *pleonexia*, que ele define do seguinte modo: “Their (Frankenstein and Faust) deeply cultivated knowledge of the universe and its secrets filled them not with awe but with *pleonexia*, an overweening resolve to reach beyond limits, particularly limits on knowledge, even at the risk of harming others.”³³⁰ Não nos parece desprovido de significado que a divisa colocada no gabinete do instrutor do F.B.I., em *The Silence of the Lambs*, seja esse famoso aforismo de Hipócrates que aconselhava a *Primum non nocere* (Acima de tudo, não prejudicar).

A razão de toda esta atracção pelo conhecimento proibido, que esteve na origem da queda de Adão e conseqüente perda do Paraíso, é bem explicada por Freud em *Totem and Taboo* (1913). O conceito de Tabu, segundo Freud, mostra que o proibido é desejado e o desejado proibido, pois as proibições primitivas que eram impostas pelo exterior teriam sido experimentadas como desejos por gerações anteriores que assim os reprimiram na forma de tabu. Daí essas proibições dizerem respeito a acções pelas quais existia um forte desejo. Entre os objectos de desejo proibido, Freud destaca a mãe e a irmã, pois a psicanálise ensina que estas são as primeiras pessoas a quem a criança dedica o seu amor. Os povos primitivos teriam leis de proibição de práticas sexuais entre indivíduos do mesmo Totem, que se destinavam a evitar o incesto, pois todos os seres que daí descendiam seriam seres do mesmo sangue. Para Freud, este horror do incesto determinou a psicologia dos povos primitivos que seria semelhante à psicologia dos neuróticos. É que, no neurótico, as fixações incestuosas da libido continuariam a ter sempre um papel principal na sua vida mental

³³⁰ *Ibidem*, p. 106.

inconsciente. Estes desejos incestuosos, tornados inconscientes, são a razão pela qual os indivíduos manifestam uma repulsa pelos seus impulsos incestuosos, que no passado foram reprimidos por lhes provocarem uma enorme atracção. Este terror do incesto é uma das causas principais das perturbações psíquicas da personagem Roderick Usher de Poe e de Pierre de Melville, como se verá posteriormente. Provocando ao mesmo tempo uma grande ambivalência emocional, por representar um objecto que é ao mesmo tempo proibido e desejado, o significado do tabu reside nesta conjugação de forças de atracção e repulsa. Diz-nos Freud:

“The meaning of ‘taboo,’ as we see it, diverges in two contrary directions. To us it means, on the one hand, ‘sacred,’ ‘consecrated,’ and on the other ‘uncanny,’ ‘dangerous,’ ‘forbidden,’ ‘unclean.’ The converse of ‘taboo’ in Polynesian is ‘on,’ which means ‘common’ or ‘generally accessible.’ Thus ‘taboo’ has about it a sense of something unapproachable, and it is principally expressed in prohibitions and restrictions. Our collocation ‘holy dread’ would often coincide in meaning with ‘taboo.’”³³¹

Segundo Freud, o tabu não era originalmente mais nada além de um medo objectivado pelo poder “demoníaco” que se acredita estar escondido no próprio objecto tabu, cuja função proibitiva é impedir essa vingança do demónio. Pouco a pouco esta crença em demónios deu lugar a uma regra absorvida pela tradição dando origem à lei. Esse medo passou, assim, a dirigir-se a algo respeitado e venerado, mas simultaneamente horrendo e perigoso. Dada esta natureza paradoxal de provocar veneração e horror, o tabu transformou os objectos de culto em objectos de terror. Os tabus das tribos da Polinésia, estudados por Freud, iluminam-nos muito sobre as questões ligadas às proibições e transgressões, clarificando-nos acerca da natureza ambivalente do terror como emoção humana. Será significativo que Poe tenha definido o “Impulso do Perverso”, no conto com o mesmo nome, como sendo uma atracção

³³¹ Sigmund Freud. *Totem and Tabu*, p. 24.

irresistível pelo proibido, isto porque a perversão é essa mesma tendência humana em transformar a proibição em tentação. A este propósito Shattuck comenta:

“Something disturbing happens, however, when any limit is imposed from outside or by apparently arbitrary prohibition. I have called this response the Wife of Bath effect: ‘Forbid us thing, and that desire we.’ Such an impulse restarts the whole cycle of curiosity by provoking a newly defiant *libido sciendi*. Why this perverseness? Why this skittishness before any restriction imposed not only on actions but even on knowledge?”³³²

Trata-se aqui de estar consciente acerca de uma convergência de opostos dentro de nós, que, por um lado, nos impelem em direcção ao objecto da nossa curiosidade e, por outro, nos fazem afastar dele. Essa oposição ficou bem explícita no seguinte verso de Yeats: “But Love has pitched his mansion in / The place of excrement.”³³³ Isto traduz a permanente tensão entre a lei e a transgressão presente nas ficções que tratam do tema do cientista louco. Este facto explica, por exemplo, a ambiguidade de Frankenstein. Num artigo intitulado “The Mad Scientist and Domestic Affections in Gothic Fictions”(1985), J. E. Svilpis comenta “Frankenstein’s endeavour is morally ambiguous: he violates the social prohibition of illicit sexuality, but at the same time he follows the respectable Baconian program of research, presented in Baconian language.”³³⁴ O seu projecto científico destinava-se a beneficiar a humanidade, procurando vencer a morte, ao criar vida a partir dela, mas o que daqui resultou foi a criação de um monstro que destruía a vida humana. Ele estuda a fundo as leis da electricidade e da matemática, para depois as subverter associando-as a conhecimentos de alquimia, expondo assim a sua relação ambígua com a criação

³³² Roger Shattuck. *Forbidden Knowledge*, p. 166.

³³³ W. B. Yeats. “Crazy Jane Talks to the Bishop” in *Words for Music Perhaps*. in *Collected Poems*, p. 295.

³³⁴ J. E. Svilpis. “The Mad Scientist and Domestic Affections in Gothic Fiction” in Kenneth Grahm (ed.). *Gothic Fictions - Prohibition / Transgression*, p. 66

tecnológica. Ahab defendia também a ordem social, ao ser um autêntico capitão da indústria, pois toda a actividade do Pequod se destinava a contribuir para o progresso da Revolução Industrial, contudo ele tornou-se nesse grão de areia que destabilizou toda a engrenagem, ao transformar a ideia de progresso do *American Dream* num pesadelo. Com Lecter, algo semelhante se passa, pois, embora ele seja um psicopata e um “serial-killer”, a sua contribuição para resolver o enigma acerca da identidade do criminoso é essencial para a equipa de investigação do F.B. I., embora a sua fuga seja uma prova da inoperância do sistema policial americano. Toda esta ambiguidade e ambivalência deve-se ao facto de existir uma clivagem na personalidade do cientista louco entre afectividade e objectividade, ou entre emoção e razão, já que normalmente trata seres vivos como objectos das suas experiências e não como objectos dos seus afectos. A este propósito Svilpis comenta: “The mad-scientist story derives its power from this jeopardy, because it adopts both the detached, impersonal perspective of science and the personally involved and committed one of human sympathy.”³³⁵ Assim, para Frankenstein, o monstro não é mais que um objecto resultante da sua experiência científica, acabando este por demonstrar mais humanidade que o seu criador. Em Lecter esta cisão psíquica é evidente na sua simpatia para com Starling e, por outro lado, na forma objectiva e científica como a analisa. Em relação a Ahab, algo de idêntico acontece, pois, devido à sua vontade indómita em perseguir a Baleia Branca e à sua determinação inflexível em “strike through the mask of appearance”, ele sacrifica a vida de toda a sua tripulação.

Embora o cientista louco possa ser um representante do génio criativo ou poético, típico da ficção romântica, a sua característica fundamental é esta sua

³³⁵ *Ibidem*, p. 71.

distanciação egoísta. A ambiguidade deste tipo de personagens faz com que estas ficções se possam tornar, ao mesmo tempo, parábolas à criação e parábolas à alienação ou à destruição da autenticidade humana. O paradoxo dos seus actos narcísicos consiste em querer criar vida, evitando uma relação afectiva com o sexo oposto, ultrapassando, por isso, os meios normais de procriação, como acontece em *Frankenstein*, “The Oval Portrait” de Poe, “The Bell-Tower” de Melville e “The Artist of the Beautiful” de Hawthorne. Em *Études Philosophiques*, Balzac refere-se a esses criadores loucos, cujas obras nunca são completadas, mas deixadas em ruínas por morte ou loucura. Em *La Recherche de l’Absolu* (1834), o autor francês apresenta-nos também exemplos de cientistas alquímicos loucos. Uma das personagens é Balthazar Claes, investigador de química sob a orientação de Lavoisier, que encontra um químico polaco que o inspira na procura do “Absoluto”, o único elemento a que toda a matéria se pode reduzir. Num estudo de Robert Plank sobre o arquétipo do cientista louco, o autor comenta: “Hubris and blasphemy, and the defenses against them, are especially well fused in the figure of the ‘mad scientist’.”³³⁶ Na mesma obra, Plank acaba também por concluir que o cientista louco é uma dádiva da literatura à psicanálise. Se ele está sujeito às consequências da sua *hybris* trágica e pode servir de exemplo à psicanálise é porque, a partir do seu caso, se revelará o lado negro da curiosidade humana, o que conduz a um processo de purificação catártico.

É que pela sua natureza paradoxal o cientista louco é também uma personagem trágica, podendo a atracção e repulsa que provoca encontrar equivalentes nas emoções de piedade e terror com que Aristóteles define a Tragédia. A propósito destas duas direcções opostas seguidas pela emoção trágica, Northorp Frye comenta:

³³⁶ Robert Plank. *The Emotional Significance of Imaginary Beings*, p. 150.

“The central position of high mimetic tragedy in the five tragic modes, balanced midway between godlike heroism and all-too-human irony, is expressed in the traditional conception of catharsis. The words pity and fear may be taken as referring to the two general directions in which emotion moves, whether towards an object or away from it. Naive romance, being closer to the wish-fulfilment dream, tends to absorb emotion and communicate it internally to the reader. Romance, therefore, is characterised by the acceptance of pity and fear, which in ordinary life relate to pain, as forms of pleasure. It turns fear at a distance, or terror, into the adventurous; fear at contact, or horror, into the marvellous, and fear without an object, or dread (*Angst*) into a pensive melancholy.”³³⁷

Em relação ao sentido de Tragédia apresentado por Nietzsche, em *A Origem da Tragédia*, essa tensão entre pólos opostos mantém-se, desta vez equivalendo à polarização dionisíaco / apolíneo. O dionisíaco corresponde a essa “vontade de poder” defendida por Nietzsche pela qual o ser humano se sente intoxicado e embriagado por ideais de onipotência, já que segundo o filósofo alemão Diônios era um deus que se manifestava como um “indivíduo exposto ao erro, sujeito ao desejo e ao sofrimento”.³³⁸ Essa vontade de poder é inata, pois transportamos para sempre dentro de nós esta vontade demoníaca fundada na agressividade natural à espécie humana. O apolíneo diz respeito a um sentido de ordem e de forma imposto normalmente pelo processo artístico ou pela ciência, que através do poder do intelecto tenta conter essa força primitiva dionisíaca. Diz-nos Nietzsche: “Apolo vence o sofrimento do indivíduo mediante a glorificação radiosa da *eternidade da aparência*; aqui, a beleza leva vantagem sobre o mal inerente à vida, a dor é, num certo sentido, mentirosamente abstraída das feições da natureza.”³³⁹ Quando Victor Frankenstein nos confessa que “I will pioneer a new way, explore unknown powers, and unfold to the world the deepest mysteries of creation.”³⁴⁰ ele exprime o seu desejo ideal e a sua vontade em ascender além dos limites da sua

³³⁷ Northrop Frye. *Anatomy of Criticism*, p. 37.

³³⁸ Friedrich Nietzsche. *A Origem da Tragédia*, p. 85.

³³⁹ *Ibidem*, p. 123.

³⁴⁰ Mary Shelley. *Frankenstein*, in *Four Gothic Novels*, p. 484.

condição terrena. Contudo, a tragédia reside nessa mesma distância ou abismo entre o desejo essencial do indivíduo e a sua capacidade de realização. Mas o poder do destino é implacável e castigará todos os que demonstrarem uma vontade insaciável em ultrapassar os seus limites, entrando no domínio do que os Gregos denominavam *pleonexia*, e que significa ir além da condição que lhe é devida. Se esse desejo de ligação com algo mais que humano é prova de força e energia, ele tornar-se-á inevitavelmente uma fatalidade. Sobre esta questão Northrop Frye conclui: “the tragedy is in the inevitability of the consequences of the act, not in its moral significance as an act.”³⁴¹ Assim se explica o reconhecimento de Frankenstein: “Destiny was too potent, and her immutable laws had decreed my utter and terrible destruction.”³⁴²

Esta situação encontrará correspondências na tragédia Grega. Assim, o destino de Édipo não será diferente, pois a sua *hybris* condena-o a uma queda e castigo igualmente terríveis e que se devem ao facto de ele ter ousado decifrar o que era proibido. Possuidor de uma capacidade de raciocínio e de uma intuição acima da média, Édipo resolve facilmente a lógica do enigma apresentado pela Esfinge, mas é cego em relação aos seus próprios actos. Na peça, Tirésias confronta-o com esta cegueira, dizendo: “Afirmo que tu, sem que disso te apercebas, vives nas mais infames relações com os teus íntimos e não vês a desgraça a que chegaste.”³⁴³ Esta frase expressa por alguém que é, ele próprio cego, possui ainda um maior alcance simbólico. É que Édipo vê, mas não tem olhos para a sua miséria, este é o seu paradoxo como também Tirésias conclui. Além de ser duplamente maldito por ter casado com a mãe e morto o pai, Édipo age sem percepção, o que demonstra uma sensibilidade limitada que

³⁴¹ Northrop Frye. *Anatomy of Criticism*, p. 38.

³⁴² *Ibidem*, p. 33.

³⁴³ Sófocles. *Rei Édipo*, I. (366, 367), p.79.

foi totalmente desactivada pelo fatalismo da interligação dos dois oráculos de Delfos. Esta incapacidade de ver ou conhecer representa uma característica própria do herói trágico, que de todos é o mais afastado da consciência trágica e o que menos sabe sobre o seu destino, pois, como Nietzsche bem observa, em *A Origem da Tragédia*, o seu pensamento está completamente absorvido numa ilusão trágica. Sobre isto Jean-Marie Domenach comenta: “Ce n’est pas leur conscience, c’est leur illusion qui est significative: ils sont seuls à ignorer ce que les spectateurs, le monde entier savent déjà. Le héros tragique est à l’opposé de ce qu’on appelle ordinairement une conscience tragique. Concentré sur son objectif, il s’évertue à oublier sa propre histoire, à nier son destin.”³⁴⁴

Devido a este condicionalismo, Édipo é diferente do cientista louco por não procurar, em liberdade, o conhecimento proibido. Contudo, o cientista também está sujeito às leis do destino, pois é fatal ao homem ser castigado sempre que excede demasiado os seus limites, sendo a isso atraído por um desejo irresistível que ele próprio não controla. Digamos que o cientista tem mais liberdade para escolher o tipo de conhecimento a atingir, ou a área científica através da qual ele se obtém, enquanto Édipo é forçado pelos oráculos. Comum a ambos será a descoberta do terror do conhecimento levado “Ao extremo de um horror que não se pode ouvir, que não se pode ver.”³⁴⁵ A estas palavras do Coro poder-se-á associar o verso de T. S. Eliot: “After such knowledge, what forgiveness?”³⁴⁶ O seu incansável empenho na investigação da verdade destruirá Édipo. Essa é uma verdade terrível que resulta, como no caso do cientista louco, de um desconhecimento de si próprio. O conhecimento atingiu-se, mas

³⁴⁴ Jean-Marie Domenach. *Le Retour du Tragique*, p. 40.

³⁴⁵ Sófocles. *Rei Édipo*, Exôdo (1311), p. 141.

³⁴⁶ T. S. Eliot. “Gerontion” in *The Complete Poems and Plays*, p. 38.

ele tem a ver com a revelação do lado negro da personalidade humana, permitindo o regresso do reprimido, motivo pelo qual esta tragédia tanto impressionou Freud. É que conhecer pode conduzir a um destino trágico, pois como Domenach nos explica, “non seulement parce que c’est un moment, se séparer, mais parce que c’est entrer dans une joute incertaine avec un ennemi sans consistance et sans visage, qui est parfois nous-mêmes, et parfois la vérité.”³⁴⁷ O efeito de terror, que provocará em Édipo esse regresso do reprimido, fá-lo-á sentir a sua “alma alucinada e a razão em delírio”,³⁴⁸ coincidindo a descrição da natureza dessa emoção com a famosa expressão “terror of soul” de Poe.

Em comum também com os cientistas loucos, Édipo possui uma personalidade ambígua e paradoxal. Ele é o mais poderoso dos homens, que conhece os famosos enigmas, mas também é um criminoso e um cego. A contradição da sua identidade é expressa por Tirésias, do seguinte modo: “cego, depois de ver a luz, mendigo, depois de ser rico, o seu bordão tateante buscará terra estrangeira. Ao mesmo tempo se mostrará irmão e pai dos seus próprios filhos, filho e esposo da mulher que o gerou, herdeiro do tálamo e assassino de seu pai.”³⁴⁹ Num trecho intitulado “De la Saleté à la Souillure”, Julia Kristeva conclui que o recurso da tragédia reside nesta ambiguidade de o interdito e de o ideal se conjugarem numa só personagem para significar que o ser falante não tem espaço próprio, mas apoia-se sobre um limiar frágil, como se fosse uma demarcação impossível. Considerando que a abjecção de Édipo corresponde a uma falha na sua soberania e no seu saber, Kristeva comenta a clivagem da sua personalidade dizendo:

“La réponse se trouve peut-être dans *Oedipe à Colone* qui ne semble pourtant pas préoccuper Freud. Ce bord entre abjection et sacré, entre désir et savoir, entre mort et société, peut se regarder en face, se dire sans fausse innocence ni pudique effacement, à condition d’y voir une incidence de la particularité de

³⁴⁷ Jean-Marie Domenach. *Le Retour du Tragique*, p. 280.

³⁴⁸ Sófocles, *Rei Édipo*, II (727) p. 102.

³⁴⁹ *Ibidem*, I, (456-461), p. 84.

l'homme qui est *mortel et parlant*. «Il y a de l'abject» se dit désormais: «*Je suis abject, c'est-à-dire mortel et parlant*». Cette incomplétude et cette dépendance de l'Autre, loin d'innocenter Oedipe désirant et meurtrier, lui permettent seulement de rendre transmissible son clivage dramatique.»³⁵⁰

A verdade de Édipo está , então, na sua duplicidade, nessa conjugação da abjecção e do sagrado, ou na associação da perversão ao sublime. Segundo Kristeva, a sua ambiguidade exprime-se também na sua relação com a cidade de Tebas. Ela é um *miasma* devido à esterilidade, à doença e à morte, que também serão definidores desse *miasma* que envolve a Casa de Usher, no célebre conto de Poe. Entrando nessa cidade impura, Édipo transforma-se em *agos*, mácula, para purificá-la e tornar-se *katharmos*. O seu poder de purificação vem-lhe mesmo do facto de ele ser *agos*. A sua abjecção vem-lhe desta ambiguidade de papéis que ele assume sem saber, ainda que ele pense que os conhece. Considerando-se a si próprio “a morada de tantas manchas criminosas”,³⁵¹ em *Édipo em Colono*, ele transforma o sofrimento provocado por esses mesmos crimes ou perversões na própria hipótese de salvação da cidade: “E se vós, ó estrangeiros, partilhais com as veneráveis deusas, guardiãs desta terra, o desejo de me prestar auxílio, ganhareis um precioso salvador para a vossa cidade e, para os meus inimigos, o sofrimento.”³⁵²

Tanto a tragédia de Édipo como a dos cientistas loucos têm, então, um poder catártico que resulta do confronto com o terrível, daqui advindo essa tensão de atracção / repulsa que tanto define a emoção trágica como a emoção reprimida pela psique humana, pois ambas correspondem à mesma emoção do terror. Através das palavras do Coro de *Édipo em Colono*, esta questão tornar-se-á mais clara: “É terrível despertar uma dor há já muito adormecida, ó estrangeiro. E no entanto domina-me o

³⁵⁰ Julia Kristeva. *Pouvoirs de l'Horreur - Essai sur l' Abjection*, p. 101

³⁵¹ Sófocles, *Édipo em Colono*, I (1135), p. 115.

³⁵² *Ibidem*, I (457-460), p. 68.

desejo de conhecer (...)”.³⁵³ Este fatal desejo de conhecer também o possuíram Fausto e Hamlet transformando-se em filósofos obsessivos, tendo este último exterminado quase toda a corte Dinamarquesa obcecado pela sua vingança e pela inquietação da dúvida filosófica de “To be, or not to be: that is the question”.³⁵⁴ Como a tragédia de Édipo bem demonstrou, aos olhos estará sempre vedado o que o homem deverá ver, pois as suas percepções e a sua razão serão constantemente limitadas pelos enigmas indecifráveis da existência, que nenhum tipo de conhecimento ou interpretação poderá resolver. Assim se explica o lamento de Fausto: “Hab nun, ach, die Philosophie, / Juristerei und Medizin / Und leider auch die Theologie / Durchaus studiert mit heißem Bemühn./ Da steh ich nun, ich armer Tor, / Und bin so klug, als wie zuvor; / Heiße Doctor und Professor gar, / Und ziehe schon an die zehen Jahr / Herauf, herab und krumm / Meine Schüler an der Nase herum / Und seh, daß wir nichts wissen können! / Das will mir schier das Herz verbrennen.”³⁵⁵

Como a Tragédia, o Gótico expõe também os limites da autonomia, da autoconfiança humana e dos ideais racionais. Ambos tentam lançar uma crítica à presunção do intelecto como se ele fosse esse “Unpardonable Sin” que Ethan Brand, no conto homónimo de Hawthorne, define como: “The sin of an intellect that triumphed over the sense of brotherhood with man and reverence for God, and sacrificed everything to its own mighty claims!”³⁵⁶ Em *The Forbidden Knowledge*, Roger Shattuck salienta essa atracção pelo proibido explicando-a devido à incoerência da personalidade humana e à sua condição instável, o que contraria a ideia de Locke de condicionar os actos humanos segundo leis inalteráveis. Por isso, o autor cita a célebre

³⁵³ *Ibidem*, I (511), p. 72.

³⁵⁴ William Shakespeare. *Hamlet*, Act III, Scene I (56) in *Complete Works*, p. 886.

³⁵⁵ J. W. Goethe, *Faust*, “Nacht”, Erster Teil, p. 25.

³⁵⁶ Nathaniel Hawthorne. “Ethan Brand” in *Tales and Sketches*, p. 1057.

frase de “The Wife of Bath”, de Chaucer onde se confirma esse desejo pelo interdito: “Forbid a thing, we pine for it all night”³⁵⁷ Essa foi também a tragédia de Vathek, possuído pela insolente curiosidade de penetrar nos segredos celestes e de alcançar os talismãs que governam o mundo. A sua obsessão fá-lo ignorar o aviso profético: “Woe to the rash mortal who seeks to know that of which he should remain ignorant; and to undertake that which surpasseth his power!”³⁵⁸

Tudo isto nos prova que o desejo obsessivo do conhecimento pode conduzir, a maior parte das vezes, a consequências imprevisíveis e devastadoras. E não seremos os primeiros a notar esse facto, porque os próprios representantes da Idade da Razão, Swift e Voltaire foram quem mais ironizou acerca dos abusos da razão. O próprio Sócrates não se cansava de repetir que sabia que nada sabia, tendo na sua *Apologia* insistido que a verdadeira sabedoria reside em conhecer os limites da sabedoria. Aqui, o filósofo grego antecipara já o que Foucault haveria de denominar “*l’expérience limite*”. Também Nietzsche, em *Crepúsculo dos Ídolos*, comenta: “Muitas coisas, fique dito de uma vez por todas, quero não sabê-las. - A sabedoria impõe limites ao próprio conhecimento.”³⁵⁹ Os resultados de se ultrapassar esses limites ficaram bem expressos na crítica de Emerson, em “The American Scholar”, à ambição humana numa época individualista e científica, por ameaçar a integridade do indivíduo. Diz-nos Emerson: “Man is thus metamorphosed into a thing, into many things The priest becomes a form; the attorney a statue-book; the mechanic a machine; the sailor a rope of the ship.”³⁶⁰ E bastaria lembrarmo-nos do filme de Fritz Lang, *Metropolis* (1926), para confirmarmos a modernidade deste pensamento. Também em *Moby-Dick* nos é

³⁵⁷ Geoffrey Chaucer. “The Wife of Bath’s Prologue” in *The Canterbury Tales*, p. 272.

³⁵⁸ William Beckford. *Vathek* in *Three Gothic Novels*, p. 160.

³⁵⁹ Friedrich Nietzsche. *Crepúsculo dos Ídolos*, p. 17.

³⁶⁰ Ralph Waldo Emerson. “The American Scholar” in *Essays and Lectures*, p. 54.

apresentada uma imagem desse homem artificial: “Hold; while Prometheus is about it, I’ll order a complete man after a desirable pattern. Imprimis, fifty feet high in his socks; then, chest modelled after the Thames Tunnel; then, legs with roots to ’em, to stay in one place; then arms three feet through the wrist.”³⁶¹ *Blade Runner* (1972) de Philip K. Dick poderá ser outra associação possível, por apresentar também uma caricatura de um progresso científico capaz de inventar “andróides”, construídos em laboratório, que substituem seres humanos.

Na obra de Philip Dick, à semelhança do que acontece em *Frankenstein*, o ser criado artificialmente torna-se mais humano e inteligente do que o seu criador, sendo difícil distinguir o original da cópia robotizada, mesmo através do mais sofisticado teste de empatia denominado Voigt-Kampff. Basta dizer que o próprio homem era obrigado a usar um órgão de estado de espírito com uma escala ajustável a cada tipo de sensibilidade pretendida. Por isso, o que este romance de ficção científica põe em questão é saber de que lado está a autenticidade existencial da vida, se do lado do homem se da máquina. O lamento do andróide, pela sua consciência, é uma prova de sensibilidade ao vazio da existência humana. A confissão do robot feminino, Rachael, é sobre isto explícita: “We’re not born; we don’t grow up; instead of dying from illness or old age we wear out like ants. Ants again; that’s what we are. Not you; I mean me. Chitinous reflex-machines who aren’t really alive.”³⁶² Isto não é muito diferente da própria condição humana, que é expressa nesta obra de uma forma que nos faz lembrar a actuação do coro trágico na tragédia grega: “The old man said, ‘You will be required to do wrong no matter where you go. It is the basic condition of life, to be required to violate your own identity. At some time, every creature which lives must do so. It is the

³⁶¹ Herman Melville. *Moby-Dick*, p. 1295.

³⁶² Philip K. Dick. *Blade Runner*, p. 146.

ultimate shadow, the defeat of creation; this is the curse at work, the curse that feeds on all life. Everywhere in the universe.’³⁶³ Mas por muito longe que a ciência tenha ido na criação duma réplica do homem, esses andróides possuíam um prazo limitado de vida, porque os cientistas não tinham conseguido resolver o problema de substituição de células. O fim da obra é claro quanto à profunda limitação do conhecimento humano, pois o caçador de andróides, destacado para os identificar e eliminar, prova a sua completa falta de percepção ao não conseguir distinguir simplesmente um sapo verdadeiro de um construído por simulacros de circuitos eléctricos.

A aproximação, em *Blade Runner*, entre o homem e a sua réplica corresponde, em *The Silence of the Lambs*, à identificação da detective Starling com o psicanalista canibal Lecter. A semelhança começa por esboçar-se a nível físico: “She could see that he was small, sleek; in his hands and arms she saw wiry strength like her own.”³⁶⁴ Num determinado momento da sua investigação, Starling procede a uma auto-análise que a faz confrontar com a possibilidade da sua própria depravação: “She wondered if she was depraved.”³⁶⁵ Essa interrogação será posteriormente explorada por Lecter que, como um bom psicanalista, se encarregará de lhe trazer ao consciente partes reprimidas do seu inconsciente ligadas ao passado e que põem em evidência a sua familiaridade com actos de esquartejamento de natureza tão canibal quanto os praticados por Lecter. A própria actividade de investigação é por ela caracterizada como uma actividade predatória: “Problem-solving is hunting; it is savage pleasure and we are born to it.”³⁶⁶ A grande questão colocada por esta obra é comum a todo o Gótico e consiste em levantar a contingência de todos poderem ser canibais, pois quer as

³⁶³ *Ibidem*, p. 135.

³⁶⁴ Thomas Harris. *The Silence of the Lambs*, p. 16.

³⁶⁵ *Ibidem*, p. 53.

³⁶⁶ *Ibidem*, p. 320.

personagens quer os leitores ou críticos todos podem estar implicados em actos perversos, abolindo-se assim as fronteiras entre a ficção e a realidade, como o recente filme de David Cronenberg, *eXistenZ* (1999), bem comprova. A este propósito, num artigo intitulado “Dr. Frankenstein meets Dr. Freud”, Maggie Kilgour comenta: “Reading is a form of consumption too; Lecter’s ambiguous analysis within the text is analogous to the activity of analyzing the text itself. The text’s moral might then be ‘caveat Lectorem’ - not reader beware, but beware of the reader. Critics, readers, interpreters, those who consume what others have produced are cannibals after all.”³⁶⁷

A esta opinião se poderá associar a de Camille Paglia, em *Sexual Personae*, quando afirma que “Nature is a Darwinian spectacle of the eaters and eaten.”³⁶⁸ De facto “a besta em nós” tem uma origem evolucionista, pois como já se referiu, para Darwin, a mente humana não é mais perfeita que os instintos dos animais, esses nossos directos ascendentes, onde tiveram origem as nossas paixões perversas. Quando regressa da sua aventura na ilha do Dr. Moreau, Edward Prendick torna-se perceptivo a esta proximidade entre homem e animal. Ao vaguear nas ruas de Londres ele não pode deixar de observar: “I could not persuade myself that the men and women I met were not also another, still passably human, Beast People, animals half-wrought into the outward image of human souls, and that they would presently begin to revert, to show first this bestial mark and then that.”³⁶⁹ Ele próprio define a emoção do terror como “a restless fear as a half-tamed lion cub may feel.”³⁷⁰ A mesma temática é explorada no famoso filme de Jacques Tourneur, *Cat People* (1942), onde um psiquiatra se refere às pulsões humanas primitivas, observando que há uma necessidade psíquica de lançar

³⁶⁷ Maggie Kilgour. “Dr. Frankenstein meets Dr. Freud” in Robert K. Martin.; Eric Savoy (eds.). *American Gothic*, p. 49.

³⁶⁸ Camille Paglia. *Sexual Personae*, p. 16.

³⁶⁹ H. G. Wells. *The Island of Dr. Moreau*, p. 128.

³⁷⁰ *Ibidem*

mal sobre o mundo e que todos nós transportamos um desejo de morte. Dirigindo-se à personagem central feminina, ele revela que esta temia a pantera, mas por isso mesmo se sentia por ela atraída constantemente, desejando-a como um instrumento de morte.

É por certo significativo que a obra de Nietzsche, *Para Além do Bem e do Mal*, tenha surgido em 1886, ano em que foi também publicado *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* de Stevenson. Para o filósofo, a vida era considerada essencialmente como apropriação, ferimento e domínio dos mais fracos, supressão, dureza, imposição e exploração, tendo afirmado que: “As grandes épocas da nossa vida são aquelas em que adquirimos a coragem de considerar como o melhor o que em nós há de mau.”³⁷¹ No *Crepúsculo dos Ídolos*, Nietzsche afirmara também que o vigor nasce da ferida e que “A guerra foi sempre a grande prudência de todos os espíritos que se tornaram demasiado interiores, demasiado profundos.”³⁷² Em *Civilization and its Discontents*, Freud chamara igualmente a atenção para essas “regressões a estados mentais primordiais”, através das quais o indivíduo se poderá confrontar com os seus impulsos mais primitivos. Diz-nos Freud: “The bit of truth behind all this - one so eagerly denied - is that men are not gentle, friendly creatures wishing for love, who simply defend themselves if they are attacked, but that a powerful measure of desire for aggression has to be reckoned as part of their instinctual endowment.”³⁷³ Segundo Freud, a civilização estará ameaçada de desintegração devido a esta propensão para a crueldade e hostilidade por parte dos indivíduos, pois as paixões do instinto serão sempre mais fortes que os interesses racionais. Para além do instinto de preservação, o indivíduo está também sujeito a esse instinto de morte ou de destruição, o que faz da

³⁷¹ Friedrich Nietzsche. *Para Além do Bem e do Mal*, p. 82.

³⁷² Friedrich Nietzsche. *Crepúsculo dos Ídolos*, p. 15.

³⁷³ Sigmund Freud. *Civilization and its Discontents*, p. 40.

agressão algo universal à espécie humana. Em relação a esta agressividade inata ao homem, que se constitui no obstáculo mais poderoso à cultura, Freud comenta:

“Those who love fairy-tales do not like it when people speak of the innate tendencies in mankind towards aggression, destruction, and, in addition, cruelty. For God has made them in his own image, with his own perfections; no one wants to be reminded how hard it is to reconcile the undeniable existence - in spite of all the protestations of Christian Science - of evil with His omnipotence and supreme goodness.”³⁷⁴

Freud chama particularmente a atenção para a satisfação dada pela destruição, sendo que a luta entre Eros e Thanatos corresponde à luta entre os instintos de vida e os da destruição ou morte, na qual se baseia a própria luta pela existência. Considerar o mal como fundamento do ser é uma ideia também defendida por Georges Bataille, que, em *La Littérature et le Mal*, afirma: “Le Mal, dans cette coincidence des contraires, n’est plus le principe opposé d’une manière irrémédiable à l’ordre naturel, qu’il est dans les limites de la raison. La mort, étant la condition de la vie, le Mal, qui se lie dans son essence à la mort, est aussi, d’une manière ambiguë, un fondement de l’être. L’être n’est pas voué au Mal, mais il doit, s’il le peut, ne pas se laisser enfermer dans les limites de la raison.”³⁷⁵ O mal muitas vezes não é nada que prejudique ou ponha em perigo o ego, pois pode ser algo que ele deseja e que lhe dê prazer. Lembramo-nos aqui do facto de Clarice Starling, a agente do F.B. I, em *The Silence of the Lambs*, ver na adversidade o principal motor das suas acções. O diagnóstico de Lecter não podia ser mais preciso: “Because it’s the plight that drives you, seeing the plight, and the plight will not end, ever.”³⁷⁶ Se os impulsos de agressão permanecerem insatisfeitos, o que acontece é que, por cada impulso não gratificado, o super-ego

³⁷⁴ *Ibidem*, p. 47.

³⁷⁵ Georges Bataille. *La Littérature et le Mal*, p. 24.

³⁷⁶ Thomas Harris. *The Silence of the Lambs*, p. 367.

apoderar-se-á dele e aumentará a sua agressão contra o ego. A própria consciência nasce da supressão de um impulso agressivo e é fortalecida gradualmente por cada nova supressão ou repressão. Assim se origina o famoso complexo de Édipo, que corresponde a um sentido de culpa resultante desse conflito inato de ambivalência provindo da luta interna entre os instintos da morte e do amor. Sendo a culpa a expressão deste conflito de ambivalência, ela manifesta-se por uma procura inconsciente do castigo. Toda esta severidade do super-ego e rigor de consciência, faz²⁸ nos lembrar a ansiedade gerada pelo sentimento de culpa das personagens dos romances de Hawthorne, especialmente *The Scarlet Letter*, onde uma permanente tensão entre impulsos opostos as coloca numa tremenda situação crítica. Esta necessidade de castigo, gerada pelo sentimento de culpa, é um tipo de agressão que se tornou interior e que o indivíduo infringe a si próprio. *Psycho* pode ser disto exemplo pelo conflito entre Norman Bates e a sua Mãe, que equivale à luta entre a autoridade interiorizada do super-ego e o próprio ego. Para Freud, a agressividade provém essencialmente da repressão dos instintos, concluindo-se que: “when an instinctual trend undergoes repression, its libidinal elements are transformed into symptoms and its aggressive components into a sense of guilt.”³⁷⁷

Se, como temos vindo a verificar, a agressividade é comum a toda a espécie humana fazendo parte integrante da sua natureza, então, é natural que o romance Gótico nos ponha perante o facto de poderem existir afinidades entre o criminoso e o detective, ou entre o vilão e o próprio crítico ou leitor. Por isso se procede à subversão da categoria do monstro e se apresentam o perseguidor e o perseguido como identidades instáveis. O que se passa em *The Silence of the Lambs*, no que respeita à identificação

³⁷⁷ Sigmund Freud. *Civilization and its Discontents*, p. 65.

de Starling com Lecter e à possível troca dos seus papéis, encontra correspondência na tradição Gótica em *Caleb Williams*, *Frankenstein* e *Moby Dick*, todas elas obras em que se procede a uma inversão das categorias do herói e do vilão, em que a vingança se pode tornar em suicídio, o perseguidor em perseguido, o cientista em monstro e o ambicioso projecto de conhecimento em total destruição. Isto acontece porque o bem se pode transformar em mal e o mal em bem, sendo Lecter quem nos dá conta desta contingência e da origem comum de ambos: “Evil’s just destructive? Then *storms* are evil, if it’s that simple. And we have *fire*, and then there’s *hail*. Underwriters lump it all under ‘Acts of God.’ (...) Typhoid and swans - it all comes from the same place.”³⁷⁸

Devido à sua natureza transgressiva estas ficções góticas têm por função abolir as fronteiras entre o bem e o mal, mostrando-nos que as melhores intenções dos projectos científicos e artísticos se podem tornar em verdadeiros actos canibalísticos. Como a ciência e a arte não se opõem assim tanto, por se basearem nalguns princípios comuns, os cientistas loucos das ficções góticas representam uma alegoria ao papel do artista com quem eles, na maior parte das vezes, se identificam totalmente, como Lecter bem nos demonstra. A este propósito Roger Shattuck comenta:

“Today, we see science and art as essentially opposed activities. It is worth pointing out the close proximity of their origins in ‘the disinterested attitude.’ In science, it became the ideal of objectivity and impersonality in the pursuit of empirical truth; in art, it became the aesthetic attitude, art for art’s sake, and the separation of art from utility and morality. And from the start, both science and art employed the word *experiment* to refer to their new endeavours and products.”³⁷⁹

Esta atitude estética desinteressada, a que Kant se referiu, na *Crítica do Juízo*, ao defender que o belo consistia num “prazer puramente desinteressado”, está na

³⁷⁸ Thomas Harris. *The Silence of the Lambs*, p. 22.

³⁷⁹ Roger Shattuck. *Forbidden Knowledge*, p. 309.

origem da demasiada presunção do artista em relação à sua actividade criadora, sendo a grande causa da sua *hybris*. A demasiada impessoalidade e objectividade do cientista e o excesso de esteticismo do artista fazem-nos partilhar de uma *pleonexia* comum que as ficções góticas denunciam. Em *The Fate of Art*, J. M. Bernstein refere-se à *Crítica do Juízo*, sendo de opinião que, ao ter assegurado um domínio autónomo do juízo estético, um domínio com as suas próprias normas, linguagem e práticas, Kant estava a assegurar simultaneamente a independência dos domínios da cognição e do valor moral em relação à estética. Segundo este autor, as três críticas do filósofo alemão, que originaram as divisões categóricas da razão em conhecimento, acção prática, valor moral, arte e estética, produziram uma separação categórica dos domínios que teve por consequência a separação categórica da arte e da ética. Daí que, para Bernstein, as teorias pós-estéticas da arte devam ir para além da estética, a fim de procederem a uma recusa das distinções rígidas que separam o gosto do conhecimento e da acção. Entendendo a arte como um acto ético de autoconsciência, Bernstein defende ser necessário e urgente libertá-la da “alienação estética” em que vive, uma vez que: “According to the post-aesthetic theories, art works must be understood in nonaesthetic terms because the very idea of aesthetics is based upon a series of exclusions which themselves assume a conception of truth in terms of its isolation from normative and ‘aesthetic’ values - an isolation which, recently, post-positivist philosophies of science have undermined.”³⁸⁰

Tome-se por exemplo o caso das experiências do Dr. Moreau, em que os animais são esculpidos a partir do modelo da forma humana, de modo a descobrir-se o extremo da plasticidade numa forma viva, transformando-se o cientista num autêntico

³⁸⁰ J. M. Bernstein. *The Fate of Art: Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno*, p. 40.

escultor que pratica a arte da tortura com profunda curiosidade científica: “These creatures you have seen are animals carven and wrought into new shapes. To that - to the study of the plasticity of living forms - my life has been devoted.”³⁸¹ Tudo isto acontece por um puro interesse pela experimentação e completo desinteresse pela ética, pois segundo as palavras de Moreau, “To this day I have never troubled about the ethics of the matter. The study of Nature makes a man at last as remorseless as Nature.”³⁸² A este propósito será oportuno citar o pensamento de A. Alvarez em *The Savage God*: “when an artist holds a mirror up to nature he finds out who and what he is; but the knowledge may change him irredeemably so that he becomes that image.”³⁸³ Outro exemplo que se poderá dar da fusão da objectividade científica com o esteticismo é o de uma observação feita pelo oficial cientista Ash, o máximo representante da Ciência a bordo da *Nostromo* em *Alien*. Ao examinar o monstro ele comenta:

“How can you not admire the simple symmetry it presents? An interspecies parasite, capable of preying on any life form that breathes, regardless of the atmospheric composition involved. One capable of lying dormant for indefinite periods under the most inhospitable conditions. Its sole purpose to reproduce its own kind, a task it pursues with supreme efficiency. There is nothing in mankind’s experience to compare with it. (...) I am loyal only to discovering the truth. A scientific truth demands beauty, harmony and, above all, simplicity. The problem of you versus the alien will produce a simple and elegant solution. Only one of you will survive.”³⁸⁴

The Picture of Dorian Gray de Oscar Wilde será um exemplo de como o extremo esteticismo pode ter consequências destrutivas. Este romance poderá representar o paradoxo da própria estética de Wilde, por pretender ser um modelo da vida e ao mesmo tempo estar dela totalmente desligada. A influência corruptora da arte, tão explorada nos romances góticos, pode estar mesmo neste desejo excessivo de poder

³⁸¹ H. G. Wells. *The Island of Dr. Moreau*, p. 69.

³⁸² *Ibidem*, p. 73.

³⁸³ A. Alvarez. *The Savage God: a Study of Suicide*, p. 32.

³⁸⁴ Alan Dean Foster. *Alien*, pp. 237-238.

sobre a vida, transformando-se a força criativa em algo destrutivo, como *Frankenstein* bem demonstrou. Em *Forbidden Knowledge*, Roger Shattuck informa-nos que, em 1994, um artista *rap* nova-iorquino, chamado M.C. Pooh, apelou para a separação da arte da vida, a fim de justificar como “arte” os seus próprios actos criminosos e incitamentos ao crime nas suas *performances*. Acerca desta ligação entre a arte e o conhecimento com a loucura e o crime, em *The Gothic Tradition in Fiction*, Elizabeth MacAndrew comenta:

“We find a relationship made not only between madness and crime, but also, in the ancient Faustian theme, between madness and knowledge and/or art. This results inevitably in a third equation between knowledge or art and crime. Frankenstein, it will be remembered, is doomed by his fascination with the alchemists.”³⁸⁵

Em *Violence in the Arts* (1974), John Fraser utiliza a expressão de D. H. Lawrence “our sympathies flow and recoil”, para traduzir os sentimentos contrários de atracção/repulsa, que nos inspiram o tratamento da violência nas artes, e para saber por que razão algumas dessas violências provocam clareza intelectual e desenvolvem consciências, enquanto outras só originam confusão. Como exemplo dessa ambivalência, o autor dá-nos o exemplo de *A Clockwork Orange* de Kubrick, concluindo acerca do trabalho do realizador que este “had touched upon ambiguities and ambivalences of feeling.”³⁸⁶ Utilizando os exemplos de Nietzsche, Sade, Genet e Camus, sobretudo em *L'Étranger*, este autor refere que a arte produzida por alguns intelectuais tem a tendência de reforçar e confirmar a visão psicopatológica dos criminosos, especialmente no que diz respeito ao cinema. Sobre a identificação do americano com a figura do psicopata criada pela tradição literária e cinematográfica, Fraser comenta:

³⁸⁵ Elizabeth MacAndrew. *The Gothic Tradition in Fiction*, p. 174.

³⁸⁶ John Fraser. *Violence in the Arts*, p. ix.

“In some ways this kind of tolerance towards criminals may be thought to be merely a continuation of the tradition that the *Time* reviewer referred to when he spoke of Americans’ tendency to see gangsters as ‘individualistic resistance fighters against society’ - the Robin Hood tradition, the Jesse James tradition, the Ned Kelly tradition. But what is new is a much greater self-projection than before into the figure of the psychopath or at least a certain kind of psychopath.”³⁸⁷

Segundo este autor, o artista, que lida com a violência de uma forma honesta e válida, é o que confronta o espectador ou o leitor com a natureza real do homem e com a sua vontade essencial de destruição. Ele deve fazê-lo enfrentar o desagradável e a sordidez, a vileza e a brutalidade humanas. Este papel do artista será absolutamente fundamental numa sociedade que se preocupa em ocultar os seus focos de violência ao aplicar uma espécie de cirurgia estética do negativo, que procura exterminar os germes e todas as maldições do tecido social de modo a que seja totalmente impensável falar sobre o Mal, de que se tem um medo profundo, desenvolvendo-se antes um discurso do Bem. Em *La Transparence du Mal*, Jean Baudrillard confronta-nos com esta impossibilidade de dizer o Mal, no Ocidente, uma vez que a mínima negatividade é asfixiada por um consenso virtual. Diz-nos o autor: “Nous sommes devenus très faibles en énergie satanique, ironique, polémique, antagoniste, nous sommes devenus des sociétés fanatiquement molles, ou mollement fanatiques. À force de pourchasser en nous la part maudite et de ne laisser rayonner que les valeurs positives, nous sommes devenus dramatiquement vulnérables à la moindre attaque virale, dont celle de l’ayatollah qui, lui, n’est certes pas en état de déficience immunitaire.”³⁸⁸

Assim se compreende que, de acordo com o ponto de vista de Fraser, os verdadeiros artistas sejam os que se aproximam de Céline, Zola, Burroughs, Selby, Sade e Genet, ou Shakespeare em *Timon of Athens* e *King Lear* e Goya em *Los Caprichos*.

³⁸⁷ *Ibidem*, p. 22.

³⁸⁸ Jean Baudrillard. *La Transparence du Mal - Essai sur les Phénomènes Extrêmes*, p. 89.

Isto porque, por detrás de todos eles, pairam algumas das formulações existencialistas acerca da falta de sentido e do absurdo da existência. E isto é normalmente o que o público não consegue suportar, pois custa-lhe enfrentar certas verdades filosóficas acerca da sua existência. Segundo Fraser: “One cannot bear the artist’s ‘terrifying honesty.’”³⁸⁹ O que importa, então, para este autor, é a clareza, integridade e validade do pensamento do artista, o envolvimento total com as suas próprias ideias e uma visão clara acerca do modo de ligar essas ideias com o mundo físico, o mundo em que ocorrem violências. Em oposição a isto está um tipo de arte que não se limita a representar a violência, tornando-se ela própria uma forma de violência. Acerca dos limites da arte, Fraser comenta:

“In contrast, the truly shocking and cruel in art, I suggest, occurs when the artist’s gaze has been turned as firmly and in a sense disinterestedly as possible on concrete human behaviour, and when he himself has been shocked by the capacity of people and events to pass violently beyond limits to which he himself has assented.”³⁹⁰

Em *Sexual Personae*, Camille Paglia fala-nos da agressividade da arte, ligando-a a essa força dionisiaca da própria Natureza, totalmente incontrolável, confrontando o leitor com essa relação inevitável entre a agressão e a arte, dado que “Phallic aggression and projection are intrinsic to western conceptualisation.”³⁹¹ Para Paglia, a arte nunca é intenção, mas sim uma “reordenação ritualística da realidade”. Como acontece com a deusa Indiana Kali, ela possui uma natureza ambivalente sendo simultaneamente criadora e destruidora. Segundo a autora, a fixação é o centro da arte, sendo esta fixação entendida como êxtase e como obsessão. Uma das suas ideias mais importantes é a de que “Art is order. But order is not necessarily just, kind, or

³⁸⁹ John Fraser. *Violence in the Arts*, p. 109.

³⁹⁰ *Ibidem*, p. 116.

³⁹¹ Camille Paglia. *Sexual Personae*, p. 30.

beautiful.”³⁹² Shattuck, em *Forbidden Knowledge*, critica Paglia pelo facto de esta ficar presa ao álibi da distância estética, como também o ficam outros críticos. Ao aceitar que “literature’s endless murders and disasters are there for contemplation, not moral lesson”, a autora abstém-se de atribuir à arte qualquer tipo de responsabilidades, não a sujeitando a nenhum julgamento. Contudo, ao testemunhar a agressividade inerente à criação artística, Paglia confronta-se com esse potencial de crueldade que nela está imanente. O seguinte comentário da autora é sobre isto esclarecedor:

“Particularly in modern times, when high art has been shoved to the periphery of culture, it is evident that art is aggressive and compulsive. The artist makes art not to save humankind but to save himself. Every benevolent remark by an artist is a fog to cover his tracks, the bloody trail of his assault against reality and others.

(...) Art is sacrificial, turning its inherent aggression against both artist and representation. Nietzsche says, ‘Almost everything we call ‘higher culture’ is based on the spiritualization of *cruelty*.’ Literature’s endless murders and disasters are there for contemplative pleasure, not moral lesson. Their status as fiction, removed into a sacred precinct, intensifies our pleasure by guaranteeing that contemplation cannot turn into action.”³⁹³

A ambivalência do pensamento de Paglia, estará também presente nestes autores americanos do séc. XIX, ao tratarem temas relacionados com a produção científica, artística ou literária. Todos eles deixaram expressa uma dúvida acerca dos processos de criação da Ciência e da Arte, deixando insolúvel a questão de saber se a busca da perfeição é louvável ou condenável e mantendo em aberto a possibilidade de se concluir que poderá ser ambas. Como o termo “cientista” não apareceu antes de 1834, em muitos romances e contos do séc. XIX, a palavra refere-se ainda à figura de um criador que é uma mistura de artista, filósofo, artífice e investigador químico. Dada esta convergência de identidades, muitas das ficções desta época são histórias de

³⁹² *Ibidem*, p. 29.

³⁹³ Camille Paglia. *Sexual Personae*, p. 29.

transgressão que expõem o processo criativo como uma prática destrutiva afecta à Ciência ou à Arte. Elas reflectem uma crise romântica da identidade artística, transformando-se em narrativas auto-reflexivas acerca das incertezas inerentes à actividade criadora.

Estas dúvidas podem-se estender à prática da crítica literária. Aliás, o termo “crítica” deriva etimologicamente de “crise”, o que levou Seán Burke a concluir, em “The Aesthetic, Cognitive, and Ethical”, que, devido às crises de conhecimento dominantes na nossa época, somente um discurso ético as poderá enfrentar. Considerando que a crítica nasce da intersecção entre formas de conhecimento estético, cognitivo e ético, no referido artigo, o autor comenta: “Criticism interposes practical reason between the claims of the aesthetic and the cognitive. As activity, it does not derive from an impulse to create but from an impulse to intervene between a text and its reception. If we were to seek the source of this interventionist imperative we would not find it in the aesthetic or cognitive realms. For these reasons, criticism is neither an art nor a science but an ethical realm and a realm of the ethical.”³⁹⁴ Possuindo este mesmo sentido ético, em *Forbidden Knowledge*, Shattuck critica alguns excessos da prática crítica referindo-se, entre outros, aos maneirismos de Roland Barthes, aos seus truques analíticos, ao conjunto de códigos e construções engenhosas de linguagem que se podem comparar à álgebra ou a um puzzle de palavras cruzadas. Por isso, este autor se insurge contra um tipo de crítica caracterizada por uma desumanização friamente planeada pela inteligência. É natural que o sistema semiótico não lhe inspire simpatia, por se caracterizar como um conjunto de artificios sem relação directa com a vida humana. Sobre isto Shattuck comenta:

³⁹⁴ Seán Burke. “The Aesthetic, the Cognitive, and the Ethical - Criticism and Discursive Responsibility” in *The Arts & Sciences of Criticism*, p. 216.

“Barthes nedded Sade (flanked by Fourier and Loyola) to provide the final test and proof of his semiotic system, which interprets all writing as belonging to a pleasurable edifice of signs unrelated to reality and beyond moral judgment. I believe that Sade would not have been pleased by Barthes’ conversion of his works into ‘texts,’ into a harmless set of linguistic structures and grammatical devices, a mere combination of words with no impact on our lives.”³⁹⁵

Nesta batalha contra o excesso de intelectualismo na crítica literária, Shattuck não está só. O prestigiado crítico de literatura gótica, David Punter, num artigo intitulado “Narrative and Psychology in Gothic Fiction”, critica o excesso de racionalidade dos estudos psicanalíticos de Lacan, por terem sido invadidos pelas complexidades mecânicas do pós-estruturalismo. Punter considera que as conceptualizações de Lacan estão muito afastadas da experiência, daqui resultando um sistema de pensamento demasiado cerebral e abstracto. Punter chama a atenção para a profunda psicose que pode estar na base destas operações mentais excessivamente elevadas. Sobre isto o autor comenta:

“Sandor Ferenczi, to name but one analyst who writes about this, referred most individual and cultural madness to an intense desire for rationality, which itself masked a disgust for the body and for the material world, a disgust which would need much patient unravelling. Lacan, I believe, is caught in precisely this trap. It is perhaps also worth underlining that this particular syndrome, the syndrome, we might call it, of the disembodied brain, is undoubtedly connected with masculinity; that is not to say that it is exclusively an illness of men, but masculinity, the rejection of the body, and the impulses of self-destruction and the destruction of others are very closely tied together, in this culture at least.”³⁹⁶

Esta crítica de Punter entende-se, porque o apelo da ficção gótica é fundamentalmente emocional e não intelectual, devendo por isso ridicularizar-se sempre a tendência de alguém querer tornar-se num autómato intelectual. Em *The Passions - Emotions and the Meaning of Life*, Robert Solomon defende o papel determinante das emoções na

³⁹⁵ Roger Shattuck. *Forbidden Knowledge*, p. 249.

³⁹⁶ David Punter. “Narrative and Psychology in Gothic Fiction” in Kenneth W. Graham (ed.). *Gothic Fictions - Prohibition / Transgression*, p. 2.

vida humana, que tão persistentemente tem sido negado, pelas pretensões de “objectividade” e racionalismo que têm governado a filosofia, religião e ciência ocidentais desde o tempo de Sócrates. Acreditando que as nossas paixões - as nossas emoções, temperamentos e desejos - tanto nos definem a nós como ao mundo em que vivemos, pois representam as estruturas essenciais da nossa existência, não sendo propriamente essas forças disruptivas, como vulgarmente são consideradas, Solomon conclui: “without the passions, the very conceptions of ‘happiness,’ ‘love,’ ‘wisdom,’ and ‘joy’ become unintelligible. Of the three kinds of passions, *emotions* appear to be the most sophisticated and complex. It is the web of our emotions that defines human subjectivity.”³⁹⁷ O filme *Children of the Damned* (1960), que possui uma versão recente realizada por John Carpenter, é exemplo deste anti-intelectualismo inerente ao género Gótico, ao centrar a sua atenção num grupo de crianças meio terrestres meio alienígenas detentoras de um prodigioso intelecto, mas totalmente desprovidas de emoções. Elas serão o retrato do homem futuro, cujo excesso de intelecto pode matar.

Em *Love and Death in the American Novel*, Fiedler chama a atenção para o facto de que, na América, em vez do impulso aristocrático pelo tema de sedução, surge um interesse muito especial, na ficção, pelo anti-intelectualismo. Esta desconfiança contemporânea em relação ao intelecto é também partilhada por Susan Sontag, em *Against Interpretation*, ao referir que: “Disinterested intellectual curiosity rarely appears in any form other than caricature, as a maniacal dementia that cuts one off from normal human relations.”³⁹⁸ A própria aventura de Ahab pode constituir-se numa parábola da loucura provocada pelo desejo desenfreado de conhecimento, podendo todas as vítimas do excesso de intelecto rever-se na lucidez desesperada das suas

³⁹⁷ Robert C. Solomon. *The Passions - Emotions and the Meaning of Life*, p. 71.

³⁹⁸ Susan Sontag. *Against Interpretation*, p. 217.

palavras: “all my means are sane, my motive and my object mad.” Este será o lamento comum a todos os cientistas loucos em todas as épocas.

Os críticos literários e os académicos não serão poupados à contingência de também o exprimirem. Maggie Kilgour foi particularmente sensível a esta identificação entre o crítico e o cientista louco. O seguinte comentário é sobre isto bem explícito:

“The critic searching for the reading that will reform the world can always look like a mad scientist. The Gothic thus gives us a way of ironically distancing ourselves from our endeavours, of scrutinising our own scrutinization (...). The mad scientist is *our* dark double who reveals our current deep suspicion that all motives, including our own and especially any that lay claim to aesthetic detachment, disinterest, or scientific objectivity, are dark and sinister, weighted with power, Oedipal strife, propelled by self-interest.”³⁹⁹

Segundo esta autora, a pretensão de usar a arte, ou mesmo a teoria, para desconstruir o mundo, refazendo-o numa forma melhor, poder-se-á transformar num pesadelo frankensteiniano. Em relação ao academismo, Kilgour caracteriza-o como “a necromantic enterprise”, por este, hoje em dia, ter a tendência de fazer reviver os mortos, desmembrando-os, na esperança de recriar tanto o passado como o presente. O monstro de Mary Shelley poderá servir igualmente de metáfora para a própria condição da América. Chris Baldick não poderia ser sobre este assunto mais expressivo, ao concluir que: “The almost unavoidable corollary is that the United States themselves form already a Frankenstein monster, the federal attempt to make one from many (*e pluribus unum*) having proved either abortive or, at best, embryonic. America itself might become a colossal, powerful, but alarmingly uncontrolled creation running wild.”⁴⁰⁰ A identificação com Frankenstein surge, porque também a América destrói

³⁹⁹ Maggie Kilgour. “Dr. Frankenstein meets Dr. Freud” in Robert K. Martin.; Eric Savoy(eds.) *American Gothic*, p. 52.

⁴⁰⁰ Chris Baldick. *In Frankenstein's Shadow - Myth, Monstrosity and Nineteenth-Century Writing*, p. 73.

aquilo que cria, tendo o sonho americano sido uma experiência nacional promissora que falhou, provocando uma perda fatal do ideal Adâmico. A consequência foi a substituição do mito de Adão pelo de Satã. Arthur Schlesinger conseguiu captar bem esse “dark side” do carácter americano, ao concluir que: “For we also have been a violent people. When we refuse to acknowledge the existence of this other strain, we refuse to see our nation as it is.”⁴⁰¹

Depois de toda esta reflexão sobre o processo de auto-referencialidade que o Gótico permite, não seria coerente, da parte da autora deste trabalho, evitar o confronto com uma autocrítica que poderá ser igualmente formulada pelo método frankensteiniano. Trata-se de desenterrar do passado um pensamento emitido por alguém que, em certos momentos da sua vida, não deve ter perdido consciência do seu próprio “dark side”. Referimo-nos a Nietzsche, e este é o seu conselho de auto-reflexão: “Quem luta com monstros deve velar por que, ao fazê-lo, se não transforme também em monstro. E se tu olhares, durante muito tempo, para dentro de um abismo, o abismo também olha para dentro de ti.”⁴⁰²

⁴⁰¹ Arthur Schlesinger, Jr. “The Dark Heart of American History” in *Saturday Review*, October 19, 1968, p. 21.

⁴⁰² Friedrich Nietzsche. *Para Além do Bem e do Mal*, p 86.



II

CHARLES BROCKDEN BROWN

Infeção Total

Mais qu'est-ce que ça veut dire, la peste? C'est la vie, et voilà tout.

Albert Camus, *La Peste*

We've all got the disease - the disease of being finite. And consciousness is the original sin: consciousness of the inevitability of our death.

David Cronenberg

1. A METÁFORA DA PESTE NA OBRA DE BROWN

Quando Kafka imaginou Gregor Samsa transformado num gigantesco insecto, atingiu uma imagem profética de algo universal acerca da existência humana: o poder irresistível de um vírus ou de uma presença parasitária sobre a vida do indivíduo e a possibilidade do seu alastramento exterminador por toda a espécie. Ao realizar o filme *The Fly* (1986), David Cronenberg soube igualmente dar expressão adequada a este lado horrível da vida através de uma forma de arte perturbante, segundo a qual uma mosca pode simbolizar a metamorfose do corpo, vítima de uma virose ou de uma forma de cancro. Mas o alcance simbólico e metafórico desta imagem pode tornar-se muito mais vasto, tendo o realizador afirmado que: “I see it as talking about mortality, about our vulnerability, and the tragedy of human loss.”¹

Charles Brockden Brown (1771-1810), contemporâneo dos pré-românticos e considerado por muitos como o “fundador da ficção americana”, “o primeiro

¹ Chris Rodley. *Cronenberg on Cronenberg*, p. 128.

romancista e homem de letras americano”, ou “o primeiro escritor americano de terror”, é uma dessas vozes proféticas, durante muito tempo ignorada e a que devemos dar atenção, não só pela sua importância determinante no processo de americanização do Gótico, mas também pelo seu poder de influência sobre o autor de *The Masque of the Red Death*. O interesse pelo tema da peste, mais explicitamente explorado em *Arthur Mervyn* e *Ormond*, resulta de uma experiência pessoal durante os anos de 1793 e de 1798, épocas em que a sua cidade natal, Filadélfia, e mais tarde Nova Iorque foram invadidas por um surto de febre amarela que fez inúmeras vítimas, entre as quais o seu amigo, o poeta Elihu Hubbard Smith.

Espectador do que denominou “teatro de morte e de sofrimento”,² Brown não podia ficar alheio à potência desta força maligna, tendo deixado expressa, numa carta ao seu irmão James, a sua profunda preocupação: “As to the malignity of this disease, perhaps its attack is more violent than ordinary.”³ É natural, então, que a sensibilidade do escritor tenha ficado marcada pelas imagens desoladoras provocadas pela doença e pelos seus efeitos devastadores na vida humana. Explica-se assim a sua capacidade de diálogo com o leitor contemporâneo, tão consciente do poder de malignidade desencadeado pelo triunfo de novas espécies de vírus cada vez mais potentes e fatais.

Poder-se-á encontrar vários pontos de contacto entre a sensibilidade de Brown e a de um realizador como Cronenberg. Deve-se este facto não só ao fascínio do primeiro pelos “dark romances” e do segundo pelos “dark movies”, mas muito especialmente porque ambos sentem particular atracção pelo que existe de mais terrível: o poder metamórfico e transformador da doença, tornando-se esta na mais

² William Dunlap. *Life of Charles Brockden Brown*, Vol. 2, p. 8.

³ *Ibidem*, p. 4.

representativa metáfora do destino trágico e da presença do mal na vida humana. E, como se sabe, este tema da peste foi magistralmente tratado em *A Journal of the Plague Year* (1722) de Defoe - que influenciou directamente sobre Brown - em "King Pest"(1835) de Poe e em *La Peste* (1948) de Camus.

Vários exemplos da filmografia de Cronenberg se poderão dar acerca desta temática, onde os efeitos do terror e consequente catarse se atingem a partir de atmosferas e situações que evocam o perigo iminente do contágio. Não se quer com isto dizer que, nos romances de um escritor de fins do século XVIII, possam existir o mesmo tipo de protagonistas ou figuras bizarras e abjectas de tendências multissexuais, tão características dos filmes de Cronenberg, mas somente tentar entender em que ponto se fundem estas duas sensibilidades artísticas, para que se evidenciem, com maior nitidez, as marcas de modernidade na obra de Brockden Brown. Tomando o exemplo de *Shivers -The Parasite Murders* (1975), pode-se dizer que o perigo de infecção nasce motivado pelo excesso de racionalismo científico, de que foram igualmente vítimas Victor Frankenstein e todos os cientistas e artistas loucos dos contos de Hawthorne e Poe. No filme, o Dr. Hobbes cria uma nova forma de parasita capaz de compensar a ausência de certos órgãos do corpo humano, mas o que na verdade se produz é um ser de potencialidades afrodisíacas que, uma vez instalado no interior do indivíduo, conduz a uma orgia de caos, morte e destruição. *Rabid* (1976) surge como consequência de um acidente de motorizada perto da clínica Keloid. A vítima, Rose, é sujeita a uma operação plástica de urgência, para a qual a inovadora e radical técnica do Dr. Keloid se revela incompetente, não conseguindo reabilitar os intestinos da doente, que, no futuro, ficará apenas apta a ingerir sangue, extraído das suas vítimas através de um órgão em forma de pênis que se desenvolveu numa axila. Em *The Brood* (1979), o Dr. Raglan

consegue aperfeiçoar a prática do Psicoplasma: o tratamento de perturbações mentais através da sua manifestação física no corpo. O resultado é uma mulher capaz de gerar uma ninhada de filhos perversos durante os seus acessos de raiva. *Videodrome* (1982) é um programa de televisão que inclui tortura, sadismo e assassinio, mas que está codificado com um sinal que provoca um tumor cerebral capaz de transformar a realidade do espectador em vídeo-alucinação, sendo por isso um poderoso meio de controlo da mente que provoca enormes sofrimentos, devido a alucinações de mutações corporais. O famoso *The Fly* apresenta-nos os resultados de uma experiência de teletransporte, procedendo-se a uma desintegração e reintegração de matéria viva através do espaço, que acaba por provocar a fusão genética de uma mosca com um ser humano, daqui advindo a criação de um ser que inicia um processo de mutação em algo grotesco. Em relação a este último filme, o seu autor fez o seguinte comentário: "The movie itself was infecting me, giving me a disease, the essence of which was that I was ageing. Then the screen became a mirror in which I was seeing myself age."⁴

Apesar dos efeitos especiais e das excentricidades provocadas pelo perverso sentido de humor do realizador, o que de facto marca estas obras cinematográficas e as faz entrar em diálogo com os romances de Brockden Brown é uma constante ansiedade acerca da morte, mutação e transformação, podendo muitas das personagens do escritor rever-se nos protagonistas híbridos e mutantes de perversidade polimorfa dos filmes de Cronenberg. Será por certo significativo que um dos mais apreciados romances de Brown tenha por título *Wieland or The Transformation*. Isto deve-se ao facto de a maior parte das personagens das suas obras passarem por um processo evolutivo que nuns casos é de aperfeiçoamento e noutros de regressão, sujeitando-se a mutações que em

⁴ Chris Rodley. *Cronenberg on Cronenberg*, p. 128.

tudo fazem lembrar o modo de desenvolvimento de uma doença. A propósito desta relação entre a arte e a doença, R. W. B. Lewis, em *The American Adam*, faz o seguinte comentário: “Brown was an early American illustration of the alliance between art and illness - between art, moreover, and the knowledge, which may derive from the experience, of evil.”⁵

Se ao artista se exige que seja capaz de explorar todos os aspectos da experiência humana, para deles poder retirar conhecimento, então pode-se dizer que Brown cumpriu bem a sua função, ao entender que uma praga, como a febre amarela, se podia tornar num equivalente objectivo da propagação do mal no carácter e na mente humana, transformando-se o mal físico numa objectivação de um mal psíquico que não constituiria menor ameaça para os seres humanos, todos eles vítimas potenciais de uma infecção generalizada. Tornar o mental físico é também uma preocupação de Cronenberg nos seus filmes, sempre que necessita dar forma a criaturas muitas vezes providas do inconsciente. Brown percepcionou profundamente esta inter-relação mente-corpo, o que lhe permitiu estar consciente da sua íntima e constante interdependência. No seu diário, poderá ler-se a seguinte observação: “(...) the diseases of men are more new and difficult, because of the connection between his mind and his body, and the mutual influence they have upon each other.”⁶

Nos seus romances abundam exemplos de personagens que são prisioneiros da peste, como os habitantes da cidade de Oran em *La Peste* de Camus, e simultaneamente vítimas de uma febre provocada pelo excesso de envolvimento com que se entregam ao conhecimento, ao poder económico, à política, à religião ou à arte. Frederick S. Frank captou este sentido de “infecção” na obra de Brown, quando em

⁵ R. W. B. Lewis. *The American Adam*, p. 96.

⁶ William Dunlap. *Life of Charles Brockden Brown*, p. 20.

relação a *Arthur Mervyn* comentou: "Infection signifies involvement in *Arthur Mervyn*, a giving up of salubrious ignorance for the fever of intelligence."⁷ Este transporte de um significado, provindo de uma referência a uma realidade física, para uma outra que se refere a uma realidade psíquica ou mental, deve-se a uma tendência do escritor para a interligação das várias partes da experiência e do conhecimento humano. No já referido diário pode igualmente ler-se: "The relations, dependencies, and connections of the several parts of knowledge, have long been a subject of unavailing inquiry with me."⁸

Brown esteve sempre atento não só às ligações entre os mundos materiais e espirituais como também às relações de dependência entre razão e imaginação, chegando a concluir que: "As matter separate from mind would be totally devoid of life and motion, so reason deprived of the invigorating influence of the fancy, would be a *caput mortuum*, to the last degree lifeless and insipid."⁹ Daí o seu uso frequente de termos com referentes físicos para exprimir fenómenos psíquicos ou mentais, tornando objectivo algo que é eminentemente subjectivo, e iniciando assim um processo ficcional que atingiria, no realismo psicológico de Henry James, um dos seus maiores expoentes. Durante todo o séc. XIX até meados do séc. XX, o romance de Brown, *Arthur Mervyn*, serviu principalmente para ilustrar o denominado "realismo descritivo" do autor e para reconhecer a força psicológica desse realismo em toda a história da ficção gótica na América.

Quando Brown afirma que: "I am aware that there are nations of men universally infected by error",¹⁰ ele utiliza o termo fora da sua acepção literal atribuindo-lhe um significado existencial e psíquico mais vasto, fazendo-nos lembrar

⁷ Frederick S. Frank. *Perverse Pilgrimage*, p. 241.

⁸ William Dunlap. *Life of Charles Brockden Brown*, p. 18.

⁹ *Ibidem*, p. 26.

¹⁰ *Ibidem*, p. 79.

dos exemplos concretos que representam os casos de Wieland, Carwin, Ormond, Welbeck e Clithero, todas elas personagens infectadas por esse erro ou falha humana que as torna simultaneamente vilões góticos e heróis trágicos. Elas parecem praticar os actos mais inumanos e ao mesmo tempo possuir um carácter profundamente humano, provocando ao mesmo tempo repulsa pelos seus crimes e simpatia ou atracção pelos suas qualidades e pelos sofrimentos, muitas vezes auto-inflingidos. Theodore Wieland poderá ser um desses exemplos, conseguindo atingir a envergadura de Hamlet, pelo seu espírito nobre. Os vilões de Brown tornam-se tão humanos e reais devido ao seu erro ou propensão para uma certa infecção moral. Notando esta característica tão evidente em Wieland, diz-nos Dorothy Scarborough: “We feel that here is a man who is real, who is human, and suffering the extremity of anguish.”¹¹

Em *Illness as Metaphor* (1978), Susan Sontag observa que os escritores do século XVIII usavam as doenças epidémicas da peste, cólera, sífilis e tuberculose como metáforas para o mal, servindo a doença como aviso moral para fazer lembrar as pessoas da sua própria mortalidade e das limitações a ela inerentes. Os sentidos de corrupção moral e debilidade física, associadas ao significado do termo “doença”, fazem justapor, como nos romances de Brown, os planos espiritual e físico. A expressão “febre amarela” adquirirá, por isso, uma ambivalência que lhe advém de ser ao mesmo tempo uma doença literal e uma metáfora da vulnerabilidade do ser humano ao contágio do mal. Ao investigar o significado do termo “peste”, Sontag conclui: “From pestilence (bubonic plague) came ‘pestilent,’ whose figurative meaning, according to the *Oxford English Dictionary*, is ‘injurious to religion, morals, or public peace - 1513’; and ‘pestilential,’ meaning ‘morally baneful or pernicious - 1531.’ Feelings

¹¹ Dorothy Scarborough. *The Supernatural in Modern English Fiction*, p. 39

about evil are projected onto a disease. And the disease (so enriched with meanings) is projected onto the world.”¹²

Esta autora informa-nos ainda que a doença ocorre na *Íliada* e na *Odisseia* como um castigo sobrenatural, como possessão demoníaca, e como resultado de causas naturais. Boccaccio, na sua descrição da peste de 1384, nas primeiras páginas do *Decameron*, associa a doença aos comportamentos libertinos dos cidadãos de Florença. No séc. XIX, a noção de que a doença se adequa à personalidade do doente, como o castigo ao pecador, foi substituída pela noção de que ela exprime carácter e, por isso, é um produto da vontade. É então que Sontag, citando Schopenhauer, conclui: “ ‘The will exhibits itself as organized body,’ wrote Schopenhauer, ‘and the presence of disease signifies that the will itself is sick.’ Recovery from a disease depends on the healthy will assuming ‘dictatorial power in order to subsume the rebellious forces’ of the sick will.”¹³

É precisamente este último o sentido mais adequado ao uso do termo por Brown, cujas personagens sucumbem a esta infecção da vontade, tornando-se vítimas da doença, embora muitas delas nunca sejam verdadeiramente atingidas pelo vírus da peste que as rodeia. A ideia é demonstrar que, quer seja ou não vítima da febre amarela, não há ser humano capaz de escapar à sua própria mortalidade e perversidade imanente. Se esta conclusão pode servir o fim moral a que se destinavam as obras deste autor americano, ela poderá também transcender esta intenção moralizante e justificar o carácter universal e contemporâneo das suas produções literárias. Afinal o que Brown pretende dizer nos seus romances não é diferente do que disse Camus ao concluir *La Peste*:

¹² Susan Sontag. *Illness as Metaphor*, p. 58.

¹³ *Ibidem*, pp 43-44.

“Car il savait ce que cette foule en joie ignorait, et qu’on peut lire dans les livres, que le bacille de la peste ne meurt ni ne disparaît jamais, qu’il peut rester pendant des dizaines d’années endormi dans les meubles et le linge, qu’il attend patiemment dans les chambres, les caves, les malles, les mouchoirs et les paperasses, et que, peut-être, le jour viendrait où, pour le malheur et l’enseignement des hommes, la peste réveillerait ses rats et les enverrait mourir dans une cité heureuse.”¹⁴

As mesmas cenas de calamidade e desolação perpassam pelas páginas de *Ormond* e *Arthur Mervyn* simbolizando o que é inexplicavelmente horrível na existência humana. Integrando Brown na tradição de escritores que trataram este tema, Leslie Fiedler apresenta-nos uma perspectiva da epidemia como se ela fosse uma representação do destino humano, apreendendo-lhe o seu sentido trágico essencial: “Like Defoe before him and Manzoni and Camus afterward, he found in the plight of the city under a plague an archetypal representation of man’s fate.”¹⁵ De facto, Brown sempre se mostrou atento a este perigo iminente da doença e ao seu alcance trágico. Numa carta a James Brown, o escritor comenta: “I am likewise influenced by the general dejection and inquietude which at this moment overspreads the city, in consequence of the indubitable re-appearance of pestilence among us. (...) The nature of this disease is plain, and my medical friend Miller assures me that our destiny, for this summer, is fixed.”¹⁶

Esta inquietação do autor, mostra bem como a doença poderá transformar-se em símbolo de perturbações emocionais dada a sua constante interferência no estado mental com o qual sempre estabelece uma relação de interdependência. No seu Diário, Kafka deixou igualmente bem explícito este facto, ao considerar a sua infecção pulmonar, contraída em Setembro de 1917, como um símbolo de uma ferida emotiva ou

¹⁴ Albert Camus. *La Peste*, p. 279.

¹⁵ Leslie Fiedler. *Love and Death in the American Novel*, p.148.

¹⁶ Charles Brockden Brown. “Letter to James Brown”, New York, July 26th, 1799, in William Dunlap. *Life of Charles Brockden Brown*, p. 96.

como consequência de uma doença mental, segundo conclui numa carta a Milena de 1920. As personagens de Brown nunca escapam verdadeiramente ao poder de uma certa epidemia, pois mesmo quando não são vítimas da febre amarela, elas tornam-se vulneráveis à contaminação de desequilíbrios de ordem psíquica e moral como é o caso de Clara, em *Wieland*, e de Edgar, em *Edgar Huntly*.

Dividido entre o interesse pelo prazer estético do terrível e a preocupação pelos seus resultados morais e psíquicos, Brown inicia, na ficção americana, uma atitude de atracção / repulsa no tratamento do terror, apresentando-o em toda a sua ambivalência e contradição, devido ao apelo do seu efeito artístico e ao perigo da sua contaminação. É como se o autor fosse ele próprio vítima da peste pelo fascínio que ela lhe provoca, devido à sua grande potencialidade literária e à experiência sublime que ela representa. A sua atitude não estará distante do jovem Arthur, em *Arthur Mervyn*, quando se sente fascinado pelas imagens da epidemia numa Filadélfia contaminada: “A certain sublimity is connected with enormous dangers, that imparts to our consternation or our pity, a tincture of the pleasing.”¹⁷ Este entusiasmo pelo terrível, manifestado tanto por esta personagem como por Brown, é sintoma de uma enorme curiosidade e de um desejo fáustico de conhecer, que o autor projectou na sua própria ficção, usando-o como um dos seus principais fundamentos teóricos e incluindo-o no centro das suas preocupações estéticas: “To excite and baffle curiosity, without shocking belief, is the end to be contemplated.”¹⁸

Este interesse pela avidez provocada pelo desejo de conhecimento adquiriu-o Brown nas suas leituras de William Godwin, pois como sabemos, em *Caleb Williams*

¹⁷ Charles Brockden Brown. *Arthur Mervyn*, p. 130

¹⁸ Charles Brockden Brown. “Letter to James Brown”, New York, July 26th, 1799 in William Dunlap. *Life of Charles Brockden Brown*, p. 97.

(1794), a personagem central que dá nome ao romance, considera ser a curiosidade, ou a sede de conhecimento, o seu único crime, mas também a razão principal da sua existência: "Curiosity, so long as it lasted, was a principle stronger in my bosom than even the love of independence. To that I would have sacrificed my liberty or my life; to gratify it, I would have submitted to the condition of a West Indian Negro, or the tortures inflicted by North American savages."¹⁹ Esta curiosidade tornar-se-á a fonte de todos os males, a partir da qual as personagens adâmicas de Brown perderão a sua pureza e inocência, sendo cúmplices desse Pecado Original pelo qual o homem perdeu o paraíso. Acerca desta propensão humana para a transgressão, devido ao interesse por um maior conhecimento, Radoslav Tsanoff comenta, em *The Nature o Evil* (1931):

"Man lost Paradise because he was lured into eating of the tree of knowledge of good and evil. As Pfeleiderer has pointed out, 'the original meaning of the story is simply this: The origin of the evils of human life is to be found in the transgression by the first men of the divine prohibition which had denied to them the higher knowledge, (...) the most elementary elevation of man above mere nature, the first dawning of the consciousness of supersensuous destiny which makes him higher than the beasts, - in fact, the first stirring of the impulse towards civilization.'"²⁰

O apelo estético do horrível nasce, assim, desta profunda curiosidade em penetrar nos segredos mais recônditos da existência, e por isso será de esperar que entre o autor e as suas personagens surja uma cumplicidade resultante deste interesse pelo desconhecido. Acerca da importância desta característica do carácter humano dada pelo autor, diz-nos Fiedler: "The essential human passion to which he hoped to appeal in his examination of society, as well as by his exploration of terror, was curiosity"²¹ Não será por casualidade que a maioria das personagens de Brown tem uma vocação e propensão

¹⁹ William Godwin. *Caleb Williams*, Vol. II, p. 143.

²⁰ Radoslav A. Tsanoff. *The Nature of Evil*, p. 29.

²¹ Leslie Fiedler. *Love and Death in the American Novel*, p. 147.

para a escrita ou para a arte em geral, por serem áreas em que a curiosidade do indivíduo se pode expandir. Arthur, em *Arthur Mervyn*, possui um gosto especial pelos livros e pela escrita, Carwin, em *Wieland*, e Ormond, em *Ormond*, partilham de uma capacidade de dissimulação e metamorfose só praticada pelos melhores artistas, e tanto Edgar como Clithero, em *Edgar Huntly*, são vítimas de um sonambulismo que os coloca entre a realidade e a ficção, plano onde se desenvolve toda a actividade criadora.

Tanto o autor como as suas personagens não estarão nunca imunizados por serem vulneráveis à atracção pela arte, que implica simultaneamente uma descoberta da verdade e um risco de contágio pelo contacto com as mais terríveis perturbações da psique humana. O tema da peste pode simbolizar este perigo de contaminação imanente à escrita ou a qualquer actividade artística, a que o próprio escritor, personagens e leitor estão sujeitos, uma vez que todos estão implicados num mesmo acto tornado perigoso pela dependência e contaminação que o prazer estético provoca. É nesta linha que, num ensaio intitulado “L’Ecole Païenne”, Baudelaire comenta: “Le goût immodéré de la forme pousse à des désordres monstrueux et inconnus. Absorbées par la passion féroce du beau, du drôle, du joli, du pittoresque, car il y a des degrés, les notions du juste et du vrai disparaissent. La passion frénétique de l’art est un chancre qui dévore le reste; et, comme l’absence nette du juste et du vrai dans l’art équivaut à l’absence d’art, l’homme entier s’évanouit; la spécialisation excessive d’une faculté aboutit au néant.”²²

Também Cronenberg, no seu filme *Naked Lunch*, a partir do romance homónimo de William Burroughs, evidenciou que a escrita pode ser algo muito perigoso, mostrando que entendera profundamente a frase de Burroughs de que “Language is a virus.” E, se a escrita pode representar um perigo, Cronenberg nunca

²² Charles Baudelaire. “L’ École Païenne” in *Oeuvres Complètes*, p. 461.

deixou de estar consciente de que a própria imaginação estará sempre associada à ideia de doença, pois sempre a considerou como algo de contagioso que poderá causar um certo malefício. Contudo, este facto não levou o realizador a reprimi-la, mas antes a usá-la com plena consciência da sua verdadeira natureza:

“To make a metaphor in which you compare imagination to disease is to illuminate some aspect of human imagination that perhaps has not been seen or perceived that way before. I think that imagination and creativity are completely natural and also, under certain circumstances, quite dangerous. The fact that they're dangerous doesn't mean they are not necessary and should be repressed.”²³

Sendo a doença caracterizada pela sua potência transformadora, isto é de facto o que ela possui de mais comum com a imaginação, tornando-se este poder de transformação essencial a qualquer produção artística. É por isso que o subtítulo “The Transformation”, no romance *Wieland*, adquire tanta importância para o entendimento das preocupações literárias e estéticas de Brockden Brown. Se todas as personagens dos seus romances passam por um percurso transformativo, elas serão, então, uma objectivação do que se passa a nível do processo de desenvolvimento a que está sujeito qualquer acto de criação artística, pois a transformação é a própria essência da arte, como muito bem observou Paul Witherington, no seu artigo “Benevolence and the Utmost Stretch”:

“The subtitle of *Wieland* refers to Wieland's alterations which are avoided, supposedly, by Clara. But it suggests also the transformation that is the essence of art, experience rendered mysterious. Transformation in sophisticated Gothic literature, as in art may be liberating or damning, as Mary Shelley's *Frankenstein* shows. The creator may be destroyed by his creation, or the artist by the hellfire of his work, Melville in the grasp of *Moby-Dick*.”²⁴

²³ Chris Rodley. *Cronenberg on Cronenberg*, p. 168.

²⁴ Paul Witherington. “Benevolence and the Utmost Stretch” in *Criticism*, Vol. 14, 1972, p. 181.

Confrontando-nos com os resultados de uma epidemia real motivada pela febre amarela e de uma peste psicológica provocada pela invasão do carácter humano por uma perversidade cada vez mais generalizada, Brown não nos apresenta simplesmente os males físicos da doença, mas detém-se sobretudo nos males psíquicos, sendo esta sua capacidade de análise psicológica, o que principalmente o distinguirá do Gótico tradicional. Através deste confronto, o autor tem por intenção combater estes males e exorcizar a própria arte dos seus perigos, atribuindo-lhe poderes de ordenação do caos e convencendo dar-lhe um papel de estruturação moral da experiência. Para Brown, tudo estará sob controlo, se a arte cumprir esta sua função. Segundo o autor, ela consistiria fundamentalmente em dar a conhecer a angústia e a infelicidade para provocar atitudes de compaixão e comportamentos humanitários por parte do leitor. No seu Prefácio a *Arthur Mervyn* poderá ler-se:

“Men only require to be made acquainted with distress for their compassion and their charity to be awakened. He that depicts, in lively colours, the evils of disease and poverty, performs an eminent service to the sufferers, by calling forth benevolence in those who are able to afford relief, and he who portrays examples of disinterestedness and intrepidity, confers on virtue the notoriety and homage that are due to it, and rouses in the spectators, the spirit of salutary emulation.”²⁵

Mais do que este efeito moralizante, o que nos interessa na obra de Brown é o facto de este ter usado temas como a peste ou a loucura com um grau de realismo tal que nos faz lembrar muitas obras contemporâneas. Num período da Literatura nada receptivo à descrição do horrível, as cenas da peste tratadas por Brown têm um forte poder catártico que transcende toda e qualquer intenção moral, conduzindo-nos a uma terra dos mortos que antecipa as atmosferas peculiares dos contos de Poe, assim como o tema central de um dos mais importantes poemas do séc. XX, “The Waste Land” de T.

²⁵ Charles Brockden Brown. *Arthur Mervyn*, “Preface”, p. 3.

S. Eliot. Se a catarse é a base de toda a arte, o medo da morte é a base do terror a partir do qual todo o processo da ficção gótica se desenvolve. Mais uma vez poderão ser sobre este assunto esclarecedoras as palavras de Cronenberg: "The basis of horror - and difficulty in life in general is that we cannot comprehend how we can die."²⁶ As personagens de Brown debater-se-ão perante esta dificuldade, eternamente ameaçadas pela falibilidade da razão e pelo excesso da emoção.

²⁶ Chris Rodley. *Cronenberg on Cronenberg*, p. 79.

2. REACÇÃO DA CRÍTICA À OBRA DE BROWN ²⁷

Devido talvez a uma escrita rápida capaz de produzir oito romances em menos de quatro anos, Brown é muitas vezes acusado de descuido na estruturação dos seus romances. Richard Chase, embora lhe reconheça um lugar de destaque na tradição americana do “romance negro” e no uso do melodrama, considera os seus romances limitados no seu estilo, tom e tema, sendo de opinião que o génio do escritor era profundo mas estreito. Em *The American Novel and its Tradition*, o crítico comenta:

“One often finds in his books a sententious dullness alternating with rather ill-conceived sensational happenings and absurd posturings of character and rhetoric. Even in *Wieland* the writing tends to be hasty and careless. His plots, though undoubtedly exciting in *Wieland* and *Edgar Huntly*, are generally ill-made, and he leaves obvious mistakes and incongruities uncorrected.”²⁸

Também Edith Birkhead, em *The Tale of Terror* (1921), lamenta que as intrigas de Brown tenham um bom começo que é depois danificado por conclusões descuidadas e

²⁷ Para uma informação bibliográfica completa ver Patricia L. Parker. *Charles Brockden Brown: A Reference Guide*, Boston, G. K. Hall, 1980.

²⁸ Richard Chase. *The American Novel and its Tradition*, p. 30

apressadas, talvez devido ao seu hábito de escrever dois ou três romances simultaneamente. A autora comenta que o problema de Brown era o mesmo que inquietava Walter Scott, quando disse que: "The devil of a difficulty is that one puzzles the skein in order to excite curiosity, and then cannot disentangle it for the satisfaction of the prying fiend they have raised."²⁹ George Snell, no seu artigo "Charles Brockden Brown: Apocalypticalist" (1994), considera *Edgar Huntly* um fracasso pela sua estrutura pouco convincente, situando o seu valor muito aquém do de *Wieland* ou *Arthur Mervyn*. Diz-nos Snell: "The frame work of the novel rests upon the bizarre escapades of a sleepwalker and is entirely incredible, nor are there portraits of recognizable individuality, like Welbeck in *Arthur Mervyn*"³⁰ Contudo, este estudo da visão apocalíptica de Brown revela-se da maior importância, devido à sua atenção às formas do terror e ao sentido trágico da obra do autor, concluindo o crítico que esta tem sido uma preocupação da imaginação americana desde *Wieland* a *Absalom! Absalom!* A proposta de Snell é que se analisem os romances de Brown pelo seu efeito na obra de Poe, Hawthorne, Melville, Simms, Hearn, Bierce e Faulkner, um efeito que "has produced one of the important, if narrow, currents of American literature."³¹

Henri Petter, em *The Early American Novel* (1971), faz coincidir a fraqueza de Brown com a sua tendência imitativa e com a estruturação inábil dos seus enredos, embora considere que os seus méritos próprios, como sejam a originalidade do tema e a adequação dos meios para o seu tratamento, ultrapassem estas deficiências:

"The weakness of Charles Brockden Brown (1771-1810) are very much those of the average American novelist, like Mrs. Wood: an imitative variety of events, particularly in his concentrated subplots and in the past, European

²⁹ Edith Birkhead. *The Tale of Terror*, p. 200.

³⁰ George Snell. "Charles Brockden Brown: Apocalypticalist" in *University of Kansas City Review*, XI, 1944, p. 137.

³¹ *Ibidem*, p. 133.

adventures of some of his protagonists; a predilection for some few motifs and plot elements; the structural unwieldiness of his tales, with their digressions and disproportions.”³²

Acerca da batalha entre os académicos defensores do Gótico e aqueles que se lhe opõem, em *The Self Behind the Self: The Americanization of the Gothic* (1973), Marietta Raneri conclui que é devido a não se querer reconhecer que um escritor gótico se pudesse ter tornado no primeiro romancista americano de nível internacional, que muitos analistas de história literária consideraram Brown como um realista falhado que quis transformar a ficção longa ao estilo de Defoe, não tendo conseguido o seu propósito por não ter sido capaz de se divorciar das convenções absurdas dos góticos ingleses. Raneri lembra também que, no séc. XIX, os romances esquecidos de Brown foram lembrados como obra de um talento oblíquo, de um escritor promissor, mas de pouco sucesso. Parece que, nesta época, o escritor tanto podia ser associado com Dante, Milton ou Bunyan ou como ser tomado por um imitador do que se denominava “blood-pudding school of literature.”³³

Em 1819, ao apresentar uma recensão à biografia de William Dunlap, *Life of Charles Brockden Brown*, para a *North American Review*, E. T. Channing observou que Brown não era de todo um escritor americano, por ter caído no erro de apresentar terrores góticos num país totalmente alheio a tais assuntos.³⁴ Em *The Spy* (1822), William Howard Gardiner procedeu a uma comparação entre Brown e Fenimore Cooper, valorizando o optimismo da visão do segundo e menosprezando a perspectiva negra do primeiro, cujas personagens considerava “far from exhibiting any thing of our native character and manners . . . are not beings of this world; but those dark monsters

³² Henri Petter. *The Early American Novel*, p.333.

³³ Marietta Raneri. *The Self Behind the Self: The Americanization of the Gothic*, p. 96.

³⁴ E. T. Channing. *North American Review*, IX, June, 1819, pp.58-77.

of the imagination”.³⁵ Prosseguindo com esta observação dos preconceitos em relação ao Gótico, capazes de terem motivado críticas negativas que desvalorizaram a ficção de Brown, em *The Tradition of the American Gothic Novel* (1976), Richard Dimaggio dá-nos o exemplo de James H. Justus, que, embora considere Brown o fundador da ficção gótica americana, argumenta que *Arthur Mervyn* pouco faz para o exemplificar, classificando a obra como um “homiletic Bildungsroman”³⁶

Mas nem todas as apreciações à obra de Brown se constituíram em críticas negativas, devido à sua ligação ao género Gótico. Em *Charles Brockden Brown: An American Tale*,³⁷ Alan Axelrod cita, por exemplo, o ensaio de 1904 de Paul Elmer More, como se fosse uma das primeiras tentativas de relacionar o Gótico com o carácter americano. Nesse ensaio³⁸, More sugere que Poe e Hawthorne participam de uma herança gótica americana deixada pelos puritanos, Cotton Mather, Wigglesworth, Edwards, Freneau e Charles Brockden Brown.

As primeiras palavras de aprovação crítica à obra do escritor vieram do romancista e crítico John Neal, que, em 1824 proclamou Brown como um “American to the backbone.”³⁹ Neal percepcionou, no autor de *Wieland*, a sua natureza paradoxal e retratou-o como o protótipo do escritor americano negligenciado. Em 1878, George Barnett Smith pronunciou-se também de forma favorável ao génio de Brown, concedendo-lhe maior valor do que ao de Hawthorne, tendo afirmado que Brown tinha conseguido dar “a native tone and character to American literature (...) Hawthorne, Cooper, and others have since done more perfect work, but in none was there evidence

³⁵ William Howard Gardiner. “Review of Cooper’s *The Spy*” in *North American Review*, XV, July, 1822, pp. 250-82.

³⁶ James H. Justus. “Arthur Mervyn, American” in *American Literature* 42, November, 1970, p.306.

³⁷ Alan Axelrod. *Charles Brockden Brown: An American Tale*, p. 26.

³⁸ Paul Elmer More. “The Origins of Hawthorne and Poe” in *Shelbourne Essays, First Series*, Boston, Houghton Mifflin, 1904.

³⁹ *Blackwood’s Edinburgh Magazine*, XVI, p. 421.

of precisely the same latent power.”⁴⁰ Lamentando a ignorância do público leitor em relação à obra de Brown, também William H. Prescott, em *Biographical and Critical Miscellanies* (1886), defende a tendência realista do autor contra o seu uso de artificios góticos que, segundo este crítico, desvaloriza os seus romances, que devem ser lidos como se fossem escritos por um romancista filosófico, o qual “works in the depths of the heart, dwelling less on human action than the sources of it.”⁴¹

Elogiado pelo seu papel pioneiro por ter desenvolvido temas totalmente novos e adequados ao Novo Mundo, o pioneirismo de Brown tem sido sublinhado pela crítica do séc. XX. Em *The Early American Novel* (1907), Loshe chamou a atenção para os novos ideais defendidos por Brown, que contrastavam com o seu desinteresse em relação à perícia técnica: “Brown’s novels, however, are separated from those of his predecessors less by professional handling or technical skill than by the new ideals of literature and life which they represent.”⁴² Em *The Literary History of the United States* (1948), Robert Spiller e outros críticos observam que a obra de Brown escapa a uma definição exacta, tendo o poder de “to compel the reader’s attention irresistibly not only to the exciting narrative but also to the gravity of whatever philosophical or moral problem is implicit in it - whether it be religious obsession (as in *Wieland*), criminology (as in *Edgar Huntly*), philosophic anarchism (as in *Ormond*), humanitarian reform (as in *Arthur Mervyn*) or marriage (as in *Clara Howard* and *Jane Talbot*.”⁴³ Aqui se defende que, embora Brown fosse um moralista na sua ficção, ele não era um escritor didáctico, tendo meramente descrito a tragédia humana com uma enorme perícia capaz de produzir cenas memoráveis e de grande interesse, pois, mesmo nos

⁴⁰ William Howard Gardiner. Review of Cooper’s *The Spy*, *North American Review*, XV, July, 1822, pp. 250-82.

⁴¹ William H. Prescott. *Biographical and Critical Miscellanies*, p. 43.

⁴² Lillie Loshe. *The Early American Novel*, p. 29.

⁴³ Robert Spiller.; Thorp, Willard.; (ed.) *Literary History of the United States*, p. 181.

seus romances com personagens anti-sociais, ele sempre se aplicou em revelar os problemas básicos da humanidade. Em *The Early American Novel* (1971), Henri Petter defende que os méritos distintivos de Brown podem ser descritos de acordo com a originalidade do seu assunto e com a apropriação dos meios que usou no seu tratamento. Nesta obra, caracterizam-se os romances deste autor como “histórias de crises intelectuais e perturbações mentais” onde as aparências enganadoras condicionam e são condicionadas por essas crises e perturbações.⁴⁴ Harry Levin, em *The Power of Blackness* (1958),⁴⁵ utiliza a expressão “pioneering ingenuity” ao ver em Brown uma antecipação de Cooper, em relação ao seu tratamento ficcional dos Índios. Este crítico reconhece também, no autor, uma curiosidade intelectual que se exerce no aprofundamento de relações obscuras capazes de anteciparem Poe. A noção de pioneirismo está também presente na obra de David Lee Clark, cujo título, *Charles Brockden Brown: Pioneer Voice of America* (1952) torna explícito o ponto de vista do autor, e no estudo biográfico de Harry Warfel intitulado *Charles Brockden Brown: American Gothic Novelist* (1949), onde se defende que a obra de Brown “anticipated Poe’s and Hawthorne’s in subject, style, mood and intellectual elevation.”⁴⁶ Em *The American Renaissance* (1941), F. O. Matthiessen refere-se muito brevemente a Brown, não deixando contudo de ser perspicaz ao ter desvendado, na obra do autor, a verdadeira raiz do gótico americano: “Brown’s turbulence was the product of a passionate imagination that transformed the mechanical horrors of the Gothic novel into something really felt, as he explored a mysterious borderland between fantasy and reality.”⁴⁷ Aqui, traduz-se bem a demarcação do gótico de Brown em relação aos falsos

⁴⁴ Henri Petter. *The Early American Novel*, p. 333.

⁴⁵ Harry Levin. *The Power of Blackness*, pp. 21-22.

⁴⁶ Harry R. Warfel. *Charles Brockden Brown, American Gothic Novelist*, p. 4.

⁴⁷ F. O. Matthiessen. *American Renaissance*, p. 201

artificialismos próprios do gênero, e a renovação do mesmo através da criação de uma dimensão onde a fantasia e a realidade se interpenetram, mantendo-se a imaginação numa constante e íntima relação com o real.

Juntamente com R. W. B. Lewis, Richard Chase e Leslie Fiedler, Lulu Rumsey Wiley é uma das vozes críticas que defendem o Gótico em Brown, não o vendo como uma falha da sua ficção, mas como um valor temático e técnico da sua obra. No seu livro *Sources and Influence of the Novels of Charles Brockden Brown* (1950) Wiley aproxima Brown de Ann Radcliffe, por terem ambos a mesma intenção de explicar o sobrenatural por processos racionais, embora se tenha o cuidado de demonstrar, neste estudo, que Brown não foi imitador dos seus predecessores góticos, nem se reduz aos seus estereótipos histórico-culturais, pois como a autora conclui: “some things are not Gothic in themselves until Brown makes them so.”⁴⁸ R. W. B. Lewis, na sua obra *The American Adam*, apresenta as necessidades e exigências dominantes da nova ficção americana que exigia uma nova espécie de herói num novo mundo a necessitar ser caracterizado por uma nova espécie de linguagem. Lewis faz coincidir a inocência adâmica das personagens de Brown com esta procura, de espírito whitmaniano, por um novo tipo de herói, que tragicamente veria a sua inocência ameaçada por forças adversas, sendo esse herói representativo personificado, na sua versão gótica, por Arthur Mervyn no romance homónimo de Brown. O estudo de Fiedler, *Love and Death in the American Novel* (1966), é o que mais valoriza a importância de Brown na Literatura Americana e o seu importante papel no romance gótico, ao considerá-lo o inventor do escritor americano e o inventor de Poe, distinguindo-o igualmente pela sua influência determinante em Hawthorne. Interessa sobretudo salientar que este crítico se

⁴⁸ Lulu Rumsey Wiley. *Sources and Influence of the Novels of Charles Brockden Brown*, p. 82.

apercebeu da duplicidade e ambivalência de Brown ao notar nele a seguinte dupla tendência: “As a writer, he proposed both to produce books with a ‘moral tendency’ (enlightened, of course) and to ‘ravish the souls’ of his readers with ‘roaring passions.’”⁴⁹

Sendo simultaneamente um escritor ligado ao Gótico e ao romance sentimental, na sua tentativa de atingir o inconsciente humano, esta dualidade de Brown pode eventualmente relacionar-se com essa duplicidade mais generalizada a toda a psique americana, como o viu D. H. Lawrence, em *Studies in Classic American Literature* (1923), quando concluiu: “But you have there the myth of the essential white America. All the other stuff, the love, the democracy, the floundering into lust, is a sort of by-play. The essential American soul is hard, isolate, stoic, and a killer. It has never yet melted.”⁵⁰ Se, como observou Fiedler, confrontada com a morte do amor, a ficção americana inicia um culto ao amor da morte, usando o terror gótico como substituição de temas melodramáticos tradicionais, então, Richard Slotkin tem também razão ao ter percebido, em *Edgar Huntly*, o uso da violência com fins regenerativos, pois trata-se igualmente de uma tensão psíquica fundamental, ela própria metáfora de uma vivência especificamente americana: “The first colonists saw in America an opportunity to regenerate their fortunes, their spirits, and the power of their church and nation; but the means to that regeneration ultimately became the means of violence, and the myth of regeneration through violence became the structuring metaphor of the American experience.”⁵¹ Além de colocar a obra de Brown mais próxima da perspectiva pessimista acerca do mito da fronteira americana, juntamente com as narrativas de

⁴⁹ Leslie Fiedler. *Love and Death in the American Novel*, p. 147.

⁵⁰ D. H. Lawrence. *Studies in Classic American Literature*, p. 68.

⁵¹ Richard Slotkin. *Regeneration Through Violence*, p. 5.

Mather e Hubbard e com as narrativas de cativo Puritano, em *Regeneration Through Violence* (1973), Slotkin considera que a resposta civilizada à sensualidade da vida selvagem americana consiste no uso da violência, sendo este conflito de opostos civilização / primitivismo correspondente à oposição psíquica racional / irracional, de cuja reconciliação nasce um processo de maturação, ou de regeneração a que todas as personagens de Brown estão também sujeitas pelo seu poder de transformação.

3. INFLUÊNCIA DE BROWN SOBRE ALGUNS ESCRITORES

Mas os melhores críticos que Brown poderia ter tido são sem dúvida os autores sobre os quais recaiu a sua influência. Em relação aos ingleses, Frederick Frank informa-nos, em *Perverse Pilgrimage* (1968), que *Wieland* e *Ormond* foram entusiasticamente bem recebidos pela comunidade intelectual inglesa, tendo ganho o elogio dos Shelleys, captado o interesse de Hood, Keats e Hazlitt e provocado o reconhecimento de John Gibson Lockhart e Thomas Love Peacock.⁵² Este último, nas suas *Memoirs of Shelley*, apresentou mesmo uma lista de livros, de influência determinante no pensamento de Shelley, e na qual se incluem os quatro romances mais importantes de Brown. Edith Birkhead apresenta-nos esta referência, em *The Tale of Terror*, dizendo: “The works, which are said by Peacock to have taken deepest root in Shelley’s mind and to have had the strongest influence in the formation of his character, are Schiller’s *Robbers*, Goethe’s *Faust*, and four novels - *Wieland*, *Ormond*, *Edgar*

⁵² Frederick Frank. *Perverse Pilgrimage*, p. 172.

Huntly, and *Mervyn* - by C. B. Brown.”⁵³ Embora Shelley admirasse todas estas obras de Brown, nunca se conformou com o fim de *Arthur Mervyn* que criticou pela sua conclusão despropositada: “The transfer of the hero’s affections from a simple peasant-girl to a rich Jewess, displeased Shelley extremely, and he could only account for it on the ground that it was the only way in which Brown could bring his story to an uncomfortable conclusion.”⁵⁴ *The Literary History of the United States* informa-nos que, na opinião de um dos biógrafos de Shelley, “nothing so blended itself with the structure of his interior mind as the creations of Brown.”⁵⁵ Sabe-se também que Mary Shelley leu *Wieland* antes de ter concebido *Frankenstein*, existindo a opinião de que a influência energética de Carwin em Theodore Wieland equivale à operação de criação do monstro por parte de Victor Frankenstein.⁵⁶ O seu romance sobre o tema da peste, intitulado *The Last Man* (1826) constitui uma influência mais explícita da obra de Brown, que a autora reconhece no seu prefácio, referindo-se a “the masterly delineation’s of the author of *Arthur Mervyn*”⁵⁷ Outro representante do romantismo inglês igualmente influenciado pela ficção negra de Brown foi o poeta John Keats, que numa carta a Richard Woodhouse, datada de Setembro de 1819, estabeleceu uma ligação entre o autor e escritores Ingleses e Alemães, dizendo:

“And don’t forget to tell Reynolds of the fairy tale Undine - Ask him if he has read any of the American Brown’s novels that Hazlitt speaks so much of - I have read one called *Wieland* - very powerful - something like *Godwin* - *Between Schiller and Godwin* - More clever in plot and incident than *Godwin* - A strange American scion of the German trunk - Powerful genius - accomplished horrors (...).”⁵⁸

⁵³ Edith Birkhead. *The Tale of Terror*, pp 197-98.

⁵⁴ H. F. B. Bret-Smith (ed.). *Peacock’s Memoirs of Shelley, with Shelley’s Letters to Peacock*, p. 36.

⁵⁵ Robert Spiller. *The Literary History of the United States*, p. 181.

⁵⁶ Ver Prescott, F. C. “*Wieland* and *Frankenstein*” in *American Literature*, II, 1930, pp. 172-173.

⁵⁷ Mary Shelley. *The Last Man*, “Preface”, p. 5.

⁵⁸ John Keats. “John Keats to Richard Woodhouse”, 21-2 Sep, 1819, in Robert Gittings (ed.). *Letters of John Keats*, p. 297.

Walter Scott foi outro dos apreciadores de Brown, tendo-lhe elogiado os seus “poderes maravilhosos”, embora pensasse que o americano devia ter-se dedicado a temas pouco sadios.⁵⁹ Em relação a William Godwin, que representou também para Brown uma das suas mais importantes fontes de inspiração, pode-se dizer que o seu é um caso de mútua influência, tendo reconhecido a dívida para com Brown, no prefácio à sua obra *Mandeville*, dizendo:

“The impression which first led me to look with an eye of favour upon the subject here treated was derived from a story-book called *Wieland*, written by a person certainly of distinguished genius, who, I believe, was born and died in the province of Pennsylvania, in the United States of North America, and who called himself C. B. Brown.”⁶⁰

Esta identificação foi bem apreendida por Margaret Fuller, que notou as naturezas congéneres dos dois escritores, por ambos partilharem do mesmo interesse pela realidade da existência:

“It has been the custom to liken Brown to Godwin. But there was no imitation, no second-hand in the matter. They were congenial natures, and which-ever had come first might have lent an impulse to the other These two have been called the dark masters, because they disclose the twilight recesses of the human heart. Yet . . . (in their art they excite the emotion) Joy ! because they were all alive and fulfilled the purpose of being They understood that there is no joy without truth, no perception of joy without real life. . . . Born Hegelians . . . they sought God in their own consciousness, and found him.”⁶¹

No que se refere às influências sobre escritores americanos, em *Notions of the Americans* (1828), James Fenimore Cooper lembra-se de ter lido *Wieland*: “when a boy, and I take it to be a never-failing evidence of genius, that, amid a thousand similar pictures which have succeeded, the images it has left still stand distinct and prominent

⁵⁹ Alexander Cowie. *The Rise of the American Novel*, p 99.

⁶⁰ *Apud* Lillie Loshe, *op. cit.*, p. 51.

⁶¹ Margaret Fuller Ossoli. *Literature and Art*, 2nd Part, p. 147.

in my recollection.”⁶² Mas já sete anos antes, o mesmo autor havia reconhecido *Edgar Huntly* como o único antecessor da sua obra *Spy* (1821). Em relação à influência exercida sobre Washington Irving, o crítico John Neal ⁶³ notou a existência de algumas cenas e imagens roubadas de *Wieland*, em “Adventure of the Black Fisherman” de *Tales of a Traveller* (1824). Nos dois mais famosos contos do autor, “Rip Van Winkle” e “The Legend of Sleepy Hollow”, desenvolve-se um processo de percepção baseado na visão da realidade e da história como resultante de um transe, em tudo semelhante às experiências de sonambulismo em *Edgar Huntly*, ou às consequências da ilusão em *Wieland*. Contudo, o gótico de Irving, diferentemente do de Brown, contém traços cómicos e burlescos, não deixando, por isso, que sejam muito significativos os resultados dessa influência, embora se saiba que Brown pediu a Irving a sua colaboração para a *Literary Magazine and American Register* e que ambos fizeram parte, em 1809, da New York Historical Society. ⁶⁴

Nathaniel Hawthorne é por certo um dos herdeiros mais directos da tradição iniciada por Brown, a quem se refere em “The Hall of Fantasy” e em “P’s Correspondence.” No primeiro caso, tratando-se de um texto de louvor à imaginação e ao génio, Brown surge como o único autor americano homenageado, estando o seu busto colocado, num “obscuro e sombrio nicho”, em companhia de Homero, Esopo, Dante, Ariosto, Rabelais, Cervantes, Shakespeare, Spenser, Milton, Bunyan, Fielding, Richardson e Scott. Colocar o autor numa sombra obscura rodeado pelas mais proeminentes figuras da Literatura universal permite satirizar o papel do escritor americano, tornado insignificante pela falta de reconhecimento prestado pelo seu

⁶² Fenimore Cooper. *Notions of the Americans: Picked up by a Travelling Bachelor II*, pp. 145-6.

⁶³ John Neal. “American Writers” in *Blackwood’s Edinburgh Magazine*, XVI, September and October, 1824, pp. 426-7.

⁶⁴ Stanley T. Williams. *The Life of Washington Irving*, p. 41.

próprio país. Em “P’s Correspondence”, procede-se igualmente a uma crítica em relação ao esquecimento a que estão votados os autores americanos pelos seus concidadãos, só capazes de os reconhecerem quando já estão mortos. A personagem “P” sofre de uma perturbação mental que o faz confundir os mortos com os vivos e, por isso, numa carta datada de 29 de Fevereiro de 1845, ele diz ter encontrado Lord Byron, que tinha publicado uma edição autocensurada da sua obra. Afirma também ter visto, a passear nas ruas de Londres, Robert Burns aos oitenta anos, Shelley reconciliado com a Igreja Anglicana, Coleridge, que finalmente acabara *Christabel*, e Napoleão, que trocara o seu exílio em St. Helena pelo exílio em Londres. Ao pedir informações ao seu correspondente americano acerca do que se passa do outro lado do Atlântico, “P” observa que muitos dos melhores escritores americanos tinham morrido (embora, todos os que ele menciona estivessem realmente vivos). O único de entre eles que estava, na época, já morto era Brown, o qual, por ironia, ele considera o mais vivo: “P. S. Pray present my most respectful regards to our venerable and reverend friend, Mr. Brockden Brown. It gratifies me to learn that a complete edition of his works, in a double-columned octavo volume, is shortly to issue from the press at Philadelphia. Tell him that no American writer enjoys a more classic reputation on this side of the water.”⁶⁵ O que de comum Hawthorne parece ter com Brown prende-se mais ao sentimento de cumplicidade no exercício da profissão de escritor, do que propriamente à absorção de certos conceitos literários. Contudo, o mais comum em ambos os autores é o sentido moral dado ao uso do terror, criando-se personagens que tanto num como noutra caso são autênticos “Unpardonable Sinners”, tipo que Hawthorne tão bem soube criar em “Ethan Brand” e em *The Scarlet Letter*. Todas elas acabam por ser exemplos

⁶⁵ Nathaniel Hawthorne. “P’s Correspondence” in *Tales and Sketches*, p. 1022.

paradigmáticos de que “evil is the nature of mankind”, a lúcida conclusão apresentada em “Young Goodman Brown.” A curiosidade é outro dos traços comuns partilhados pelas personagens-cientistas ou artistas vítimas dos excessos do seu intelecto ou das suas intenções maníacas, como “The Birth-mark” soube exemplificar.

Nas obras de Melville não se encontra nenhuma referência a Brown, embora juntamente com^{os de} Hawthorne fizessem parte da mesma tradição literária. No entanto, sabe-se que, em 1856, o crítico William Ellery Channing, Jr., comparou a genialidade da imaginação do autor de “The Encantadas” com a de Brown. O conhecimento de Melville em relação a este último veio-lhe, de certo, de ter lido pelo menos o seu nome nas obras de Hawthorne atrás mencionadas, embora muitas comparações possam ser estabelecidas entre os dois autores. Pode-se dizer, por exemplo, que Melville usou alguns temas também comuns em Brown nalgumas das suas obras, como no romance *Pierre* e nos contos “Billy Budd” “Bartleby” e “Benito Cereno”, onde a inocência ou a ingenuidade são ameaçadas pelo terror de circunstâncias reais, quase sempre ocultas pelo véu da aparência. Este mesmo problema epistemológico, que perpassa por toda a obra de Brown é o próprio centro de muitas das preocupações literárias e estéticas de *Moby-Dick*, onde a obsessão maníaca de Ahab, muito semelhante à de Theodore Wieland, se desenvolve pelo desespero e incapacidade de atingir o conhecimento e rasgar a máscara da aparência que torna o homem indefeso e impotente perante o desconhecido e o ilusório.

O caso de Poe é bem diferente, tendo mencionado Brown cinco vezes na sua obra. Num artigo dedicado a Fenimore Cooper, Poe refere-se a Brown como se fosse um exemplo de impopularidade associada ao valor artístico: “Among American writers of the less generally circulated, but more worthy and more artistically fictions,

we may mention Mr. Brockden Brown, Mr. John Neal, Mr. Simms, Mr. Hawthorne; at the head of the more popular division we may place Mr. Cooper.”⁶⁶ Em “Marginalia” Poe confere a este autor um importante lugar de destaque na Literatura Americana só partilhado por Hawthorne e William Gilmore Simms: “Mr. Simms has abundant faults - or had; - among which inaccurate English, a proneness to revolting images, and pet phrases, are the most noticeable. Nevertheless, leaving out of question Brockden Brown and Hawthorne (who are each a *genus*), he is immeasurably the best writer of fiction in America.”⁶⁷ A 9 de Agosto de 1845, Poe apresenta, no *Broadway Journal*, um elogio a Brown pelo seu “comentário autoral” só igualável ao de Scott, Bulwer, Disraeli e Godwin. Na mesma publicação, datada de 4 de Outubro do mesmo ano, o valor literário de Simms, assim como a sua imaginação e atenção ao pormenor, são comparados às características semelhantes de Brown. Embora não se tivesse concretizado a publicação de um ensaio sobre Brown, prometido por Poe para publicação em *The Literary Examiner and Western Monthly*, o facto de ter existido essa intenção demonstra bem a importância dada pelo autor de “The Fall of the House of Usher” ao autor de *Wieland*.

Num estudo muito recente de Brian Docherty, com o título *American Horror Fiction From Brockden Brown To Stephen King* (1990), é possível acompanhar todo o processo de influências vindas de Brown até à contemporaneidade, seguindo-se assim a linha evolutiva de toda a tradição do gótico americano. Diz-nos o crítico: “Brown’s persistent concern with darkness, literal and metaphorical, and his tacit influence on later American writers - notably Poe, Hawthorne, Faulkner, H. P. Lovecraft, Shirley Jackson and Stephen King - reveal him as a pioneer of American

⁶⁶ Edgar Allan Poe. “James Fenimore Cooper” in *Essays and Reviews*, p. 480.

⁶⁷ Edgar Allan Poe “Marginalia” in *Essays and Reviews*, p. 1342.

writing who tells a very modern tale.”⁶⁸ Daqui as múltiplas comparações possíveis com Irving, Poe, Hawthorne, Melville, James, Lovecraft, Faulkner, Carson McCullers, Capote, Styron, John Hawkes e Flannery O’ Connor.

⁶⁸ Brian Docherty (ed.). *American Horror Fiction From Brockden Brown To Stephen King*, p. 2

4. BROWN E POE: Terores e Paradoxos Comuns

Se compararmos dados acerca dos retratos físicos destes dois autores encontraremos semelhanças surpreendentes. Em *Love and Death in the American Novel*, Leslie Fiedler apresenta-nos uma imagem de Brown, que em tudo se assemelha à de Poe: “According to one standard biography his hair was straight and ‘black as death,’ his complexion pale, sallow, and strange, accented by the ‘melancholy, broken-hearted look of his eyes.’ (...) in his countenance glowed the light of benevolence”.⁶⁹

Tal como nos informa Alan Axelrod, em *Charles Brockden Brown: An American Tale* (1979), foi um Francês chamado E. D. Forgues, quem primeiro se apercebeu de uma relação entre Brown e Poe, ao observar que, como Poe, Brown também procurava, nas suas ficções, atingir a solução de um qualquer problema intelectual, acrescentando que: “se complaisant, comme M. Poe, à peindre ces tortures intérieures, ces obsessions de l’ame, ces maladies de l’esprit qui offrent à l’observation

⁶⁹ Leslie Fiedler. *Love and Death in the American Novel*, p. 146.

un champ si vaste, et tant de phénomènes curieux aux studieux constructeurs de systèmes métaphysiques.”⁷⁰ A tendência, em ambos, para a análise de estados mentais anormais, liga-se a um gosto comum pelo que é mórbido e desconhecido, mostrando-se serem, neste como noutros aspectos, autênticas “almas gémeas”. É justamente neste gosto pela morbidez, tão explorada também por Poe, que reside um dos fundamentos da estética do terror de Brown, assim como uma das mais potentes fontes de energia da sua imaginação. Acerca desta característica do temperamento de Brown, que tanto o aproxima de Poe, diz-nos Joanne Yates, em *American Gothic*(1980):

“Brown’s temperament, often melancholy and morbid to the point of abnormality, made it almost inevitable that he would be influenced by and experiment with the aesthetic of terror. R. H. Dana, reviewing the first complete edition of Brown’s novels in 1827, commented that ‘the energies of his soul were melancholy powers, and their paths lay along the dusky dwelling-places of superstition, and fear, and death, and woe.’”⁷¹

Este importante factor de interesse pelo mórbido, que tanto aproxima os dois autores, fora já, em 1858, alvo de um estudo comparativo apresentado pela *Edinburgh Review*. Em *The Literature of Terror* (1980), David Punter cita o referido artigo, dizendo: “(...) in 1858, the *Edinburgh Review* was likening Godwin and Brown to Poe in terms of their having ‘the same love of the morbid and the improbable; the same frequent straining of the interest; the same tracing, step by step, logically as it were and elaborately, through all its complicated relations, a terrible mystery to its source’”⁷². O pendor analítico da mente de Brown e o seu hábito de introspecção mórbida justificam que as suas personagens sofram também da mesma morbidez do

⁷⁰ E. D. Fergues. “Les Contes d’Edgar A. Poe” in *Revue des Deux Mondes*, XVI Année, Nouvelle Serie, Tome XVI, Octobre, 1856, p. 365.

⁷¹ Joanne Yates. *American Gothic: Sources of Terror in American Fiction Before the Civil War*, p. 24

⁷² David Punter. *The Literature of Terror- A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*, p. 190.

intelecto que o seu autor, e consequentemente o terror daí resultante será, como em Poe, um terror da alma, permitindo uma exploração do mal como se ele fosse uma espécie de crime espiritual. Sobre a relação entre este estado de espírito dominante em Brown e a sua propensão para a auto-análise, diz-nos Lillie Loshe: “The romantic gloom and self-torture, the corroding sorrows, latent anguishes, and thoughts of suicide which leaked from his diary, (...) were in part the result of youthful morbidness, and in part an expression of the self-analytical spirit of the day.”⁷³

Mas, também como em Poe, esta exagerada morbidez do intelecto é sintoma de um desequilíbrio entre razão/emoção, pensamento/sentimento, ou idealidade/identidade. Nas ficções dos dois autores, as personagens são simultaneamente vilões e vítimas que sucumbem por não saberem reconciliar os sentimentos com os pensamentos, sendo incapazes de manter um saudável equilíbrio moral e psíquico. Assim, o tema do desequilíbrio psíquico nasce de uma dramatização do conflito interior vivido por personagens que surgem como projecções dos excessos mórbidos dos intelectos dos seus autores. Em 1846, Margaret Fuller, uma fiel apreciadora da obra de Brown, tinha já penetrado nesta questão, ao observar, em relação às personagens do autor, que: “Their demonical attributes only represent a morbid state of the intellect, gone to excess from want of balance with the other powers.”⁷⁴ Esta dedicação excessiva ao pensamento, que parece caracterizar as personagens e o seu autor como autênticas vítimas de uma doença incurável, foi percepcionada pelo biógrafo de Brown, Harry Warfel, ao notar que: “Overburdened with thought, he (Brown) failed to see opportunities for portraying ordinary human

⁷³ Lillie Loshe. *The Early American Novel*, p. 31.

⁷⁴ Perry Miller (ed.). *Margaret Fuller, American Romantic: A Selection from her Writings and Correspondence*, p. 225.

experience; he preferred terror, melodrama, and abnormality.”⁷⁵

Mas, se o intelecto só representa um dos lados da psique, exige-se de um escritor que o mantenha em relação com os restantes sectores da vida psíquica. Daqui advém a forte polarização e duplicidade a que estão sujeitos os principais protagonistas das ficções de Brown e Poe, ao mesmo tempo racionais e emotivos, perversos e virtuosos, sendo também esta dualidade um traço próprio do carácter dos seus autores. E isso pode-se mesmo comprovar, através de alguns dos seus dados biográficos que referem traços de personalidade comuns, como seja, por exemplo, o facto de ambos possuírem um carácter paradoxal, que explicará muita da dualidade e ambivalência presentes nas suas obras.

Jeffrey Myers, em *Edgar Allan Poe - His Life and Legacy*, define o carácter paradoxal de Poe por ter sido simultaneamente calmo e incontrolável, aristocrata e marginal, racionalista e místico, materialista e idealista. Do mesmo modo, também William Dunlap, em *The Life of Charles Brockden Brown*, realça a coexistência, no temperamento de Brown, de duas características radicalmente opostas: a excentricidade e a sobriedade. Citando as palavras de um amigo do autor, diz-nos Dunlap:

“ ‘He was in fact,’ continues the same friend, ‘a model of the dry, grave, and judicial style of argument. Directly after he had disposed of this question, as appears from his journal, he gave vent to his fancy in a poetical effusion, as much distinguished by its wild and eccentric brilliance, as the other composition was for its plain sobriety and gravity of style. They are perfect opposites, and any one who perused them, would with difficulty be persuaded that so much eccentricity, and so much regularity, were the productions of one man’.”⁷⁶

⁷⁵ Harry R. Warfel. *Charles Brockden Brown: American Gothic Novelist*, p. 12.

⁷⁶ William Dunlap. *Life of Charles Brockden Brown*, p. 16.

Referindo-se igualmente a esta polaridade dominante no carácter do autor, Dunlap apresenta a sua própria observação, dizendo: “His tongue and his pen, his actions and his written speculations were as opposite to each other as the poles”⁷⁷ Aliás, é o próprio Brown quem nos apresenta uma definição de si próprio, descrevendo-se como: “The child of passion and inconstancy, the slave of desires that cannot be justified.”⁷⁸ Também o actor John Bernard chegou um dia a comentar as contradições de Brown resultantes de possuir, por um lado, uma escrita melancólica e de ser, ao mesmo tempo, socialmente alegre. A isto o autor respondeu, dizendo:

“I am conscious . . . of a double mental existence. (...) The tone of my works being thus the necessary result of the advancement of those truths or discoveries which lead me to composition, (...). My social one has more of light than darkness upon it, because, unless I could carry into society the excitement which makes me write, I could not fall into its feelings.”⁷⁹

Explorando profundamente esta característica do autor, Axelrod considera Brown, na sua obra já atrás citada, como um protótipo do paradoxo, denominando-o “a paradoxicalist” e pondo em evidência o seu papel paradoxal na Literatura Americana. Em *The Apparition in the Glass* (1993), Bill Christophersen explica este pendor para a paradoxalidade devido a América ser, ela própria, um país de contradições, enfatizando-se o ponto de vista de que possui por natureza “uma cultura de contradições”, ideia já defendida por Richard Chase em *The American Novel and its Tradition*. Na obra de Christophersen, procura-se entender as dualidades essenciais da natureza humana em paralelo com a condição da América, no período compreendido entre 1798-1800. Segundo o autor, nesta época, o país debatia-se com um conjunto de dilemas, motivados

⁷⁷ *Ibidem*, p. 48.

⁷⁸ *Apud* Leslie Fiedler. *op. cit.*, p. 146.

⁷⁹ John Bernard. *Retrospections of America 1797-1811*, p. 252.

por ideais de atingir a liberdade através do uso da violência, sendo todos eles um sintoma do grande paradoxo americano, traduzido por atitudes contraditórias, como sejam, por exemplo, a coexistência, num mesmo país, dos ideais republicanos com a prática da escravatura. Enumerando as diversas polaridades que determinaram o mito da América de Brown, e que originaram o que denominou “esquizofrenia nacional”, Christophersen conclui:

“Contending polarities, in fact, are essential to Brown’s myth of America - a myth that comprises not only the issue of democracy versus reaction, but also such polarities as innocence versus experience, ethics versus expedience, reason versus superstition, Enlightenment optimism versus Calvinist pessimism, nostalgia for the past versus myopic regard for the present, money versus morality, and self-idealisation versus self-awareness. Such tensions lead to a fiction of ambiguity and irony; of mirror images, alter egos, doppelgängers, and racial 'others'; of narrators who begin and end in what one critic has described as 'the contention of the Gemini myth,' with its 'opposite but equally unacceptable contingencies.’”⁸⁰

Assim, este traço dominante da personalidade do autor, que é ao mesmo tempo característica determinante da constituição cultural de um país, parece ter sido totalmente absorvido por Poe, não só por ser americano, mas também por possuir uma enorme facilidade de apropriação de tudo o que lia, tornando-o seu, como nos informa David Clark, ao ter admitido que “in a large sense (Poe) made what he read his very own.”⁸¹ Daqui nascem temas comuns aos dois autores: a perversidade, a desintegração da personalidade, o enterro prematuro, a curiosidade fáustica, a experiência do abismo, e sobretudo as tensões temáticas: racional/irracional, razão/emoção, constrangimento/liberdade, realidade/aparência, pesadelo/realidade; loucura/sanidade mental, etc. Acerca desta identificação entre as sensibilidades literárias de Brown e de

⁸⁰ Bill Christophersen. *The Apparition in the Glass - Charles Brockden Brown’s American Gothic*, p. 171.

⁸¹ David Lee Clark. *Charles Brockden Brown: Pioneer Voice of America*, p. 349.

Poe, Axelrod comenta: "Really, the motif of the premature or living burial, which spawns the motifs of living death, the paradoxical 'experience' of nothingness, and the central image of darkness, seems always to have been Poe's own."⁸² Existe uma cena específica em *Edgar Huntly*, que se pode tomar como exemplo de toda esta questão. Trata-se da "cena da caverna", no capítulo XVI, que a crítica de David Lee Clark tornou famosa por tê-la considerado a fonte principal de "The Pit and the Pendulum" de Poe. Nessa crítica, afirma-se que a referida cena "is the actual source of the dungeon motif in Poe's story."⁸³ Esta é também uma opinião partilhada por Richard Chase e Alan Axelrod, considerando-a, o primeiro, uma das cenas mais originais e influentes de toda a Literatura Americana, e o segundo, uma expressão da polaridade da experiência humana, na medida em que representa o confronto do herói com a fronteira americana, ou seja, com algo que está situado entre a civilização e a vida selvagem, entre o consciente e o inconsciente, daqui resultando um conhecimento da personagem acerca da condição da sua própria existência, sujeita, como no conto de Poe, à iminência da destruição universal. E *Edgar Huntly* não tem sido somente considerado pela crítica como fonte de "The Pit and the Pendulum", mas também de "A Tale of the Ragged Mountains." Em *Poe's Fiction- Romantic Irony in the Gothic Tales*, G. R. Thompson aborda este assunto, defendendo a opinião, comum a toda a sua obra, de que este é mais um caso de uso irónico e paródico de um texto do que um simples caso de pedido de empréstimo ou plágio:

"Boyd Carter has pointed out that Poe seems to have borrowed a number of details in "Ragged Mountains" from Charles Brockden Brown's *Edgar Huntly* (1799). Carter takes these 'borrowings' seriously, even trying to exonerate Poe from the charge of plagiarism, but there is just enough distortion in Poe's twisting of *Edgar Huntly* to suggest a burlesque similar to his burlesque of

⁸² Alan Axelrod. *Charles Brockden Brown: An American Tale*, p. 145.

⁸³ David Lee Clark. "Sources of Poe's 'The Pit and the Pendulum'" in *Modern Language Notes*, XLIV, 1929, p. 352.

Byron and Moore in "The Assigination." (...) Carter writes that 'Poe's fierce inhabitants of the groves and caves of the Ragged Mountains all stem conceivably from Edgar Huntly's experiences with Clithero, panthers, and Indians in the Norwalk region.'⁸⁴

The Narrative of Arthur Gordon Pym (1838) é um outro caso de influência vinda de *Edgar Huntly*, no que se refere ao tema do viajante aventureiro em confronto com a vida selvagem e ao tema do duplo, tão do interesse de ambos os autores. É de notar que o cão de Pym se chama Tiger e que o seu dono o toma por uma fera. O jovem Huntly, na referida cena da caverna, é também confrontado com o ataque de um animal selvagem, neste caso, uma pantera. Em ambos, a mesma situação existencial: a impotência da razão face ao que Ahab denominava "intangible malignity", seja ela objectivada nos horrores do poço, ou na irracionalidade selvagem da Natureza. "A Descent into the Maelström", por registar a experiência da descida num vortex, motivada pelo que Poe denominava "desejo invencível de conhecer", pode-se também comparar à descida de Huntly e ao seu contacto com as trevas, dependendo a salvação, em ambos os casos, de uma espécie de conhecimento resultante do confronto com uma nova realidade, donde provém a apreensão de um novo tipo de Beleza indissociável do que se viveu como Horrível. Muitos outros exemplos se poderão dar do diálogo constante entre as obras destes dois autores. A invenção de Poe de uma espécie de narrativa a que se convencionou chamar história de detectives é mais outro caso de influência de Brown. Numa crítica à edição de Griswold das obras de Poe, um anónimo atribui, em grande medida, a fonte de inspiração de Poe aos escritos de Godwin e Charles Brockden Brown, dizendo que os três autores admiravam "the morbid and improbable, . . . straining . . . the interest (of their narratives) tracing, step by step,

⁸⁴ G. R. Thompson. *Poe's Fiction - Romantic Irony in the Gothic Tales*, p. 151.

logically as it were and elaborately, through all its complicated relations, a terrible mystery to its source”, afirmando que as personagens se dedicavam a perseguir “events through all their possible involutions.”⁸⁵ Pode-se dizer que todas as obras de Brown se aplicam em descobrir a origem de um determinado mistério, tornando-se por vezes o detective no criminoso, ou o perseguidor no perseguido, como acontece em *Caleb Williams* de William Godwin. Um desses casos típicos é *Edgar Huntly*, onde a identidade do próprio perseguidor acaba por ser o objecto da perseguição, procedendo-se, assim, à inversão da típica história de detectives. Aliás, se Poe chamou, a alguns dos contos integrados neste género, contos de raciocínio, os romances de Brown podem também identificar-se com esta classificação, tendo a própria personagem central de *Arthur Mervyn* afirmado que: “My existence is a series of thoughts rather than of motions. Ratiocination and deduction leave my senses unemployed.”⁸⁶ Justifica-se este enorme interesse de ambos os autores pelo conto policial, porque ele será o que melhor põe em prática o que as restantes obras, de uma forma ou de outra, também praticam: o confronto da razão com o terror irracional e com as trevas do desconhecido.

Para continuar a estabelecer paralelos entre as obras dos dois autores, podemos tomar como exemplo *Wieland*, e dizer que este romance não é senão um retrato da decadência de uma família, idêntico ao de *The House of Seven Gables* de Hawthorne e ao de “The Fall of the House of Usher” de Poe, todos eles narrativas de tragédias familiares desencadeadas pelo terror provocado por “pecados dos antepassados.” Frederick Frank chegou mesmo a comparar o templo construído pelo pai de Theodore Wieland com o “Haunted Palace” de Usher, considerando-o uma

⁸⁵ Crítica anónima à edição de Rufus Wilmot Griswold de *The Works of the Late Edgar Allan Poe* in *Edinburgh Review*, CVII, Abril, 1858, (pp. 419-42), p. 426.

⁸⁶ Charles Brockden Brown. *Arthur Mervyn*, p. 265.

personificação do “ideal doentio de privacidade e segurança espiritual de um louco.”⁸⁷ Mas “Haunted Palace” pode também significar essa propensão, de ambos os autores, para a análise da mente, o que dá origem a uma literatura fundamentalmente introspectiva, que se aplica num enorme e persistente esforço em transformar o irracional em racional. Esta tendência aproxima os narradores das obras dos dois autores, cujas narrativas na primeira pessoa vivem frequentemente de uma constante tensão provocada por um ponto de vista que oscila entre uma lógica objectiva e um terror subjectivo, de que nos fala William Manly no seu artigo “The Importance of Point de View in Brockden Brown’s *Wieland*” (1964). Aliás, este facto constitui-se no dilema central comum às obras de Brown e Poe, fundamentalmente determinadas pelo duplo poder de penetração intelectual e de profundidade emocional dos seus autores. Em relação a esta tensão dramática, que caracteriza a escrita de Brown e a torna objecto do conflito entre a pulsão pelo racional e o fascínio pelo terrível, diz-nos Manly: “The sensibility of Clara Wieland filters two preoccupations which occur throughout Brown’s writing: his avowed interest in rationalism, truth, and purpose; and his equal fascination with the disruption of these qualities in the bizarre, the Gothic, and the sentimental.”⁸⁸

É como se este processo ficcional, de uma forma muito semelhante a *The Philosophy of Composition* de Poe, reflectisse a estrutura apocalíptica do universo, apresentada em *Eureka*, como se a narrativa se desenvolvesse de acordo com um ritmo de contracção e expansão equivalente a essa dupla tendência de atracção / repulsa pelo racionalismo e pelo Gótico. Compreende-se, então, por que razão os vilões

⁸⁷ Frederick S. Frank. *Perverse Pilgrimage*, p. 216.

⁸⁸ William Manly. “The Importance of Point of View in Brockden Brown’s *Wieland*” in *American Literature*, Vol. 35, 1964, p. 312.

dessas ficções são ao mesmo tempo perversos e racionais, pois estas personagens são simultaneamente herdeiras da tradição gótica e fiéis praticantes do racionalismo. A interpenetração destas duas correntes faz com que Brown e Poe se possam considerar responsáveis pela intelectualização do Gótico. É que os seus heróis conciliam, muitas vezes, o impulso da perversidade e a capacidade da razão, possuindo o poder de Mervyn, Carwin ou Roderick Usher, de praticarem acções perversas e simultaneamente serem capazes de justificar as suas acções, pois racionalizam os seus motivos e procedem a uma análise minuciosa das situações de terror. Quase sempre, o seu uso extremo da razão condu-los à pura irracionalidade, que se pode tornar numa poderosíssima fonte de terror. Assim, nasce esse terror psicológico, responsável pelo importante lugar de destaque destes autores, não só na tradição gótica, mas também na tradição da Literatura Americana. Como será fácil concluir, o seu enorme interesse pelo uso da razão leva-os inevitavelmente ao encontro do terrível, podendo dizer que o fascínio pelo racional conduz fatalmente ao fascínio pelo terror, razão pela qual estes interesses se sobrepõem constantemente na ficção de Brown e Poe. Não é de estranhar, então, que essa atracção pelo poder do mal na mente humana, provoque um enorme entusiasmo pelo tema da perversidade, tão comum na obra do autor de *Arthur Mervyn* como na do ^{de} "The Black Cat." Se o segundo possui um famoso tratado, sobre o assunto intitulado "The Imp of the Perverse", o primeiro não escondeu também esta sua preferência temática, quando, numa nota introdutória a *Wieland*, confessa: "Some readers may think the conduct of the younger Wieland impossible. In support of its possibility the Writer must appeal to Physicians and to men conversant with the latent springs and occasional perversions of the human mind."⁸⁹

⁸⁹ Charles Brockden Brown. "Advertisement" in *Wieland*, p. 3.

Se as suas obras possuíam uma forte “tendência moral”, elas destinavam-se também a “exaltar as paixões”, a “arrebatar os espíritos” e a estimular a “energia intelectual” dos seus leitores, pelo que não podiam apresentar somente qualidades de personagens virtuosas, mas deviam explorar as potencialidades próprias dos caracteres perversos, expondo os seus impulsos inerradicáveis para a destruição e morte. Num artigo publicado na *Weekly Magazine*, Brown apresenta o seguinte comentário em relação aos critérios mais apropriados para a escolha de temas de romances: “the chief point is not the virtue of a character. The prime regard is to the genius and force of mind that is displayed. Great energy employed in the promotion of vicious purposes, constitutes a very useful spectacle.”⁹⁰ Embora Brown utilize o tema da perversidade com fins didáticos e morais, ele partilha do mesmo interesse comum a Poe em obter com isso uma maior potência emotiva e estética para a sua obra. Como veremos, as personagens do autor de *Wieland* estarão igualmente sujeitas a esse impulso perverso e irracional que Poe define como “a *mobile* without motive, a motive not *motivirt*.”⁹¹ Carwin, o ventriloquista responsável por algumas ilusões que induzem *Wieland* a actos criminosos, não será, então, diferente do narrador de “The Black Cat” ou de “^{The} Tell Tale-Heart”, no que se refere à prática de uma malignidade sem motivo provocada por um impulso primitivo e incontrolável que se aplica em contrariar a razão. Este mal involuntário, descrito pelos puritanos como incontrolável pela vontade do homem, é, na maior parte das obras destes autores, causado por uma curiosidade intelectual excessiva, capaz de transformar o racional no irracional, sendo o terror o resultado desse desequilíbrio psíquico provocado pela total perda da razão. Ambos os autores parecem alertar, assim, para o perigo que advém desta perda de equilíbrio entre a razão

⁹⁰ Charles Brockden Brown. *Weekly Magazine*, 1, 17 March, 1798, p. 202.

⁹¹ Edgar Allan Poe. “The Imp of Perverse” in *Poetry and Tales*, p. 827.

e a emoção ou entre o racional e o irracional, daqui podendo resultar uma desintegração psíquica para a qual as preocupações morais de Brown advertem e da qual as intenções estéticas de Poe não se esquecem. Aliás, em *Hamlet*, Shakespeare imortalizou esta mesma preocupação: “The head is not more native to the heart.”⁹² O controlo do impulso do perverso resulta, então, dessa capacidade em equilibrar os elementos opostos da psique humana. As personagens capazes de não serem por ele vitimadas são as únicas detentoras desse poder que, no entanto, nunca é total. Acerca deste reconhecimento, tão essencial à obra de Brown como à de Poe, diz-nos Frederick Frank, em *Perverse Pilgrimage* (1984):

“The Gothic novels of Brockden Brown are based on an acute recognition of man’s innate depravity; they are organised around a common moral theme of how the natural wickedness within every man can be understood and controlled by enforcing a rapprochement between reason and feeling, between one’s godlike idealities and bestial identity.”⁹³

O não cumprimento deste controlo é o que na verdade leva à irrupção do impulso do perverso, que, mais do que ser uma simples propensão para o mal, é sobretudo um impulso contra o Eu, transformado numa forma de terror que conduz tragicamente as personagens à autodestruição. Daqui nasce um terror trágico e psicológico que nada tem a ver com o que resulta do mero uso de artificios góticos, nem das forças exteriores do destino, como na Tragédia Clássica, pois estas são transferidas para o interior da mente humana. Eis a razão pela qual as obras de Brown anteciparam uma nova espécie de terror que faria tradição na Literatura Americana, desde Poe até Faulkner. É por igualmente ter tido em atenção esta presença simultânea do terrífico e do trágico, na visão apocalíptica de Brown, que George Snell, em “Apocalypticalist”,

⁹² William Shakespeare. *Hamlet*, Act I, Scene II, 46 in *Complete Works*, p. 872.

⁹³ Frederick S. Frank. *Perverse Pilgrimage*, p. 167.

notou ser esta “uma preocupação da imaginação americana de *Wieland* a *Absalom! Absalom!*”⁹⁴ Referindo-se igualmente ao que denominou “sensibilidade trágica” de Brown, James Coyle conclui: “But Brown was ideally fitted, both by temperament and education, to deal with moral evil and its causes. He had a brooding absorption with evil. He had the ‘tragic sensibility’ of evil in the world.”⁹⁵

Mas, se existem muitas semelhanças entre os dois autores, também será útil indicar algumas diferenças, que determinam a especificidade das suas criações ficcionais. Uma das principais distinções reside no facto de Brown, diferentemente de Poe, ter produzido ficções morais. Também em termos de profundidade narrativa, os monólogos dos narradores loucos de Poe se revelam mais interessantes pelo seu alcance psicológico e filosófico que os de alguns narradores de Brown, como é o exemplo de Clara em *Wieland*. Embora Brown, como Poe, exprima um cepticismo irónico acerca das capacidades da razão humana, ele nunca satiriza os seus mais viciosos e loucos vilões, devido à sua intenção moral. Onde os dois autores mais divergem é no processo de composição da narrativa. Se para Poe todo o percurso é milimetricamente traçado para atingir o que denominou “unidade de efeito”, devendo o fim ser concebido antes mesmo do início do enredo, para Brown isso representaria um artificialismo que o impediria de atingir a autenticidade. No Prefácio a *Ormond*, o autor comenta:

“My narrative will have little of that merit which flows from unity of design. You are desirous of hearing an authentic, and not a fictitious tale. It will, therefore, be my duty to relate events in no artificial or elaborate order, and without that harmonious congruity and luminous amplification, which might justly be displayed in a tale flowing merely from invention.”⁹⁶

⁹⁴ George Snell. “Charles Brockden Brown: Apocalypticist” in *University of Kansas City Review* XI, 1944, p. 131.

⁹⁵ James John Coyle. *The Problem of Evil in the Major Novels of Charles Brockden Brown*, p. 18.

⁹⁶ Charles Brockden Brown. *Ormond*, “To I. E. Rosenberg”, p. 3.

Tendo em conta que considerava a escrita uma urgência biológica, produto de um acto inconsciente e involuntário, é natural que Brown tivesse a tendência de se rever na personalidade de um “rapsodista”, que, na *Columbian Magazine*, definiu como sendo “one who delivers the sentiments suggested by the moment in artless and unpremeditated language.”⁹⁷ Este facto levou Leslie Fiedler, um dos críticos mais interessados na sua obra, a afirmar que “Brown is a writer careless to the point of shamelessness.”⁹⁸ Esta conclusão fundamenta-se porque, segundo o crítico, o autor deixa as personagens vaguearem por várias páginas antes de dizer ao leitor donde provêm; por ter escrito, ao mesmo tempo, quatro dos seus romances; por mudar repentinamente de incidentes e personagens; por ligar incidentes idênticos a personagens diferentes no mesmo romance, etc. Fiedler conclui que Brown não é um formalista, podendo facilmente desapontar o crítico que acredita que um romance é essencialmente uma combinação sofisticada de palavras, julgando-o bom ou mau em termos da sua complexidade e da sua estrutura abstracta. Também James Coyle quis provar, em *The Problem of Evil in the Major Novels of Charles Brockden Brown* (1961), que “the idea of content, not niceties of plot structure, was Brown’s primary concern in writing such works.”⁹⁹ Também Dunlap, na sua biografia, se refere a esta ausência de artificialidade no estilo do autor, ao citar as palavras de um amigo de Brown: “the most complicated judgement (...) is delivered with more perspicuity than any of the rest, in a language destitute of all embellishment, and with peculiar nicety of detail.”¹⁰⁰

⁹⁷ Charles Brockden Brown. *Columbian Magazine*, 1 August, 1789, (pp. 464-467) p. 464.

⁹⁸ Leslie A. Fiedler. *Love and Death in the American Novel*, p. 155.

⁹⁹ James John Coyle. *The Problem of Evil in the Major Novels of Charles Brockden Brown*, p. 2.

¹⁰⁰ William Dunlap. *Life of Charles Brockden Brown*, p. 16.

Por tudo isto, a narrativa de Brown, sendo resultado de uma escrita mais explícita, não possui o poder simbólico da de Poe, mas ambos usam-na como uma tentativa de dar coerência aos acontecimentos mais terríveis. A linguagem apresentar-se-á, então, para os dois autores, como uma alternativa ao caos aterrador da experiência, tendo um efeito catártico de purificação e sendo uma forma de sobrevivência aos “terrores da alma”: “The pen is a pacifier. It traces out, and compels us to adhere to one path. It was ever my friend. Often it has blunted my vexations; hushed my strong passions; turned my peevishness to soothing; my fierce revenge to heart-dissolving pity.”¹⁰¹

¹⁰¹ Charles Brockden Brown. *Arthur Mervyn*, p. 414.

5. BROWN E O GÓTICO INGLÊS

Embora existam alguns críticos que, como Robert D. Hume, neguem o interesse de ler os romances de Brown à luz da tradição gótica,¹⁰² em *The Shapers of American Fiction* (1947), George Snell defende que *Caleb Williams*, *The Monk*, *The Castle of Otranto* e os romances de Ann Radcliffe, todos eles com data de publicação muito próxima, provocaram uma impressão muito forte no autor americano.¹⁰³ Pelo seu temperamento anormalmente melancólico e mórbido Brown estava, por natureza, predisposto às experiências e influências da estética do terror. É assim que Richard H. Dana, ao criticar a primeira edição completa, de 1827, das obras de Brown, comenta: “the energies of his soul were melancholy powers, and their paths lay along the dusky dwelling-places of superstition, and fear, and death, and woe.”¹⁰⁴

¹⁰² Robert D. Hume. “Charles Brockden Brown and the Uses of Gothicism: A Reassessment” in *ESQ*, 66, 1972, pp. 10-18.

¹⁰³ George Snell. *The Shapers of American Fiction*, pp. 36-7.

¹⁰⁴ Richard H. Dana “Review of the novels of Charles Brockden Brown” in *The U. S. Review and Literary Gazette*, 2, August 1827, p. 323

Mas o autor, embora fosse permeável a muito do que era produzido dentro do gênero em Inglaterra, ele demarcou-se profundamente do tom moral do Gótico Inglês, predominantemente marcado pelas ideias de Rousseau. É que, segundo Frederick Frank, em *Perverse Pilgrimage*, existem duas partes da personalidade da personagem-vilão: a natural ou pré-social e a oficial ou social. Como o Gótico Inglês considera sempre que a bondade do homem é corrompida por instituições ultrapassadas e pela civilização decadente, seguindo o pensamento de Rosseau, a parte superior da personalidade seria sempre a natural, enquanto o lado negro do caráter humano corresponderia ao social. É deste tema dominante da crença na bondade natural do homem, em oposição à depravação social, que Brown se afasta tentando encontrar os seus próprios temas nas tradições da cultura americana. Como Lulu Rumsey Willey analisa: “He (Brown) could not break away at once from the form and method of handling his material, but he surely sought new material from the manners and thoughts of the (American people) and from the events and nature of the country.”¹⁰⁵ Willey percebeu traços de quatro escolas principais do romance inglês, nas obras de Brown. São elas: a Escola do Sentimento, a História Autobiográfica, o Conto Histórico, a Escola do Terror e a Escola Racionalista.¹⁰⁶

Com o Gótico Americano de Brown procede-se, assim, a uma renovação do Gótico Inglês, o qual, devido ao ponto de vista calvinista do autor, vê invertido o seu conceito de homem natural, deslocando-se o foco da atenção da bondade e inocência naturais, proclamadas por Rosseau, para a depravação natural do homem. Como Hawthorne irá dizer mais tarde, “evil is the nature of mankind.” Este será o pressuposto psicológico mais importante para definir o caráter humano e as novas tendências

¹⁰⁵ Lulu Rumsey Willey. *The Sources and Influence of the Novels of Charles Brockden Brown*, p. 52.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 58.

americanas do Gótico, mais preocupadas com os terrores psíquicos do que com os sociais. Pode-se considerar, por isso, que o Gótico Inglês é mais liberal e radical no seu alcance político, e o americano mais conservador e orientado por um certo espírito nacionalista. É que este último preocupa-se mais com as complexidades morais e psíquicas do indivíduo do que com as ameaças vindas da igreja ou do estado. No fundo, ambos são tecnicamente semelhantes, mas diferem no que diz respeito ao que cada um considera ser a natureza e as origens do mal. As diferenças entre ambos foram exemplarmente esquematizadas por Frank, que os distinguiu a quatro níveis: ético, dramático, psicológico e cultural:

“The American Gothic novel will be found to differ from the English Gothic novel in four significant respects. Ethically, it goes much further into perplexing questions of good and evil. Dramatically, it is less physically thrilling, but more metaphysically exciting than the English Gothic. Psychologically, its images of a restless unconscious in man are far superior to the crude, though bold, pictures of the psyche seen in the English Gothic novel. Culturally, the American Gothic novel exhibits few definite political or social messages, though it may fairly be said to raise some tragic doubts about the glorious future of man in America.”¹⁰⁷

Sendo Brown o criador do Gótico Americano, ele foi o primeiro a deparar-se com estas diferenças fundamentais ao tentar proceder à adaptação do Gótico Inglês usando materiais especificamente americanos. As suas modificações estéticas, éticas e filosóficas, introduzidas ao terror inglês, tornaram-se num modelo a seguir para a maior parte da Literatura Americana produzida até à Guerra Civil. É por esta razão que é tão importante conhecermos as suas atitudes de aproximação e afastamento, ou de atracção / repulsa em relação à tradição inglesa. Aliás, será uma relação deste tipo que o autor estabelecerá com os dois escritores que mais receberam a sua atenção e admiração: William Godwin e Ann Radcliffe.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 168.

Na época de Brown, a América recebeu influência de alguns pensadores europeus como Locke, Hobbes, Hume, Shaftesbury, dos filósofos franceses e do romancista radical e filósofo político inglês William Godwin. Brown parece ter-se familiarizado com as obras de Godwin, particularmente com o espírito radical de *An Enquiry into Political Justice* (1793) e também com *Caleb Williams* (1794), nas sessões do “Friendly Club”, uma organização informal de jovens intelectuais nova-iorquinos destinada a encontrar um “plano para desenvolver e assegurar a felicidade humana”, para a qual o escritor havia sido convidado pelo seu amigo Elihu Hubbard Smith. Aliás, as fontes literárias, citadas pelo seu biógrafo, William Dunlap, restringem-se a estas duas obras de Godwin, tendo notado que, em 1798, Brown “was an avowed admirer of Godwin’s style, and the effects of that admiration, may be discerned in many of his early compositions.”¹⁰⁸ Em Setembro de 1795, Brown escreve a Dunlap, informando-o de que estava a escrever um romance “equal in extent to *Caleb Williams*”.¹⁰⁹ Fiedler comenta esta questão do seguinte modo: “he began to write (the 1790’s were almost gone) the ‘new novel’, which is to say, the Gothic romance in its doctrinaire Godwinian form. ‘To equal *Caleb Williams*’ was the best Brown could hope for himself.”¹¹⁰ O próprio poeta Inglês John Keats, como já vimos, colocou a personalidade literária de Brown entre Schiller e Godwin. Esta aproximação explica-se porque Brown apreciava, em Godwin, um certo idealismo filosófico, demonstrado no uso de aforismos e epigramas, que se podem encontrar ao longo de *Wieland* e *Arthur Mervyn*. As suas personagens são conhecidas por manterem debates políticos esclarecidos, como os que resultam do diálogo entre Caleb e Falkland, no primeiro capítulo do segundo volume de

¹⁰⁸ William Dunlap. *Life of Charles Brockden Brown*, Vol. II, p. 15.

¹⁰⁹ William Dunlap. “Charles Brockden Brown” in James Herring; James B. Longacre. (eds) *The National Portrait Gallery of Distinguished Americans*, III, New York, Hermon Bancroft, 1836, p. 3.

¹¹⁰ Leslie Fiedler. *Love and Death in the American Novel*, p. 174.

Caleb Williams. Também para Brown, o romance era um veículo de Ideias, atingindo-se, entre elas e o efeito do terror, um perfeito equilíbrio estrutural e mantendo-se uma dialéctica constante entre pensamento e sentimento, que tanto caracteriza *Caleb Williams* como *Arthur Mervyn*. Este é um sintoma da evolução do romance gótico, que gradualmente vai perdendo a sua função de mera diversão, introduzida por Walpole, para se tornar numa ficção de ideias, tornando-se numa forma de arte para lhes servir de veículo, como as obras de Ann Radcliffe o provam.

A troca de Rosseau por Godwin, no que respeita a orientação filosófica de Brown, é também significativa, pois o tom moral predominante do romance gótico inglês encontrava-se preponderantemente influenciado, como já vimos, pelo filósofo francês. A este propósito, o seu amigo Elihu Hubbard Smith chegou a comentar, no seu diário, que Brown fizera gradualmente uma transição de um jovem hiper-sensível que cultivava os prazeres do desespero e o fantasma da paixão, para alguém que começava a dar um maior interesse ao mundo da razão e da acção.¹¹¹ O próprio desejo fáustico de conhecer, que tanto determina as personagens do autor, liga-se directamente ao conceito de curiosidade, que é um termo característico de Godwin, repetidamente usado por Caleb Williams, como justificação da sua atracção pela transgressão e do seu interesse pelo proibido:

“The instant I had chosen this employment for myself, I found a strange sort of pleasure in it. To do what is forbidden always has its charms, because we have an indistinct apprehension of something arbitrary and tyrannical in the prohibition. To be a spy upon Mr. Falkland! That there was danger in the employment served to give an alluring pungency to the choice. I remembered the stern reprimand I had received, his terrible looks; and the recollection gave a kind of tingling sensation, not altogether unallied to enjoyment. The further I advanced, the more the sensation was irresistible.”¹¹²

¹¹¹ James E. Cronin (ed.). *The Diary of Elihu Hubbard Smith (1771-1798)*, p. 171.

¹¹² William Godwin. *Caleb Williams*, p. 107.

A própria teoria do terror de Brown, tal como se encontra expressa numa carta ao seu irmão James, destina-se a estimular os espíritos curiosos sem que isso afecte a credibilidade da ficção, pois a intenção é: “to excite and baffle curiosity, without shocking belief.”¹¹³ O processo aplicava-se essencialmente em destruir as barreiras entre realidade e fantasia do romance tradicional. Isto tinha sido já proposta do gótico ideológico de Godwin, tendo esta técnica sido aplicada, em *Caleb Williams*, com excelentes resultados. O autor inglês tinha conseguido distanciar o romance gótico das suas atmosferas aristocráticas e medievais, tendo-lhe introduzido uma tendência democrática ao usar Caleb, um herói jovem e bem intencionado, de espírito curioso, mas de origem plebeia. E mais importante do que isto, ele tinha baseado as suas aventuras góticas em situações reais integrando-as num contexto factual e apresentando-as como se fossem factos, ou seja, “things as they are”. Daqui parte a mais importante fonte de terror das obras de Godwin e Brown. Para o primeiro, esses factos referem-se aos terrores da sociedade e, para o segundo, eles dizem respeito aos terrores psíquicos, já que, para o autor de *Caleb Williams*, o conflito vivido pelas personagens era com o sistema social, enquanto, ^{que} para o autor de *Wieland*, essa relação conflitual se desenvolvia na psique.

“Things as they are” constituir-se-ão, assim, num enorme potencial gótico por representarem o pesadelo da vida comum nos aspectos mais terríveis e grotescos, apresentando-se o familiar nas suas formas mais estranhas e invulgares e construindo-se, por isso, um padrão a ser seguido futuramente pelo gótico americano. Dunlap apreendeu bem esta influência de Godwin na obra de Brown ao comentar: “From the regions of poetry and romance, from visionary schemes of Utopian systems of

¹¹³ Charles Brockden Brown. “Letter to James Brown” (New York, July 26th, 1799) in William Dunlap. *Life of Charles Brockden Brown*, p. 97.

government and manners, Mr. Brown, like many others, became a sober recorder of things as they are.”¹¹⁴ No prefácio de 1794 a *Caleb Williams*, Godwin observa: “The question now afloat in the world respecting THINGS AS THEY ARE, is the most interesting that can be presented to the human mind.”¹¹⁵ Compreende-se, então, que esta obra se tenha tornado, para Brown, num modelo para julgar a sua própria ficção. Sendo um dos objectivos principais desse processo ficcional, a especial atenção, dedicada à realidade de um quotidiano contemporâneo, teve por consequência que, tal como Godwin, Brown colocasse os seus romances num tempo recente, como indica o subtítulo “Memoirs of the Year 1793” de *Arthur Mervyn*. Surge, assim, a urgência de dar expressão à ameaça de um presente incerto e aos terrores do quotidiano. Está criado, então, um tipo de gótico independente das convenções e símbolos ligados a um passado remoto e que será totalmente adequado a uma realidade americana fundamentalmente baseada na valorização da experiência do presente, nele encontrando inúmeras potencialidades para uma ficção genuína. John Neal expande esta ideia, dizendo:

“We have no old castles – no bandit – no shadow of a thousand years – to penetrate – but what of that. We have men and women – or creatures that God himself fashioned and filled with character. And what more do we want? . . . But why need we go back to the past for our heroes? – There is no such necessity; and he who shall first dare to grapple with the present will triumph in this country.”¹¹⁶

Em *The Early American Novel*, Lillie Loshe identificou o gótico de Godwin como psicológico e revolucionário, e nos romances de Brown conjugar-se-á também a presença de perigos físicos e psicológicos reais com um certo entusiasmo filosófico e

¹¹⁴ Ver Fred L. Pattee. *Early American Literature*, p. 103.

¹¹⁵ William Godwin. “Preface” to *Caleb Williams*, p. 1.

¹¹⁶ John Neal. *American Writers, a Series of Papers Contributed to Blackwoods's Magazine (1824-25)*, ed. Fred Lewis Pattee, p. 57.

político. Ambos os autores foram pioneiros na criação de um gótico que se propunha dar contornos mais nítidos à individualidade humana, explorando profundamente a sua interioridade e não se detendo na mera descrição superficial dos comportamentos, uma vez que as suas personagens são seres fortemente individualizados, intelectuais ou reformadores, mas também vítimas, como Caleb Williams, da pressão do terror e de uma conseqüente degeneração psíquica. John Bernard captou esta tendência de ambos os autores se tornarem em exploradores do interior humano, dizendo:

“Like Mr. Godwin, he (Brown) is an explorer of the inner world of man, not a painter of its external habits. He was no recorder of the artificial conventionalities which mark the surface of human conduct, but a diver into its depths and a delineator of the sources, not the results, of our ruling thoughts and feelings.”¹¹⁷

Esta ênfase no indivíduo vem do facto de se considerar imprescindível que o ser humano encontrasse a verdade através do seu próprio entendimento. Segundo o pensamento de Godwin expresso em *Political Justice*, se esta verdade fosse incessantemente estudada, ilustrada e propagada, o efeito seria inevitável. As personagens tornar-se-iam, assim, bons exemplos de casos humanos para que o romance gótico se tornasse uma arma didáctica de transformação do leitor, que ambos os autores usaram. No seu prefácio de 1832 a *Caleb Williams*, Godwin procura rever os valores morais e sociais para exercer uma influência determinante sobre o leitor, e por isso afirma: “I will write a tale, that shall constitute an epoch in the mind of the reader, that no one, after he has read it, shall ever be exactly the same man that he was before.”¹¹⁸ Porque também acreditava no poder transformador da Literatura, no seu prefácio a *Arthur Mervyn*, Brown comenta: “It is every one’s duty to profit by all

¹¹⁷ John Bernard. *Retrospections of America, 1797-1811*, p. 251.

¹¹⁸ William Godwin. *Caleb Williams*, p. 338.

opportunities of inculcating on mankind the lessons of justice and humanity.”¹¹⁹ E se, como nos diz Godwin, no seu já referido prefácio, “Terror was the order of the day”, então teremos de concluir que o confronto dos leitores com esse facto terrível das suas existências seria uma dos mais importantes vias para atingir a transformação pretendida.

Mas é exactamente no encontro com as fontes desse terror que as obras dos dois autores divergem. Enquanto, para Godwin, todo o mal provinha de uma aristocracia corrupta e a mente humana reflectia os terrores da sociedade, para Brown, o terror não provém do exterior mas da própria psique humana, sendo as suas personagens tragicamente impelidas para uma fatalidade inexplicável. Acerca desta diferença entre os dois autores, Richard Dana comenta: “He (Brown) is more like any others; but differs from him in making so many of his characters live, and act, and perish, as if they were the slaves of supernatural powers, and the victims of a vague and dreadful fatality.”¹²⁰ Esta terrível fatalidade, a que Dana se refere, será o resultado da presença do irracional na mente humana e não de factores sociais externos à psique do indivíduo. Em *American Gothic* (1980), Joanne Yates caracteriza o gótico tradicional de Godwin em oposição a este novo gótico de Brown, concluindo que: “The potential of terror as a tool for exploring the depths of the human psyche was ignored in the ready availability of societal terror.”¹²¹ A ambos os autores é comum o “gosto do mórbido e do improvável”, tendo Godwin também explorado o sentido trágico da vida nas suas personagens, sendo comum, em *Caleb Williams*, expressões como “my misfortune is inevitable” ou “inevitable evil”, assim como mostrou reconhecer a existência da

¹¹⁹ Charles Brockden Brown. “Preface” to *Arthur Mervyn*, p. 3.

¹²⁰ Richard Henry Dana. “Review of the novels of Charles Brockden Brown” in *The U. S. Review and Literary Gazette*, 2, August, 1827, p. 324.

¹²¹ Joanne Yates. *American Gothic: Sources of Terror in American Fiction Before the Civil War*, p. 70.

depravação humana e do impulso do perverso, pois é o próprio Caleb quem confessa: "It was a kind of fatal impulse that seemed destined to hurry me to my destruction."¹²² No entanto, só com Brown, se começou a penetrar mais profundamente no lado negro da psicologia humana e a equacionar o terror com os sentidos do trágico e do irracional.

Assim se explica que alguns críticos, como Robert Hume, considerem que as obras de Brown não possuem vilões dominantes,¹²³ pois o autor vê a fonte real do terror, não numa personagem ou em membros de uma classe social, mas nas mentes de todos os seus protagonistas. Acerca destas diferenças entre os dois autores, David Punter vai mais longe, ao considerar em *The Literature of Terror*, que os vilões de Brown personificam as más consequências do godwinismo. Este crítico é de opinião que o próprio *Wieland*, além de ser vítima do seu meio, é também vítima dos ideais de Godwin, dado que a sua ideologia não é suficientemente flexível para lidar com o aparentemente irracional, observando igualmente que o demoníaco Carwin é em si uma figura eminentemente godwiniana que usa uma lógica fria para iludir *Wieland*, acabando por causar assassínios e actos de violência. Punter nota, assim, uma influência contraditória de Godwin em Brown, referindo que este último se deslumbrava pelas questões teóricas do autor de *Caleb Williams*, mas por outro lado se aplicava em distinguir os aspectos benéficos desta teoria de outros mais negativos. Em relação a *Wieland*, o crítico analisa esta dupla atitude de fascínio e repúdio pelas ideias de Godwin, dizendo:

“Wieland is at one and the same time a Godwinian condemnation of superstition and vindication of the theory of social conditioning, and an anti-Godwinian warning against blind adherence to logic and against the Rosicrucian

¹²² William Godwin. *Caleb Williams*, Vol. II, p. 121.

¹²³ Robert D. Hume. "Charles Brockden Brown and the Uses of Gothicism: A Reassessment" in *ESQ: A Journal of the American Renaissance*, 18 (1972), p.11, 13.

implications of Godwin's work, which seemed to Brown to imply the possibility that certain men might, because of the power of their intellect, be permitted to operate beyond human law and regulation."¹²⁴

Em *The Problem of Evil*, James Coyle não defende uma posição tão radical como a de Punter em relação aos reformadores, pois considera que existe uma ambivalência de Brown em relação a este assunto, dado que, em *Wieland*, os seus papéis são desempenhados por boas e más personagens.¹²⁵ Também Frederick Frank, em *Perverse Pilgrimage*, notou a distância crítica de Brown em relação aos preceitos utópicos de Godwin e viu, na personagem de Ormond, uma crítica à ética de liberdade total em relação ao controlo social, concluindo que, com Ormond, o anarquismo erótico prova ser destrutivo para ele próprio e para os outros.¹²⁶ Na sua obra *The Early American Novel*, também Lillie Loshe observa que, nos seus últimos anos, o entusiasmo de Brown por Godwin parece ter diminuído, tendo a tendência de o considerar como um incidente da sua "juventude dogmática", embora permaneça a sua dívida em relação a *Caleb Williams*.¹²⁷ Contudo, a submissão literária em relação a esta obra não é total, tendo Dunlap captado as inovações introduzidas por Brown, em *Arthur Mervyn*, que impedem a reprodução fiel de protótipos herdados: "The reader cannot but be again reminded of Caleb Williams, and Falkland, yet here is no servile copy, the characters of Mervyn and Welbeck are distinct in many circumstances from Williams and his master, and the situations in which they are placed are altogether new."¹²⁸ Na biografia de David Clark, estabelece-se também uma diferença essencial entre Brown e Godwin, no que diz respeito à refutação da fria lógica de que este último se serve para orientar as acções

¹²⁴ David Punter. *The Literature of Terror*, p. 195.

¹²⁵ Ver James John Coyle. *The Problem of Evil in the Major Novels of Charles Brockden Brown*, University of Michigan, Ph. D., 1961.

¹²⁶ Ver Frederick S. Frank. *Perverse Pilgrimage*, p. 205.

¹²⁷ Ver Lillie Loshe. *The Early American Novel*, p. 51.

¹²⁸ William Dunlap. *Life of Charles Brockden Brown*, Vol. II, p. 21.

dos seus vilões:

“Godwin was bent upon the destruction of an outmoded system; Brown, upon portraying the nefarious consequences of blindly following principles based upon cold logic. In reality this is a refutation of Godwinism. Ormond, Carwin, Ludloe, and Welbeck are villains by premeditation and for noble ends; not so Falkland. This difference is not merely accidental it is fundamental.”¹²⁹

O próprio cerne do romance *Wieland* é considerado como se fosse gerado por uma rebelião contra a filosofia de Godwin, em *Involuntary Evil* de Hal Wyss, que também é de opinião que esta obra se originou a partir do conhecimento de Brown da Literatura do passado, assim como do seu nacionalismo e da sua agitação interior.¹³⁰

Mas apesar da recusa de Brown de muitas das teorias sociais de Godwin, o facto é que as obras de ambos os autores se tornaram célebres pela força e poder dos seus vilões, que têm por um lado a obsessão de usar seres humanos como objectos da sua experiência e por outro são movidos por um profundo sentido de bondade. As suas naturezas paradoxais resultam de serem simultaneamente exemplos de benevolência e monstros de depravação, como muito bem entendeu Dunlap, dizendo: “Ormond and Falkland are both endeared to us on their first appearance, and while every heart is warmed by their benevolence and disinterestedness, they are suddenly converted into monsters of depravity.”¹³¹ Este retrato do paradoxo humano, captado pela personalidade do vilão, é magistralmente bem conseguido em *Caleb Williams*, através do qual se poderá entender mais claramente a razão da reversibilidade de papéis na relação perseguidor/perseguido, e onde se encontrará também um padrão para tensão que define o paradoxo do terror na obra dos dois autores: “I knew the inflexibility and sternness of Mr. Falkland’s mind in accomplishing the purposes he had at heart; but I also knew that

¹²⁹ David Lee Clark. *Charles Brockden Brown: Pioneer Voice of America*, p. 174.

¹³⁰ Ver Hal Huntingt Wyss. *Involuntary Evil in the Fiction of Brown*, p. 68.

¹³¹ William Dunlap. *Life of Charles Brockden Brown*, p. 15.

every virtuous and magnanimous principle was congenial to his character.”¹³² Será bom não esquecer que este carácter paradoxal é também característica de Caleb, sofredor de uma “agonia romântica” que o faz sentir prazer no terrível ou sublime e até na sua própria tragédia pessoal: “I derive a melancholy pleasure from dwelling upon the circumstances which imperceptibly paved the way to my ruin.”¹³³ Igualmente contraditórios, é natural que este traço comum seja motivo de identificação e empatia entre Caleb e Falkland contaminando-se um ao outro mutuamente, como acontece entre as personagens virtuosas e perversas de Brown, ou entre a personalidade literária deste autor e a de Godwin. No fundo, todas elas sempre estiveram sujeitas a uma contaminação inevitável: “we were each of us a plague to the other.”¹³⁴ Isto acontece porque as personagens, que correspondem à relação perseguidor / perseguido, Welbeck / Mervyn e Huntly / Clithero, nos romances de Brown, ou Caleb / Falkland, no de Godwin, podem considerar-se *alter egos*, o que fomenta essa relação de reciprocidade e de infecção mútua. Acerca da recorrência deste tipo de relação, em personagens da Literatura Americana, diz-nos Eino Railo, em *The Haunted Castle* (1927): “A constructional inheritance from Godwin is the recurrence of a relationship between pursuer and pursued similar to that in *Caleb Williams*; on one side a master, on the other a protégé occupying a humbler position, usually a Young and gifted person from the country.”¹³⁵

Em relação à influência de Ann Radcliffe, sabe-se por exemplo que, num artigo intitulado “On a Taste for the Picturesque”, Brown vê-a mais como uma pintora do que como uma romancista, considerando-a “the most illustrious of the picturesque

¹³² William Godwin. *Caleb Williams*, Vol. II, p. 161.

¹³³ *Ibidem*, p. 123.

¹³⁴ *Ibidem*, p. 122.

¹³⁵ Eino Railo. *The Haunted Castle - A Study of the Elements of English Romanticism*, p. 301.

writers.”¹³⁶ O que ele aprecia, na obra da escritora inglesa, parece ser o seu valor como paisagista e a sua capacidade de captar, nas imagens criadas, uma enorme “energia moral”:

“Her two last romances, ‘Udolpho,’ and ‘The Italian,’ are little else than a series of affecting pictures, connected by a pleasing narrative, and in which human characters and figures are introduced on the same principles that place them on the canvas, to give a moral energy and purpose to the scene. This is the great and lasting excellence of her works”¹³⁷

Ser um “pintor moral” era, aliás, no que Brown considerava consistir a responsabilidade intelectual, própria de um escritor, para com os seus leitores. Compreende-se que o contacto com as descrições pictóricas de Racliffe tenha sido tão importante. Por isso, lhe foi muito útil, no seu já referido artigo, analisar as questões estéticas ligadas ao sublime, na pintura do séc. XVIII. Com os pintores desta época, como Salvator Rosa e William Gilpin, Brown parece ter aprendido que o estudo da paisagem permite ver para além do que é simplesmente belo na natureza, adquirindo a linguagem uma capacidade de se tornar cada vez mais exacta e adequada, ao apresentar os objectos das suas descrições em toda a sua particularidade e distinção. No seu artigo “Charles Brockden Brown and the Sublime” (1964), Kenneth Bernard reconheceu que, sempre que Brown descreve, nos seus romances, cenários americanos, ele fá-lo em termos da estética do sublime do século XVIII.

Se *Edgar Huntly* pode ser o exemplo de romance que melhor mostra o desejo Brown em querer-se concentrar na cena americana e distanciar-se dos temas e materiais europeus, as suas descrições ainda evidenciam muitas das convenções usadas pelos paisagistas Ingleses já mencionados. O que mais o diferencia é que, enquanto

¹³⁶ Charles Brockden Brown. “On a Taste for the Picturesque” in *Literary Magazine and American Register*, Vol. I, 1804, (pp. 163-66), p. 165.

¹³⁷ *Ibidem*.

Radcliffe usa a natureza como cenário para as suas personagens ou como realce dramático que suspende por momentos a atenção do leitor, Brown usa-a como equivalente objectivo dos estados psicológicos dos seus protagonistas. Se, em *Edgar Huntly*, existe uma cena de descida às profundidades de uma caverna, é porque isso equivale a uma descida aos abismos do inconsciente da própria personagem em questão. Brown nunca se mostrará, então, um observador da Natureza enquanto tal, pois ela relaciona-se quase sempre com a natureza psíquica das suas personagens. Embora lhe falte a profundidade psicológica de Brown, também Radcliffe nunca procede a simples descrições de paisagens, preferindo pintá-las de acordo com o seu sentido estético. Por se terem baseado essencialmente em quadros de pintores e não numa observação directa da realidade, elas têm muito mais a ver com o conceito de sublime e com toda a estética da natureza praticada por artistas do pitoresco do que com a Natureza enquanto tal. Brown herda esta atitude estética, e talvez por isso se possa colocar a questão de se saber se os seus cenários naturais são particularmente americanos, ou se têm antes a ver com as teorias do sublime praticadas no século XVIII.

Sobre isto Kenneth Bernard comenta:

“He is not describing any real landscape. The fantastic cliffs, gloomy hollows, trushing streams, dangerous chasms, mists, dead trees, moss, storms, mazes, and so on were all commonplaces of eighteenth-century prose and poetry. He is describing sublime or picturesque landscapes according to principles laid down by such writers as Edmund Burke and William Gilpin, depicted by certain painters like Salvator Rosa and Claude Lorrain, and used by such writers as Ann Radcliffe.”¹³⁸

Para um autor que utilizava a Natureza como correlativo da psique humana, nada seria mais adequado do que aderir à teoria do sublime de Edmund Burke, por aí se defender que a emoção mais perto do sublime era a do terror, constituindo-se este no seu próprio

¹³⁸ Kenneth Bernard. “Charles Brockden Brown and the Sublime” in *Personalist*, Vol. 45, 1964, p. 239.

princípio orientador. Nisto Burke foi absolutamente claro, dizendo:

“Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain, and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the *sublime*; that is it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling.”¹³⁹

Associar a Natureza ao terror através do sublime foi um dos objectivos comuns a Brown e Radcliffe, tendo Punter observado que: “He (Brown) follows Radcliffe in his attitude towards the power of nature and in his use of terror.”¹⁴⁰ O contacto com situações de perigo na Natureza provocará, da parte das personagens, uma reacção física ou psicológica que as elevará acima do perigo e as fará sentir o que Burke denominou “delightful horror”, ou seja, um intenso prazer no terrível. Isso só é possível se houver um distanciamento entre o sujeito e o objecto do terror, pois só assim essa emoção se tornará aprazível e poderá ser sentida na dimensão paradoxal de um horror agradável. O seguinte comentário de Burke é esclarecedor: “When danger or pain press too nearly, they are incapable of giving any delight, and are simply terrible; but at certain distances, and with certain modifications, they may be and are delightful (...).”¹⁴¹ É o próprio Arthur Mervyn quem descreve a experiência do sublime, quando diz:

“This rumour was of a nature to absorb and suspend the whole soul. A certain sublimity is connected with enormous dangers that imparts to our consternation or our pity a tincture of the pleasing. This, at least, may be experienced by those who are beyond the verge of peril. My own person was exposed to no hazard. I had leisure to conjure up terrific images, and to personate the witnesses and sufferers of this calamity. This employment was not enjoined upon me by necessity, but was ardently pursued, and must therefore have been recommended by some nameless charm.”¹⁴²

¹³⁹ Edmund Burke. *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, I, p. 36.

¹⁴⁰ David Punter. *The Literature of Terror*, p. 196.

¹⁴¹ Edmund Burke. *A Philosophical Enquiry*, VII, p. 36.

¹⁴² Charles Brockden Brown. *Arthur Mervyn*, p.130.

Dir-se-á, então, que se o sublime só pode ser experimentado, se existir um distanciamento estético proporcionado pelo pensamento, ele será particularmente sentido nas obras de Radcliffe e Brown por estes autores utilizarem a razão para explicar o sobrenatural e as fontes de terror, dando origem a essa espécie de romance gótico denominado natural. Para a escritora inglesa, tanto o terror como o sublime servem para estimular as capacidades intelectuais humanas, mantendo-as despertas. Por assim pensar, é que, no seu ensaio “On the Supernatural in Poetry” (1926), Radcliffe expôs as diferenças fundamentais entre horror e terror, concluindo que o primeiro bloqueia o funcionamento da razão e o segundo estimula-o e desenvolve-o.¹⁴³ Entende-se, assim, que ambos os autores se empenhem em preservar a credibilidade das fontes do terror nos seus romances, tentando encontrar para elas explicações que, em Radcliffe, são racionais e, em Brown, científicas. Este é um dos motivos principais que leva estes escritores a racionalizar as origens do terror nas suas obras. Edith Birkhead havia já notado esta característica comum, quando comentou: “Like Mrs. Radcliffe he is at the mercy of a conscience which forbids him to thrust upon his readers spectres in which he himself does not believe.”¹⁴⁴ Por este uso da razão, foram as obras de Radcliffe tão importantes para a transformação do romance Gótico, pois provaram que o romance gótico é uma forma de arte, capaz de suportar ideias e raciocínios profundos. Contudo, o grau de racionalização dos motivos do terror não é igual em Radcliffe e Brown, sendo as personagens femininas deste último, como Clara e Constantia, mais capazes de justificarem racionalmente as origens dos seus terrores do que heroínas, suas equivalentes no romance inglês, como Emily ou Ellena. Mas no que respeita à sua

¹⁴³ Ver Ann Radcliffe. “On the Supernatural in Poetry” in *New Monthly Magazine*, Vol. 16, 1826, pp. 149-150.

¹⁴⁴ Edith Birkhead. *The Tale of Terror*, p. 198.

curiosidade intelectual e ao seu percurso existencial pelo sofrimento humano, estas figuras femininas têm muito em comum e são nisso exemplares. Referindo-se ao exemplo de Clara Wieland, Harry Warfel comenta:

“In imitation of Anne Radcliffe’s heroines, this maiden is manoeuvred into as many distressful circumstances as possible, not by means of seemingly supernatural incidents, but by those commonplace occurrences whereby life is rendered almost insupportable: poverty, epidemic disease, fraud, imposture, dissimulation, arrest, counterfeiting, false maxims, lack of religious faith, and threats of ravishment.”¹⁴⁵

Não só as personagens femininas de Radcliffe serviram de modelo a Brown, o mesmo se passou com os vilões de muitos dos romances da autora que encontram correspondentes nas personagens perversas masculinas das obras do escritor americano. E embora Fiedler, em *Love and Death in the American Novel*, tivesse considerado a ficção gótica americana substancialmente diferente da produzida em Inglaterra, encontrou equivalências entre Carwin de Brown e Schedoni de Radcliffe ou Ambrosio de Lewis. Diz-nos o crítico: “It is the face, of course, of the Gothic hero-villain, of Mrs. Radcliffe’s Schedoni or M. G. Lewis’ Ambrosio: the ravaged aspect and hypnotic eye of one driven by a Faustian ‘thirst of knowledge,’ which was ‘augmented as it was supplied with gratification.’ ”¹⁴⁶ Iguamente, em *The American Novel and its Tradition* (1957), Chase nota o parentesco existente entre Carwin e Shedoni, dizendo: “There is about him (Carwin) an air of adventure, mystery, and eternal wandering, an air also of being pitiful and doomed - he is a close cousin of Schedoni in Mrs. Radcliffe’s *Italian*.”¹⁴⁷ Mas as personagens masculinas não são exactamente iguais nas obras dos dois autores, o que levou Lewis, em *The American Adam* (1968), a estabelecer entre

¹⁴⁵ Harry Warfel. *Charles Brockden Brown: American Gothic Novelist*, p. 129.

¹⁴⁶ Leslie Fiedler. *Love and Death in the American Novel*, p. 150.

¹⁴⁷ Richard Chase. *The American Novel and its Tradition*, p. 32.

elas uma diferença fundamental que tem a ver com o facto de, no romance gótico europeu, a luta com o mal ser uma questão familiar, enquanto que o herói americano se encontra totalmente independente nessa luta, revelando a sua condição de solitário:

“In the typical Gothic novel of Europe - such as *The Mysteries of Udolpho* by Mrs. Ann Radcliffe - the plight of the hero or heroine is a family affair: it is exactly the shock of evil emanating from one's close kin which energizes the tale. In *Arthur Mervyn*, as in most comparable fiction after it, it is the very unrelatedness of the hero to the centers of evil or to anything else which first stimulates the great unease.”¹⁴⁸

Se entre o retrato físico de Ormond, Welbeck, Carwin e Schedoni poderão existir muitas semelhanças, a sua propensão inata para a perversidade fá-los partilhar desse mal fundamental, que nas obras de Brown se torna inerente a toda a espécie humana. Por esta intuição ^{da} probabilidade de propagação do vírus do mal a toda a espécie, é que o autor americano se distingue de outros autores góticos ingleses. Tanto Radcliffe como Lewis ou Godwin sempre atribuíram a culpa de actos perversos às instituições ou a indivíduos particulares, enquanto que Brown culpa toda a raça humana, transformando o vilão em vítima e a vítima em vilão, um pouco à maneira de Godwin, mas preocupando-se sobretudo em implicar, no acto criminoso, até a mais virtuosa das personagens, pois como se sublinha, em *Wieland*, “no human virtue is secure from degeneracy.”¹⁴⁹

¹⁴⁸ R. W. B. Lewis. *The American Adam*, p. 98.

¹⁴⁹ Charles Brockden Brown. *Wieland*, p. 224..

6. BROWN E O GÓTICO AMERICANO

Se Brown é considerado o inventor do escritor americano e o próprio inventor de Poe,¹⁵⁰ então, também podemos considerá-lo o inventor do gótico americano e o pioneiro da tradição do terror psicológico. Muitos críticos como Richard Chase consideram-no mesmo o fundador do “romance negro” que percorre toda a tradição americana.¹⁵¹ Numa Introdução a *The Portable Faulkner*, Malcolm Cowley observou que Faulkner combina, na sua obra, duas das principais tradições da Literatura Americana, sendo uma delas iniciada por Brown: “the tradition of psychological horror, often close to symbolism, that begins with Charles Brockden Brown, our first professional novelist, and extends through Poe, Melville, Henry James (in his later stories), Stephen Crane, and Hemingway.”¹⁵² Por ser o primeiro nesta difícil missão, Brown deve ter-se colocado perante uma dificuldade, comum a muitos criadores

¹⁵⁰ Ver Leslie Fiedler. *Love and Death in the American Novel*, p. 145.

¹⁵¹ Ver Richard Chase. *The American Novel and its Tradition*, p. 30.

¹⁵² Malcolm Cowley. “Introduction” in *The Portable Faulkner*, p. xxix.

americanos: como criar algo totalmente novo e especificamente americano. Até, nesta situação, o realizador David Cronenberg lhe é semelhante, pois também ele se debateu com este problema, dizendo: “At the time I started to make *Shivers*, there was already *Night of the Living Dead*. But for the most part horror was Gothic, distant, not here. Maybe science-fiction was. (...) But the basic appeal remains very deep. Only the surface currents, the ripples, change.”¹⁵³ Brown aplica-se com este mesmo empenho, em atingir algo de verdadeiramente americano, sendo isto bastante notório nos prefácios aos seus quatro romances escritos no tempo recorde que vai de Setembro de 1798 a Agosto do ano seguinte. Naquele que escreveu a anteceder *Edgar Huntly*, o autor procura demarcar-se dos truques e artificios góticos europeus a fim de dar expressão ao que é genuinamente americano: “Puerile superstition and exploded manners; Gothic castles and chimeras, are the materials usually employed for this end. The incidents of Indian hostility, and the perils of the western wilderness, are far more suitable; and, for a native of America to overlook these, would admit of no apology.”¹⁵⁴ Não se quer com isto significar que se recuse o Gótico, mas apenas se reconhece que o género terá de se integrar numa nova localização, procedendo-se a uma adaptação dos seus terrores a um contexto cultural, social e político diferente. Sem ruínas, passagens subterrâneas e catacumbas é natural que o gótico de Brown tivesse de encontrar as suas raízes no que fazia parte do seu tempo e se poderia reconhecer como genuinamente americano. A atmosfera medieval e distante de uma Europa aristocrática nada tinha a ver com a realidade do seu país e por isso o novo gótico concentrar-se-ia nos terrores do mundo real, não precisando de paisagens remotas ou castelos distantes para mostrar a sua eficácia e alcance literário. O seu espírito de independência em relação às

¹⁵³ Chris Rodley. *Cronenberg on Cronenberg*, p. 60.

¹⁵⁴ Charles Brockden Brown. “To the Public” in *Edgar Huntly*, p. 641.

produções literárias europeias encontrou expressão no seguinte lamento: “Our books are almost wholly the productions of Europe, and the prejudices which infect us are derived chiefly from this source.”¹⁵⁵ Os seus esforços em demarcar o gótico americano do europeu serão continuados por Poe, que, com veemência, esclareceu não ser o seu terror copiado da Alemanha, mas extraído da alma humana. Em *The First Century of American Literature* (1935), Fred Pattee informa-nos que Joseph Dennie, logo após a morte do autor, deu conta desta demarcação, ao comentar que:

“Disgusted with the dull, insipid tales of the German school, the ghosts, the castles, and the hobgoblins of modern romance, he (Brown) searched the mysterious volume of nature and found prodigies more to his liking. Somnambulism and ventriloquism furnished fields equally large and commodious for fancy to expatiate and capable of the same embellishment of incident, - the strong objection to which German writers are liable, that such novelties do not exist in Nature.”¹⁵⁶

Todo este processo de americanização do Gótico teria melhores ou piores resultados, quanto mais hábil se fosse em converter toda a maquinaria gótica, caracteristicamente europeia, num tipo especificamente americano. E porque Brown sempre se revelou “um homem secreto” acerca do que pensava ou do que lia, como muito bem observou Alan Axelrod¹⁵⁷, encontrando-se a sua crítica literária espalhada por muitos escritos, teremos de seguir o conselho de David Lee Clark¹⁵⁸ e tirar a nossa conclusão acerca deste seu esforço de adaptação do Gótico, a partir de muitas anotações dispersas e ocasionais, pois, como este último crítico referiu, Brown não deixou nenhum tratado formal sobre os seus princípios críticos, como o fizeram Wordsworth, Coleridge e Shelley. Daí a já referida necessidade de usarmos as introduções às suas

¹⁵⁵ Robert Spiller.; Willard Thorp (eds.) *Literary History of the United States*, p. 184.

¹⁵⁶ Fred L. Pattee. *The First Century of American Literature 1770-1870*, p. 106

¹⁵⁷ Alan Davi Axelrod. *Charles Brockden Brown: An American Tale*, p. 4

¹⁵⁸ David Lee Clark. *Charles Brockden Brown: Pioneer Voice of America*, p. 245.

obras, com a mesma utilidade crítica que T. S. Eliot viu no uso os prefácios de Henry James. Em “The Literary Opinions of Charles Brockden Brown” Ernest Marchand observou que “Brown’s opinions of his contemporaries and predecessors must be sought outside his reviews in brief references and allusions scattered through his novels, periodical contributions, and editorial comment.”¹⁵⁹ E o que melhor apresenta as propostas do novo Gótico é o prefácio ao seu romance não publicado, *Skywalk; Or, The Man Unknown To Himself*, uma antecipação de Hawthorne, onde se defende que o escritor não necessitaria de inventar mundos longínquos, antes devendo encontrar a originalidade no que lhe era genuíno e peculiar: “He who shall examine objects with his own eyes, who shall employ the European models merely for the improvement of his tale, and adapt his fiction to all that is genuine and peculiar in the scene before him, will be entitled at least to praise of originality.”¹⁶⁰ E a originalidade de Brown residiu essencialmente em usar a peste, as crueldades dos Índios, a superstição, a curiosidade e os crimes cometidos sob efeito do sonambulismo ou do ventriloquismo, como novos temas do terror, extremamente adequados ao gênero Gótico. Todos eles representam verdadeiramente o que de mais “genuíno e peculiar” se podia encontrar na América de fins do séc. XVIII. Sobre alguns deles Brown apresenta notas de rodapé que se constituem em explicações extremamente precisas e científicas dos fenômenos, como mais tarde o fará Poe, demonstrando-se, assim, que uma verdade real pode ser muito mais terrível que uma verdade imaginária.

¹⁵⁹ Ernest Marchand. “The Literary Opinions of Charles Brockden Brown” in *Studies in Philology*, XXXI, 1934, pp. 553-554.

¹⁶⁰ Charles Brockden Brown. “Advertisement for *Skywalk; Or The Man Unknown to Himself*” in *Philadelphia Weekly Magazine*, March 17, 1798, p. 202.

7. A CONDIÇÃO REAL DA AMÉRICA E SEUS EFEITOS NO GÓTICO DE BROWN

A América da época de Brown desenvolvia-se fundamentalmente com base em ideais de progresso assentes na crença da razão e das capacidades positivas da natureza humana. Este país atravessava um período experimental onde se conjugavam a herança puritana com uma ética capitalista a que se associavam tendências revolucionárias e ideias iluministas. Daí que Richard Chase tenha caracterizado a América como uma “cultura de contradições”. Estas abundavam e multiplicavam-se devido ao constante conflito entre ideais e experiência, pois quase sempre os primeiros mostravam-se em desacordo com a realidade concreta do país. A sua compartimentação em três zonas distintas, com sensibilidade, cultura e ideais diferentes contribuiu para aprofundar esses conflitos. Em *The First Century of American Literature* (1935), Fred Pattee comenta:

“The 1790’s midway: America lay in sections, each self-contained, each in feeling and ideals independent. In the North, New England - intellectual, aristocratic, fearful of the democratic mass, its poets soured into political satirists. In the midlands, Philadelphia and New York - Philadelphia run to a

thistle-crop of political newspapers, literature of democracy; New York, cosmopolitan, commercial, tolerant, irreligious. Below them the solitary South. Each lacked elements possessed by the others, but of exchange almost nothing.”¹⁶¹

A existência de princípios democráticos não se conciliaria nunca, por exemplo, com o facto de se escravizar os Negros e de se exterminar os Índios. De igual modo, o Iluminismo Racionalista e o optimismo de Jefferson nunca admitiriam o pessimismo calvinista, nem a teoria optimista de Locke alguma vez aceitaria a possibilidade de falibilidade dos sentidos. Para os filósofos racionalistas do Iluminismo o mal existia, mas era o produto de instituições sociais, religiosas e políticas, negando-se a possibilidade de o homem ter nascido mau. O romance *Wieland* é um bom exemplo de objectivação das tensões entre o ponto de vista calvinista e o racionalista, através de personagens identificadas com o Calvinismo, como no caso de Wieland, ou com o Racionalismo, como Pleyel. Acerca desta multiplicidade de pontos de vista, James Coyle comenta: “The mold that Brown created was a type of psychological novel in which a galaxy of highly-endowed characters lucidly expound, from a variety of viewpoints, the multifarious ways in which evil may assail mankind.”¹⁶²

Estas polaridades em conflito reflectiam o clima de tensões que a um nível mais vasto se vivia também na política interna e externa, devido às disputas entre democratas e federalistas, e às contendas entre a Grã-Bretanha e a França ou entre esta e a América. Se, em tempos da Revolução Francesa, muitas utopias optimistas e teorias radicais podiam ter surgido para alimentar as esperanças acerca da perfectibilidade humana, também muitas dúvidas e medos criaram as consequências dessa sublevação política e social, por se tornar um foco de violência e imprevisibilidade.

¹⁶¹ Fred L. Pattee. *The First Century of American Literature 1770-1870*, p. 96.

¹⁶² James John Coyle. *The Problem of Evil in the Major Novels of Charles Brockden Brown*, p. 16.

É neste espírito de uma época, simultaneamente determinada pelos ideais de um radicalismo optimista e pelas desilusões traumáticas provocadas por excessos e erros da revolução e da política, que os paradoxos e as tensões nos romances de Brown se enquadram. Daí o seu simultâneo entusiasmo liberal e profundo cepticismo. É natural, então, que as suas personagens se apresentem constantemente divididas entre certos preceitos teóricos e as questões práticas com as quais estão em total desajuste. É que este autor sempre sentiu a integridade ética do seu país ameaçada pelo espírito mercantilista e pela ética do lucro económico. A avidez de dinheiro, a escravatura e os inúmeros excessos cometidos em nome da Democracia, praticados na América do seu tempo, desenvolveram-lhe uma visão moral céptica e impediram-no de ser receptivo a certos princípios doutrinários que fizessem desenvolver a violência. Com isto os seus princípios Quakers estavam em total sintonia, pois embora o tivessem incentivado para um certo liberalismo, advertiram-no igualmente para os perigos daqui decorrentes. Contudo, sabe-se que um substrato do pensamento democrático sempre sustentou a sua teorização romântica e a sua especulação moral, como bem observa Robert Spiller em *Literary History of the United States* (1948).¹⁶³

Assim se explica o temperamento dividido do autor e o motivo pelo qual o perigo da violência se tornou num dos seus temas mais centrais. Ele foi dos primeiros a notar o paradoxo americano como um espelho das próprias contradições e ambivalências do carácter humano, pois tal como Martin Luther King observaria mais tarde, a América sempre tinha sido como “uma personalidade esquizofrénica, tragicamente dividida contra si própria.”¹⁶⁴ Dado que, entre este país e as

¹⁶³ Robert Spiller.; Willard Thorp (eds.). *Literary History of the United States*, p. 96.

¹⁶⁴ Arthur Schlesinger. “The Dark Heart of American History” in *Saturday Review*, 19 October, 1968, p. 21.

complexidades psíquicas próprias dos indivíduos que o constituíam, existiam as mais íntimas relações simbólicas, Christophersen Bill conclui em *The Apparition in the Glass*: “It was no less an exercise in symbolic imagination, its political system hinging on the principle of representation and the largely symbolic concept of the will of the people. (...) America was also a wide-screen reflection of the human heart.”¹⁶⁵ Como nota Schlesinger, em *The Dark Heart of American History* (1968), um país com o passado de violência da América tinha forçosamente que interiorizar uma propensão para a violência. Se o moralismo e o pragmatismo não conseguiram refrear esse impulso destrutivo, isto deve-se a essa profunda interiorização, pois, como o próprio Lincoln concluía, essa propensão para a destruição aloja-se no centro da própria identidade americana: “So the young Lincoln named the American peril - a peril he did not fear to locate within the American breast.”¹⁶⁶

O gótico de Brown surge, assim, como uma iluminação simbólica em relação ao “dark side” da psicologia americana, mantido oculto pela filosofia do Iluminismo que se empenhava em defender cegamente pressupostos otimistas em relação à natureza humana. Esta cegueira generalizada é o que Brown se propõe combater, mostrando que os seus antepassados calvinistas tinham alguma razão ao quererem confrontar-se com a depravação natural do homem, ou seja, com um mal intrínseco ao indivíduo e totalmente incontrolável. O percurso das suas personagens pela existência encontra-se determinado por uma propensão fatal para o mal devido a essa “necessidade calvinista”, que é uma necessidade inconsciente que está na origem das acções perversas praticadas.

¹⁶⁵ Bill Christophersen. “Preface” to *The Apparition in the Glass*, p. x.

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 21.

Como nos informa Michael Gilmore, em “Calvinism and Gothicism”, devido à educação Quaker de Brown, o Calvinismo presente em *Wieland* tem origem tanto no contexto americano do séc. XVIII como nas suas leituras da literatura iluminista. Mas a sua instrução Quaker foi-lhe administrada por Robert Proud, segundo o qual, a História seria concebida como uma interacção de Providência e herança perpétua do pecado original. A Divina Providência comandaria o governo, mas “uma decadência constante operava sempre nos assuntos humanos” para os arruinar.¹⁶⁷ Embora *Wieland* se tenha constituído como um drama da depravação, o “Calvinismo” de Brown deve ser igualmente entendido como uma forte crítica ao racionalismo americano e ao pensamento de Locke. Consciente ou não, Brown conseguiu que as suas obras ilustrassem um dos pontos mais importantes da Doutrina Puritana: “The ideal supremacy of reason over will could be established only by grace, not by education.”¹⁶⁸

Consciente do papel de Brown no início de uma tradição gótica americana que utiliza o resíduo cultural deixado pelo Puritanismo, como uma importante fonte do mal ficcional, Frederick Frank comenta: “Beginning with Brockden Brown, the American Gothic novel takes its cue from the Calvinistic point of view that evil is internal to the individual, ineradicable, and a legacy of each self at birth.”¹⁶⁹ Deste facto a América mantinha-se inconsciente devido ao já referido excesso de optimismo dominante. Era como se esta falta de consciência, em relação ao seu lado mais negro, conservasse o país num estado de “sonambulismo” semelhante àquele em que as personagens de Brown se viam igualmente mergulhadas. E para acordarem desse entorpecimento inconsciente, todas elas terão de passar por um percurso transformador

¹⁶⁷ Alan Davi Axelrod. *Charles Brockden Brown: An American Tale*, p. 234.

¹⁶⁸ Perry Miller. *The New England Mind, The Seventeenth Century*, p. 260.

¹⁶⁹ Frederick Frank. *Perverse Pilgrimage*, p. 166.

que, pondo-as em contacto com o “dark side” das suas personalidades, as faz sair da ingenuidade própria da sua juventude e inexperiência, permitindo-lhes adquirir uma maturidade ganha pelo conhecimento de si próprias. E isto acontece porque Brown não adoptou um Calvinismo rígido que o fizesse acreditar numa predestinação universal, mas antes se aproximou da perspectiva puritana ortodoxa, pela sua crença na regeneração humana. A melhor forma de vencer a depravação natural era reconhecê-la, explorá-la e respeitá-la. Por isso as personagens de Brown que melhor conseguirão resistir-lhe serão aquelas que usam a razão para tentar compreendê-la, trazendo o irracional ao racional e mantendo o seu pensamento em equilíbrio com o sentimento. A este propósito, Frederick Frank conclui:

“The Gothic novels of Brockden Brown are based on an acute recognition of man’s innate depravity; they are organised around a common moral theme of how the natural wickedness within every man can be understood and controlled by enforcing a rapprochement between reason and feeling, between one’s godlike idealities and bestial identity.”¹⁷⁰

Isto demonstra mais uma vez que a concepção do homem natural do Gótico inglês se encontra aqui invertida, pois a Brown interessa mais a maldade natural, e não a bondade, para o retrato psicológico do carácter humano, iniciando assim uma tradição no tratamento do tema da depravação inata, que futuramente seria explorado por vários autores de Literatura Americana.

Que o indivíduo era cego em relação ao seu Eu interior, o qual podia ser tão perverso quanto os puritanos pensavam, foi uma constatação que Brown transferiu para o seu universo ficcional, onde pôde exprimir a sua visão acerca de uma depravação universal. Brown compreendeu que semelhante inconsciência acerca da sua identidade

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 167.

mais autêntica caracterizava também a América, e por isso a sua função é idêntica à de Hawthorne e Melville, por também estes terem optado por confrontar os seus leitores com a existência dessa força do mal inerente à natureza humana exercendo, assim, uma reacção contra o optimismo transcendentalista e seus excessos idealistas, através dos exemplos de Donatello em *The Marble Faun*, Pierre Glendinning em *Pierre* e Amasa Delano em “Benito Cereno”. O famoso artigo “Hawthorne and his Mosses”,¹⁷¹ conhecido por ter levado Melville a perceber a existência desse “power of blackness” na obra de Hawthorne, seleccionando do Puritanismo a sua parte psicológica e estética mais relevante, mostra que estes autores não estavam interessados na teologia e metafísica puritana, pois procuraram extrair do Calvinismo o sentido de “Innate Depravity” que acharam ser útil para as suas práticas artísticas não-puritanas. Por pertencer a um período pré-transcendentalista, Brown não esteve envolvido, como Hawthorne e Melville, nas disputas filosóficas geradas pelo Transcendentalismo, mas, como eles, também Brown ficcionalizou a teoria calvinista da depravação natural, posteriormente explicada por Melville em “Billy Budd”, antecipando, deste modo, uma das principais fontes de terror usada em futuras ficções Americanas.

Nisto o Gótico Americano se distingue do seu congénere europeu, pois enquanto o segundo identifica as origens do mal com o super-ego ou com a classe social dominante, o segundo localiza-as no *id*, na parte da psique humana onde se oculta o lado mais negro da personalidade. Com base neste facto, Fiedler notou a íntima relação entre o Calvinismo e o romance Gótico Americano motivada pela existência de intenções comuns em expor esse “dark side” do indivíduo: “Our novel of terror, that is to say (even before its founder has consciously shifted his political allegiances) is well

¹⁷¹ Herman Melville. “Hawthorne and his Mosses” in *Literary World*, Vol. 7, 17 and 24 August 1850 pp. 125- 27., 145-47.

on the way to becoming a Calvinist exposé of natural human corruption rather than an enlightened attack on a debased ruling class or entrenched superstition.”¹⁷² Partilhando da mesma atracção estética pela melancolia calvinista dos autores atrás mencionados, não é de estranhar que, num discurso dirigido ao *Belles Lettres Club*, em 1789, Brown tenha parecido um autêntico calvinista bostoniano do séc. XVII, quando chamou a atenção para o que denominou “settled depravity of mankind”.¹⁷³ É que este escritor cedo compreendeu que a visão calvinista poderia tornar-se numa crítica à ingénua fé americana na razão e na psicologia de Locke, colocando-se, assim, na senda de uma tradição de dissidência cultural, identificada com a própria tradição da ficção americana, e que passa por Poe, Hawthorne, Melville, Stephen Crane, Frank Norris, Theodore Dreiser, William Faulkner e outros. Devido a este reconhecimento do Calvinismo por parte do autor, o crítico Larzer Ziff, no que é considerada a primeira leitura calvinista de *Wieland*, vê neste facto uma prova da independência de Brown em relação aos optimismos em voga, concluindo que:

“Brown . . . penetrates beneath the principles of the optimistic psychology of his day, and recognises the claims which Calvinism makes on the American character Beginning consciously in the camp of the benevolent Philadelphians of the American Philosophical Society . . . Brown ends his journey through the mind by approaching (Jonathan) Edwards’ camp. Brown was the first (American novelist) to face the confusion of sentiment and optimistic psychology, both of which flowed through the chink in the Puritan dike, and to represent American progress away from a doctrine of depravity as a very mixed blessing indeed.”¹⁷⁴

Aqui se sublinha o facto de o período inicial da ficção americana se caracterizar por ser tudo menos optimista, pela simples razão de que as análises da condição humana daí decorrentes não o podem ser. Este é um reconhecimento idêntico

¹⁷² Leslie Fiedler. *Love and Death in the American Novel*, p. 160.

¹⁷³ David Lee Clark. *Charles Brockden Brown: Pioneer Voice of America*, p. 44.

¹⁷⁴ Larzer Ziff. “A Reading of *Wieland*” in *Publications of the Modern Language Association*, LXXVII, 1962, p. 51.

ao que será atingido pelas personagens dos romances, que se apercebem da existência trágica do indivíduo através de um processo de *anagnoresis* semelhante, por exemplo, ao de Ishmael, no capítulo “Try-Works”, quando este se dá conta da dimensão da loucura do capitão Ahab, o mesmo acontecendo com Huntly, em *Edgar Huntly*, no momento em que se confronta com a loucura irrecuperável de Clithero. Todo o processo ficcional tende a recriar as mesmas situações com que o indivíduo se debate na realidade concreta da sua existência particularmente americana, mas também universalmente humana.

Quando se diz que Brown se recusou a imitar a Literatura Inglesa, devido ao seu sentimento nacionalista, também se deve ter em conta que ele recusou igualmente seguir certas normas de pensamento em vigor no seu país, conseguindo preservar sempre a sua independência artística individual, embora defendesse o uso de assuntos colectivos e especificamente americanos: “our ecclesiastical and political systems, our domestic and social maxims, are, in many respects, entirely our own.”¹⁷⁵ E, se a ficção de Brown não é predominantemente optimista, isso deve-se ao facto de ela confrontar o leitor com a realidade própria do seu país e da psicologia humana. Harry Warfel sugere que a educação Quaker de Brown contribuiu grandemente para este seu interesse pela interioridade humana e pelas investigações psicológicas tão características dos seus romances.¹⁷⁶

O seu Gótico representa, por isso, um esforço em penetrar no que Washington Irving denominou “a realm of shadows existing in the very center of substantial realities.”¹⁷⁷ Assim, o terror supremo encontrar-se-á no próprio cerne da

¹⁷⁵ *Apud* Ernest Marchand. “Introduction to Charles Brockden Brown’s *Ormond*” in *American Fiction Series*, p.xx.

¹⁷⁶ Harry R. Warfel. *American Gothic Novelist*, pp. 7-8.

¹⁷⁷ Washington Irving. “London Antiques” in *The Sketch Book* in *The Works of Washington Irving*, II, p. 333

realidade. As fontes do mal estão em todo o lado, quer seja na cidade, nas montanhas, nas cavernas, ou nas florestas. O Novo Mundo torna-se ele mesmo um reservatório do mal que nega o conceito de pureza natural vindo de Rousseau. Os bandidos, vilões e perseguidores de inocentes donzelas do Gótico Inglês dão lugar aos massacres índios, assim como os fantasmas e os corredores sombrios dos castelos são substituídos pela vida selvagem americana, onde as garras das panteras se tornam mais terríveis e perigosas que qualquer armadura fantástica de algum Castelo de Otranto. Acerca desta vocação realista do Gótico Americano, diz-nos Frank:

“The American Gothic has had a pronounced realistic or material element in its composition, an indication that the American sense of Gothic arises from a troubled consciousness that reality itself can hold the superior terror. Pestilence in Philadelphia or New York has a quasi-Gothic potency because it is one of those peculiar contextures of facts which can be made to represent in prophetic terms just how vulnerable to quick chaos is modern man’s idea of order as exemplified by his cities.”¹⁷⁸

O novo Gótico Americano, nascido dos terrores do mundo real, desenvolve uma sensibilidade muito especial para “a contexture of facts capable of suspending the faculties of every soul in curiosity.”¹⁷⁹ Origina-se, assim, um gótico factual capaz de transformar algo terrivelmente real em algo imaginário, ou vice-versa, adquirindo também uma realidade terrífica tudo que é produto da imaginação. E tudo isto provocado pelo espírito da frase “a contexture of facts” que se torna vital para a definição do Gótico Americano, como o foram as expressões “extraordinary positions” de Walpole e “depict(ing) life in its extremities” de Maturin para a caracterização do Gótico Inglês. Aliás, já numa obra anterior a *Walden*, Thoreau tinha observado que a

¹⁷⁸ Frederick Frank. *Perverse Pilgrimage*, p. 193.

¹⁷⁹ Charles Brockden Brown. “Advertisement for *Skywalk, Or The Man Unknown to Himself*” in *Philadelphia Weekly Magazine*, I, 1798, (pp. 201-202), p. 202.

“fronteira” existe sempre que o homem se confronta com um facto.¹⁸⁰ Este facto corresponde a uma entidade inelutável que existe independentemente do ego, da vontade e da razão do sujeito e que é o que Emerson denominava “not-me”, equivalente ao “nicht-Ich” de Fichte. Se, para Thoreau, esse facto significava ver a vida directamente, para Brown ele tinha também esse sentido de confronto elementar com o real. O facto mais extremo consistiria na não-existência ou morte, confrontada pelas personagens através da experiência do enterro prematuro, dos efeitos da peste, de actos criminosos ou de tendências auto-destrutivas, frequentes tanto na obra deste autor como na de Poe.

Considerando também ser a morte o facto mais autêntico da existência, Emerson afirma: “Nothing is left us now but death. We look to that with a grim satisfaction, saying, There at least is reality that will not dodge us.”¹⁸¹ A epidemia da febre amarela em Filadélfia, os crimes de Wieland, Ormond e Welbeck, a experiência da queda num poço ou dos perigos da vida selvagem, em *Edgar Huntly*, apresentam-nos factos essenciais da vida ou da morte, constituindo-se ao mesmo tempo em sinais de um gótico particularmente americano, por este se encontrar profundamente enraizado na condição da vida real, permitindo-lhe estar totalmente independente de fantasmas e ruínas, ou como Brown o vê, completamente livre de “puerile superstitions” e de “castles and chimeras”. Tendo em conta esta tendência existencialista do novo Gótico de Brown, Pamela Shelden comenta:

¹⁸⁰ “The frontiers are not east or west, north or south, but wherever a man fronts a fact, though that fact be his neighbor, there is an unsettled wilderness between him and Canada, between him Let him build himself a log-house with the bark on where he is, fronting IT, and wage there an OLD French war for seven or seventy years, with Indians and Rangers, or whatever else may come between him and the reality, and save his scalp if he can.” (Thoreau, Henry David. *A Week on the Concord and Merrimack Rivers*, p. 401.)

¹⁸¹ Ralph Waldo Emerson. “Experience” in *Essays and Lectures*, p. 473.

“In the process of defining American Gothicism, then, Brown confronts the reader with the agonising condition of 'real life.' From Brown, the transition to Poe, Hawthorne, and James is smooth. Reality affords the same inexplicable elements that serve as feeders to the fiction of the contemporary absurdist, black humorist, or existentialist. Indeed, as Gothicism evolves, it prefigures twentieth-century literary trends which originate, at the risk of oversimplification, in the nineteenth-century 'discovery' of the irrational, the chartless, and the unknowable.”¹⁸²

Brown entendeu, por isso, ser desnecessário inventar mundos fantásticos que nunca existiram, quando o mundo real continha violência, terror, perversão, irracionalidade e estranheza suficientes que facilmente adquiririam legitimidade como experiências góticas. Nasce, assim, um gótico existencialista e patológico, para o qual o autor tinha já dirigido a atenção dos seus leitores, no prefácio a *Edgar Huntly*, quando referiu que “It is the purpose of this work to profit by some of these sources; to exhibit a series of adventures, growing out of the condition of our country, and connected with one of the most common and most wonderful diseases or affections of the human frame.”¹⁸³ A importância de Brown reside em todo este processo de renovação, reavaliação, adaptação e alteração do código tradicional gótico. Em vez de se originar a partir dos artificialismos próprios do gênero, o terror adquire maior substância pelo uso de símbolos da realidade americana, como a peste, as florestas labirínticas, os animais selvagens, ou os peles-vermelhas hostis que faziam parte da experiência quotidiana no novo mundo, a que Irving e Cooper deram também expressão. Em relação a esta transformação simbólica, diz-nos Fiedler:

“For the corrupt Inquisitor and the lustful nobleman, (Brown) has substituted the Indian, . . . projection of natural evil . . . For the haunted castle and the dungeon, Brown substitutes the haunted forest (in which nothing is what it seems) and the cave, the natural pit or abyss from which man struggles against great odds to emerge.”¹⁸⁴

¹⁸² Pamela Jacobs Shelden. *American Gothicism*, p. 116.

¹⁸³ Charles Brockden Brown. “To the Public” in *Edgar Huntly*, p. 3.

¹⁸⁴ Leslie Fiedler. *Love and Death in the American Novel*, pp. 159-160.

A substituição dos cenários e adereços góticos estandardizados por símbolos naturais que constituíram uma tradição gótica nativa, baseada no irracional, no selvagem e no mal natural, fez com que os novos símbolos não dissessem só respeito a uma paisagem exterior, mas fossem projecção de estados psíquicos, transformando-se a Natureza em símbolo do espírito humano, como defendia Emerson. Por tudo isto, Brown não só conseguiu uma apropriação original do material gótico, como se tornou no pioneiro do romance psicológico, procedendo à substituição do castelo assombrado pela mente assombrada, origem do título do célebre poema “The Haunted Palace”, produto da imaginação perturbada de Roderick Usher, a mais famosa das personagens de Poe, que, como muitos dos protagonistas principais de Brown, é vítima de torturas interiores, de obsessões da alma e de doenças do espírito. Os terrores góticos artificiais dão assim origem a algo muito real. A própria vida selvagem americana é um equivalente simbólico do inconsciente humano, pois em tudo se assemelha à sua obscura e intrincada complexidade.

A floresta gótica transforma-se numa metáfora para o inconsciente, ao ser um excelente cenário, como o é em *Edgar Huntly*, para a objectivação da irracionalidade e da perversidade humana. Convém lembrar que o próprio Poe nos descreve a natureza do denominado Impulso Perverso, servindo-se de um equivalente na Natureza, ao evocar a experiência do abismo, junto a um precipício. Harry Levin notara já esta nítida relação do autor com Edgar Allan Poe, afirmando que: “Brown’s intellectual curiosity, restlessly probing into obscure relationships, clearly foreshadows Poe.”¹⁸⁵ Este Impulso do Perverso, de que são vítimas os narradores dos contos de Poe, “The Tell-Tale Heart”, “The Black Cat”, e “The Imp of Perverse”, foi analisado, do

¹⁸⁵ Harry Levin. *The Power of Blackness*, p. 21.

ponto de vista psicológico, por David Brion Davis do seguinte modo:

“We are presented with a character suffering from a serious but obscure mental disorganisation, his essential symptom being a rupture in the relation between logical thought and emotional feeling. As the tension increased (sic), escape seemed to lie only in an act of violent aggression. A plan crystallised, and a chain of ideas led irresistibly to an action which was both illogical and beyond the understanding.”¹⁸⁶

O termo “Gótico” para Brown, como Frederick Frank o definiu, tem a ver com os conceitos de irracional, paixão excessiva, subconsciente, doença mental, selvajaria humana e depravação natural. Por detrás desta definição entrevê-se já um certo cepticismo do autor em relação à possibilidade de a razão e a bondade poderem vencer as forças do mal e da irracionalidade. Explica-se, por isso, o seu grande empenho em fornecer um contexto factual para o terror, utilizando temas e personagens comuns, locais reais, e não materiais fictícios. Os clichés góticos impedi-lo-iam de desvendar as aparências de uma realidade que nunca é o que parece, sendo este um motivo de estranheza que ameaça o indivíduo facilmente perturbado pelo terror dessa experiência. A estranheza e o terror são dois elementos essenciais do gótico de Brown, como o serão de outros autores posteriores, pois como Lillie Loshe observa: “The essence of the 'Gothic' may be said to consist, if one may parody a well worn phrase, in the addition of strangeness to terror.”¹⁸⁷ Ao extrair o invulgar do comum, Brown põe em prática o conceito de *unheimlich* de Freud. O familiar transforma-se em algo estranho, mas preserva o realismo do espaço, atmosfera e caracterização, ao manter-se a mesma intenção de Godwin de representar “things as they are”, pois, como já se referiu, o objectivo principal deste autor consiste em “to excite and baffle curiosity without . . . shocking belief.” As suas personagens são ao mesmo tempo fora do comum mas

¹⁸⁶ David Brion Davis. *Homicide in American Fiction, 1798-1860*, p. 109.

¹⁸⁷ Lillie Loshe. *The Early American Novel*, p. 30.

naturais e os acontecimentos são anormais mas não absurdos, pois, embora possam ser tomados como extraordinários, eles explicar-se-ão de acordo com princípios bem conhecidos. A sua função como romancista sempre teve como objectivo: “to mix human feelings and passions with incredible situations, and thus render them impressive and interesting.”¹⁸⁸ No prefácio a *Wieland* pode ler-se:

“The incidents related are extraordinary and rare. Some of them, perhaps, approach as nearly to the nature of miracles as can be done by that which is not truly miraculous. It is hoped that intelligent readers will not disapprove of the manner in which appearances are solved, but that the solution will be found to correspond with the known principles of human nature. The power which the principal person is said to possess can scarcely be denied to be real. It must be acknowledged to be extremely rare; but no fact, equally uncommon, is supported by the same strength of historical evidence.”¹⁸⁹

Esta tendência de Brown em romper com as aparências e em ligar a sua ficção à realidade, contrariando os ideais optimistas românticos, faz com que os seus quatro romances mais importantes fujam à classificação restrita de “romances sentimentais” só aplicada às suas últimas obras, que nem são as mais representativas do autor. Contudo, na lista de leituras de Brown, apresentada por Richard Chase em *The American Novel and its Tradition*, além do romance Gótico de Radcliffe, dos romances doutrinários de Bage e Holcroft, da cultura de Rousseau e da Literatura Romântica Alemã, é igualmente nomeado o romance sentimental de Richardson.¹⁹⁰ Em *The American Adam*, Lewis também refere que Brown manipulou as únicas convenções literárias que conhecia, e que eram as do romance gótico e do romance sentimental, explorando certas situações ficcionais reconhecidas por Mario Praz como pertencentes à denominada “Agonia Romântica”, que este crítico considerou ser a agonia do

¹⁸⁸ Ver Fred L. Pattee. *The First Century of American Literature 1770-1870*, p. 106.

¹⁸⁹ Charles Brockden Brown. “Advertisement” in *Wieland*, p. 3.

¹⁹⁰ Ver Richard Chase. *The American Novel and its Tradition*, p. 31.

inocente amedrontado por um mal indizível.¹⁹¹ Por seu lado, Fred Lewis Pattee sugeriu também semelhanças entre o romance sentimental de Richardson e a obra de Brown, dizendo acerca de *Wieland* que: “The book is to be classed with the seduction novels so popular at the close of the 18th Century - a book of the *Clarissa Harlowe* type.”¹⁹²

Mas as leituras de Larzer Ziff e as de outros críticos mais recentes têm demonstrado que, embora Brown permaneça ligado a alguns princípios estruturais do romance de tipo sentimental - doméstico, prestando homenagem aos seus arquétipos, ele também os abandona e inverte, um pouco como Poe usa o Gótico, ironizando-o e subvertendo-o, ou como muito mais tarde Ezra Pound usará a citação de outros autores e artistas, na poesia do séc. XX.

Clara e Constantia são disso exemplo, pois ao serem duas das suas heroínas femininas mais representativas, elas não são personagens tipicamente sentimentais, podendo até ser classificadas de anti-sentimentais. Clara, porque encontra na história de Maxwell-Stuart-Conway um equivalente da sua própria história pessoal, por a anterior ser também uma tragédia sentimental de sedução, traição e infidelidade. Assim se dá objectividade a uma experiência trágica, tornando-a ficção ao usar um processo de distanciamento para exprimir o seu sentimento e não uma simples declaração directa. Ao transformar o seu sofrimento numa fórmula ficcional, Clara acaba por ser uma criação anti-sentimental que, para existir, necessita comparar-se, contracenar e dialogar com personagens típicas do romance sentimental. Constantia, cujo nome significa que a sua virtude se manterá constantemente inflexível, acaba por representar uma ironia do género sentimental, quando a sua presença se torna um obstáculo à felicidade de

¹⁹¹ Ver R. W. B. Lewis. *American Adam*, p. 94.

¹⁹² Fred Lewis Pattee. “Introduction to Charles Brockden Brown’s *Wieland or the Transformation*”, in Charles Brockden Brown. *Wieland, or the Transformation*, New York, Library of Classics, 1958, p. xxxvi.

Helena, pondo em dúvida a sua integridade moral ou, quando no fim do romance, cede ao impulso criminoso, embora em autodefesa. A este propósito será interessante notar que Leslie Fiedler escolheu o seu capítulo sobre Brockden Brown para expor a sua teoria acerca da distinção entre o Gótico Inglês e o Americano, reconhecendo que ela corresponde a uma evolução ou metamorfose do romance sentimental para o Gótico, pois considera-se que o modelo da história de amor ao estilo de Richardson cede lugar ao conto de terror, concluindo o crítico que: “The primary meaning of the Gothic romance then, lies in its substitution of terror for love as a central theme of fiction.”¹⁹³ Iguualmente o biógrafo Harry Warfel observou que: “Horror and terror, not love and romance, were Brown’s proper precinct.”¹⁹⁴ E ainda nesta linha de opinião Frederick Frank comenta: “He (Brown) was by sensibility a Goth, not a sentimentalist; a man who was better at freezing blood than at making tears flow.”¹⁹⁵

Contudo, Brown não parece ter procedido a uma total substituição do sentimento pelo terror, pois preferiu associá-los intimamente, vendo no próprio sentimento amoroso uma importante fonte de terror, capaz de abalar profundamente a psique das suas personagens. Como nos contos de Poe, a própria experiência amorosa conduz à experiência do terrível, pois ambas parecem ter uma natureza idêntica e uma origem comum. Este facto poderá ser a razão do tom anti-sentimental da obra de um autor que, ao associar o amor ao terror, consegue exprimir o sentimento sem o sentimentalizar, tratando-o com um certo distanciamento para o apresentar em toda a sua autenticidade e libertá-lo dos falsos idealismos e dos excessos de subjectividade. Explica-se, então, o uso da voz passiva nas narrativas de Clara e Edgar, respectivamente

¹⁹³ Leslie Fiedler. *Love and Death in the American Novel*, p. 134.

¹⁹⁴ Harry Warfel. *Charles Brockden Brown*, p. 197.

¹⁹⁵ Frederick Frank. *Perverse Pilgrimage*, p. 197.

em *Wieland* e *Edgar Huntly*, a fim de se obscurecer o narrador, colocando-se o “Eu” em segundo plano, dando-se ao sujeito da passiva o verdadeiro lugar central. Por isso, Clara escreve: “Death in this form, death from the hand of a brother, was thought upon with indescribable repugnance”¹⁹⁶ Nesta frase, Clara fala sobre si sem mencionar o “Eu.” É a própria morte que se torna o sujeito da frase, sendo a fonte de um pensamento que nela encontra a sua objectivação. Clara desaparece devido ao poder desta presença objectiva, pois nestas estruturas sintácticas o protagonista torna-se passivo e o caos da sua mente invade a sua narrativa, apresentando-se como uma entidade objectiva, capaz de transformar um terror subjectivo em algo muito objectivo. Está, assim, encontrada uma forma muito indirecta de exprimir o terror.

Na já referida leitura de *Wieland*, feita por Larzer Ziff, este chama a atenção para o significado da palavra “transformação”, no subtítulo do romance, por esta poder significar uma alteração na concepção do género do próprio romance, pois pode traduzir-se, numa passagem “from a sentimental romance into an anti-sentimental record of life.”¹⁹⁷ Num artigo intitulado “The Importance of Point of View in Brockden Brown’s *Wieland*” (1964), William Manly concentrou-se em localizar as origens do poder emocional da obra, encontrando-as completamente fora do âmbito do romance sentimental. Diz-nos o autor: “Yet I would suggest that for all these incidental trappings, the emotional power of *Wieland* does not rely in any essential way on the traditional appeals of the sentimental novel. The felt literary experience which Brown’s early novel provides is far closer to the dark ambiguities of reason and emotion in Poe, Hawthorne, and Henry James than to the palpitating excesses of Richardson.”¹⁹⁸ Estas

¹⁹⁶ Charles Brockden Brown. *Wieland*, p. 202.

¹⁹⁷ Larzer Ziff. “A Reading of *Wieland*” in *PMLA*, 77, 1962, p. 57.

¹⁹⁸ William Manly. “The Importance of Point of View in Brockden Brown’s *Wieland*” in *American Literature*, Vol. 35, 1964, p. 312.

ambiguidades da razão e da emoção determinarão as tensões que definem não só o Gótico de Brown, mas o de autores posteriores, cujas personagens se debatem perante o conflito entre a lógica objectiva e a emoção subjectiva, resultante do efeito de atracção / repulsa que sobre elas o terror provoca. Como bem o entendeu Bill Christophersen, em *The Apparition in the Glass*, são estas próprias tensões que definem o romance gótico, dando-se, entre outros, os exemplos das relações passado vs. futuro, instituições vs. indivíduos, constrangimento vs. liberdade.¹⁹⁹

Essas oposições, que se propagam a toda a ficção, têm a ver com a própria ambivalência de um autor dividido entre o seu pendor racionalista inculcado pelas leituras de Locke, Hume e Voltaire, e o seu fascínio em criar uma ruptura com essa mesma razão através da sua incursão no Gótico, experimentando consequentemente o perigo de contaminação pelo terrível, pelo mórbido e pelo bizarro. Nisto consiste a tensão dramática mais importante da obra deste autor, e que contribuiu para uma intensificação das suas ansiedades em relação ao dilema da responsabilidade artística, objectivado nas suas personagens, simultaneamente artistas e vilões, e como ele próprio, “autores do mal”. O próprio meio protestante de Brown clarifica esta sua atitude de receio em relação aos poderes mágicos do escritor. É que, na tradição judaico-cristã, o papel do poeta sempre foi sagrado, criando-se um mito acerca da sua capacidade em conferir existência pelo uso da palavra, pois a Criação apresenta-se como um acto de *poesis* divina. Em *The Apparition in the Glass*, Bill Christophersen comenta a reacção da América do séc. XVIII, em relação a esta imagem sagrada do artista: “This traditionally sacred aspect of the word (poet) was felt by eighteenth-century Americans to such an extent that the writer of fiction was condemned not only for trading in lies,

¹⁹⁹ Ver Bill Christophersen. *The Apparition in the Glass*, p. 44.

but for arrogating divine privilege, for tampering with the divine order.”²⁰⁰ Seguindo-se esta mesma linha de opinião, num artigo que aborda o papel do narrador na primeira pessoa, como artista, diz-nos Harriet Rose: “Our nineteenth-century fiction sees the flourishing of a rare literary archetype, a uniquely American portrait of the artist in which writer, poet, and painter often display criminal overtones, become guilty of aesthetic fraudulence, and almost invariably end as creative failures.”²⁰¹

Isto permite reconhecer o facto de que, na ficção americana, os vilões são frequentemente intelectuais, sejam eles artistas, cientistas, investigadores ou filósofos, demonstrando-se assim como as forças do mal se alastram até às mentes mais esclarecidas, mas por isso mesmo maiores vítimas das já referidas tensões. Aqui reside o alcance psicológico da obra de Brown, pois como concluiu Warfel: “The outstanding contribution to fiction of this Quaker novelist is not his ideas nor his Gothicism, but his psychological probing into the minds of people under various kinds of tension.”²⁰² Esta característica do autor aproxima-o muito de Edgar Allan Poe, cujas personagens vivem permanentemente atormentadas com os seus “terrores da alma”, a que chegam porque a razão pode ser inevitavelmente derrubada pelo poder do irracional.

²⁰⁰ *Ibidem*, p. 85.

²⁰¹ Harriet Rose. *The First Person Narrator as Artist in the Works of Charles Brockden Brown, Nathaniel Hawthorne, and Henry James*, p. i.

²⁰² Harry Warfel. *Charles Brockden Brown*, p. 32.

9. A FICÇÃO DE BROWN COMO ALEGORIA DA ARTE E DO ARTISTA

WIELAND AND MEMOIRS OF CARWIN THE BILOQUIST (1798)

Considerado, por muitos, um prelúdio à obra de Brown, um drama da depravação universal, uma tragédia genética, um estudo de uma psicose religiosa e até um livro de registo psiquiátrico onde se anota o que diz o paciente num período de crise, *Wieland; or the Transformation*, como o seu título indica, descreve um processo de metamorfose ²⁰³ que corresponde à transformação de um homem civilizado em monstro.²⁰⁴ O poeta John Keats considerou-o mesmo “a very powerful book”.²⁰⁵ Em *Literary History of the United States*, notam-se-lhe influências de Richardson, por a história se concentrar nos tormentos e nas incríveis dificuldades enfrentadas por uma

²⁰³ Sobre o tema da transformação em Brown ver Marisa Bulgheroni. *La Tentazione della Chimera* Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1965, pp. 155-156.

²⁰⁴ Ver F. C. Prescott. “Wieland and Frankenstein” in *American Literature*, 2, 1930, pp.172-173.

²⁰⁵ Robert Spiller.; Willard Thorp (eds.). *Literary History of the United States*, p. 181.

heroína perseguida. Nesta mesma obra de *História Literária*, refere-se ainda que a força de *Wieland* lhe provém da fusão do método gótico com várias implicações filosóficas, políticas e morais, e que os horrores do romance adquirem um enorme grau de realidade pela seriedade com que Brown tratou pela primeira vez, na ficção americana, um caso de demência.²⁰⁶

O seu enredo baseou-se numa história verdadeira acerca de um homicídio em massa perpetrado perto de Tomhannock, Nova Iorque, em 1781, que faz lembrar, no nosso tempo, os assassinios de Charles Manson e de Jonestown, ou os assassinatos religiosos no Texas e em Utah. O criminoso, James Yates, era um cidadão respeitável, quando numa noite, após ter atirado a Bíblia à fogueira, inexplicavelmente matou a sua mulher, os seus quatro filhos e o seu cavalo. Quando mais tarde confessou os seus actos, referiu que os tinha praticado por influência e inspiração divina. Também Theodore Wieland se revelou vítima de uma ilusão semelhante provocada pelo fanatismo religioso, agindo sob o efeito de um impulso perverso, quando assassinou a sua família por ordem divina. Referindo-se a esta cena, não só reveladora do comportamento maniaco de Wieland, mas também da sua condição trágica, Whittier observou que: “In the entire range of English literature there is no more thrilling passage . . . The masters of the old Greek tragedy have scarcely exceeded the sublime horror of this scene from the American novelist.”²⁰⁷

Se os actos desta personagem repetem um enredo autêntico, a sua natureza misteriosa imita também a inexplicável combustão espontânea que provocou a morte do seu pai. Tal como aconteceu com a natureza da misteriosa *Letra Escarlata*, no romance de Hawthorne, também Brown optou por colocar o leitor face a uma escolha entre

²⁰⁶ *Ibidem.*

²⁰⁷ *Ibidem.*

várias explicações alternativas para justificar o fenómeno. Ele poderá simbolizar uma propensão herdada para o mal, conhecida, no romance gótico, por “sins of the fathers”, e que se transmitirá futuramente a todos os elementos da família Wieland, que inevitavelmente se verão portadores do vírus da perversão demoníaca, capaz de infectar profundamente o espírito humano.

Embora, no caso de *Wieland*, nenhuma maldição familiar seja a causa do falecimento de elementos da família, os seus membros acabam por sofrer mortes mais terríveis que os Pyncheons em *The House of Seven Gables*, o que está na origem da loucura de Wieland, devido à sua incapacidade de se reconciliar com as mortes misteriosas do pai e do avô. A loucura será, neste romance e em *Edgar Huntly*, a principal fonte de terror, pelo facto de se tornar numa perversão mental que transfere as forças destrutivas do irracional para a realidade da vida humana. Para Kayser, a loucura estava intimamente ligada ao sentido de grotesco, concluindo que: “The encounter with madness is one of the basic experiences of the grotesque which life forces upon us.”²⁰⁸ Segundo este autor, ela corresponderia à presença de um *alien*, uma força impessoal, totalmente inumana. Contudo, Leonard Cassuto, em *The American Grotesque* (1989), não é desta opinião, considerando a loucura como uma má formação essencialmente humana originada numa deformação mental, que se coloca em oposição directa à racionalidade, à ordem e a todas as categorias culturais.

Theodore Wieland agirá como inumano, mas de facto ele é um ser profundamente humano devido à loucura de que é vítima. Quando confrontada com os actos do irmão, Clara classifica-os como “inhuman” e “worthy of savages to murder”, mas ao mesmo tempo compreende que o seu autor é: “Wieland! My brother! The

²⁰⁸ Wolfgang Kaiser. *The Grotesque in Art and Literature*, p. 184.

husband and the father! That man of gentle virtues and invincible benignity! playable and mild - an idolater of peace!”²⁰⁹ Consequentemente Cassuto conclui que: “The madman is an Other, but he is unavoidably One of Us at the same time.”²¹⁰ Isto significa reconhecer que existe um louco potencial em cada um de nós. Daí a ironia do desafio de Jung, quando disse: “Show me a sane man and I will cure him for you.”²¹¹

Na sua obra *Histoire de la Folie à l'Âge Classique* (1972), Michel Foucault observa: “Quand l’homme déploie l’arbitraire de sa folie, il rencontre la sombre nécessité du monde; l’animal qui hante ses cauchemars et ses nuits de privation, c’est sa propre nature, celle que mettra à nu l’impitoyable vérité de l’Enfer”,²¹² Ela faz parte da natureza humana, porque, como Foucault também conclui, a loucura não está ligada ao mundo e às suas formas subterrâneas, mas sim ao homem, às suas fraquezas, aos seus sonhos e às suas ilusões. O seu primeiro sinal surge quando o indivíduo se liga demasiadamente a si próprio, aceitando o erro como verdade, a mentira como realidade, a morte como vida, ou a violência e o feio como beleza e justiça. Se a loucura, segundo Foucault, consiste na renúncia ao mundo e no abandono total à vontade obscura de Deus, então Theodore Wieland será esse exemplo do homem tornado demente por abandonar o mundo sensível, lançando-se “na grande loucura abissal que é a sabedoria de Deus”.²¹³ Quando Wieland abandona a estabilidade familiar para se transformar num assassino, ele torna-se no que Foucault denomina “besta libertada”, lançando-se numa vertigem onde a razão se perde. A sua loucura demonstrará o forte poder do irracional em todos os seres humanos e como o indivíduo se poderá tornar grotesco pela perda do controlo racional de si próprio. Sobre o papel pioneiro de Brown no início de uma

²⁰⁹ Charles Brockden Brown. *Wieland*, p 161.

²¹⁰ Leonard Cassuto. *The American Grotesque*, p. 164.

²¹¹ *Apud* Vicent Brome in *The Observer*, 19 July, 1975.

²¹² Michel Foucault. *Histoire de la Folie à L'Âge Classique*, p. 39..

²¹³ *Ibidem*, p. 52.

tradição do grotesco, no romance americano, diz-nos Fiedler:

“For better or worse, then, Brown established in the American novel a tradition of dealing with the exaggerated and the grotesque, not as they are verifiable in any external landscape or sociological observation of manners and men, but as they correspond in quality to our deepest fears and guilts as projected in our dreams or lived through in ‘extreme situations.’”²¹⁴

O nome de Wieland poderá ter a sua origem no poeta alemão Cristoph Martin Wieland (1733-1813), um escritor bem conhecido de Brown e dos seus contemporâneos, e autor da fantasia épica *Oberon*. Numa das suas obras intitulada *Der geprüfte Abraham*, pode-se estabelecer um paralelismo com a personagem de Brown, Theodore Wieland, pois como ele também Abraão se convence que os sacrifícios pedidos são um teste de fé. Ligado às ideias políticas e sociais de Rousseau e Godwin, Wieland era um idealista intelectual influenciado pelo Platonismo. Um estudioso da sua obra viu a carreira do autor marcada por uma luta constante em atingir a certeza, sugerindo que a epistemologia era a chave para compreender Wieland. Ora esta luta epistemológica foi também empreendida por Brown, ao construir personagens cuja psique se transtorna facilmente pela impossibilidade de distinção entre aparência e realidade.

Aliás, o problema de separar o que é real do que é aparente, faz igualmente lembrar a técnica usada por Henry James em “The Turn of the Screw”. Mas, em *Wieland*, para confrontar as personagens com a sua falta de percepção, que está na origem dessa dificuldade, surge Carwin, um ventríloquo que, lembrando o *Confidence Man* de Melville, é um perito na arte de dissimulação e manipulação, tornando-se por isso mesmo no avatar do artista ou do próprio escritor. Richard Chase notou esta tendência de Brown em identificar-se com os seus vilões, concluindo que:

²¹⁴ Leslie Fiedler. *Love and Death in the American Novel*, p. 155.

“Brown could not help putting something of himself into his hero-villains. They share certain qualities of the novelist; Carwin ‘early discovered in himself a remarkable facility in imitating the voice and gestures of others’ ; they all have a consuming curiosity which makes them pitiless observers; and they tend to be adept at mystification and disguise.”²¹⁵

E não faltarão provas, em todo o romance, que confirmem esta identificação. No prefácio a *Sky-Walk*, por exemplo, o autor defendia que a ficção americana devia desenvolver “strains of lofty eloquence, the exhibition of powerful motives, and a sort of audaciousness of character”.²¹⁶ Também Carwin possui uma enorme audácia e uma arte retórica muito especial. Ele surge no romance como um estranho imbuído do espírito mitológico europeu e rusticamente vestido, apresentando-se como se ele próprio fosse um emblema do artista americano, modelo do “Representative Man”, exprimindo velhas ideias em novas formas. O seu principal objecto de estudo é o homem, assim como a esfera social em que se move. Aprecia imenso o isolamento e a leitura, que lhe são completamente vitais. Intervém na vida de outros indivíduos como se eles fossem personagens de uma ficção por si criada: “Carwin had constructed his plot in a manner suited to the characters of those whom he had selected for his victims.”²¹⁷ Pondo à prova a credulidade de Wieland através de imitações da voz de Deus, que nele criam ilusões capazes de possuírem uma realidade tão autêntica que o levam a assassinar toda a sua família, Carwin tem uma função semelhante à de um autor de quem os leitores esperam que produza uma ficção com o maior grau de credibilidade possível. O seu valor artístico será tanto maior quanto mais perfeita for a sua fraude, isto é, quanto melhor souber falsificar a realidade. Não é de admirar que ele se apresente como “the grand deceiver; the author of this black

²¹⁵ Richard Chase. *The American Novel and its Tradition*, p. 35.

²¹⁶ Charles Brockden Brown. “Advertisement to *Sky-Walk: The Man Unknown to Himself*” in *The Weekly Magazine*, I, March 17, 1798, p. 202.

²¹⁷ Charles Brockden Brown. *Wieland*, p. 125..



conspiracy, the intelligence that governed in this storm".²¹⁸

Este poder divino do artista irá ser também descoberto por Poe, em *Eureka*, onde chega a ser comparado ao poder de um Deus criador do Universo. Justifica-se, então, que a mente perturbada de Wieland o tome pelo próprio Deus, sendo esta ilusão provocada pelo próprio terror mental de que o irmão de Clara é vítima e que Carwin acaba por fazer despoletar, trazendo ao consciente dos Wieland um mal desde há muito reprimido e mantido num estado inconsciente. Neste sentido, Lillie Loshe concluiu que em *Wieland* "it is the wreck of the mind, and not the shedding of blood, that gives the element of terror".²¹⁹ Algo idêntico acontece em *Caleb Williams*, cujo interesse reside na desordem mental de Falkland, perturbado até à loucura pela sua culpa e remorso, fonte principal do terror do seu espírito.

Por outro lado, a vocação de Carwin para imitar vozes concede-lhe uma enorme capacidade de despersonalização, o que lhe permite facilmente assumir outras personalidades e mudar de nome, nacionalidade e religião. Por tudo isto, ele é um ser de natureza proteica e profundamente ambíguo. Esta não é só uma característica física ("the ambiguous expression of his countenance"²²⁰), mas também psíquica e moral ("Ruffian or devil, black as hell or bright as angels"²²¹). A sua ambiguidade mostra a impotência da razão para entender algo manifestamente não inteligível. A sua presença no romance serve também para questionar as doutrinas filosóficas da época, pondo em causa os princípios de Locke e do Racionalismo. Isto explica que Clara, a narradora, sinta um enorme horror quando inicia a descrição física de Carwin. Antes de começar a escrever sobre ele, Clara tem mesmo de proceder a um controlo das suas emoções, já

²¹⁸ *Ibidem*, p. 176.

²¹⁹ Lillie Loshe. *The Early American Novel*, p. 37.

²²⁰ Charles Brockden Brown. *Wieland*, pp. 115-116.

²²¹ *Ibidem*, p. 216.

que a razão se revela ineficaz para compreender “a person whose name the most turbulent sensations are connected.”²²² O seu carácter inescrutável levanta uma incerteza permanente acerca das suas intenções e acerca do malefício ou benefício das suas acções, pois mostrar-se-á sempre envolvido por um “impenetrable veil of his duplicity”.

Isto faz com que o monólogo epistolar de Clara se veja invadido por terríveis medos, ansiedades e dúvidas, que só a escrita poderá dominar, conseguindo-se através de uma atitude estética controlar o caos psicológico, ou esse “terror da alma”, pelo qual os narradores de Edgar Allan Poe se sentirão também posteriormente ameaçados. A narrativa de Clara parte de “the hideous confusion of my understanding”, implicando-se ela própria e o leitor na tarefa de criar ordem da desordem e construindo a sua história a partir de todos os desastres que acontecem em *Wieland*. Daí que todo o romance se construa a partir de uma constante alternância entre a incompreensão e a elucidação, ou entre as trevas e a razão. A este propósito, Brian Docherty comenta:

“Most of all, *Wieland* deploys a strikingly figurative inner idiom, an inlaid language of lights and darks, which textures the main events. In Brown’s fashioning, the ‘dark abyss’ of horror and chaos which eventually the ‘gleams of light’ will elucidate is actually built into the writing itself, story and story-telling fused to mutual good purpose.”²²³

E se a narradora confessa que “the poet’s chaos was no unapt emblem of the state of my mind”,²²⁴ isso deve-se à presença de Carwin, esse ser dúplice, ao mesmo tempo artista e criminoso, representante da própria duplicidade da arte, que pode libertar ou destruir, como *Frankenstein* de Mary Shelley provará mais tarde. A sua

²²² *Ibidem*, p. 55.

²²³ Brian Docherty. *American Horror Fiction from Brockden Brown to Stephen King*, p. 22.

²²⁴ Charles Brockden Brown. *Wieland*, p. 132.

função no romance é ser simultaneamente um motivo de terror e de transformação, fazendo com que, através de si, as personagens iniciem uma experiência que as poderá levar à maturidade ou à morte. A sua ambivalência e ambiguidade, de ser ao mesmo tempo vilão e alguém misterioso, ou até uma vítima, faz de si um ser sublime por conseguir concentrar nele próprio algo de belo com algo de muito terrível. Dunlap, captou-lhe esta sua natureza, dizendo: “The great cause of all the evils which befall Wieland and his family, Carwin the bilquist, is a character approaching to the sublime, from the mystery thrown around him, and yet at times inspiring sentiments of disgust, and even contempt.”²²⁵ Este facto parece colocá-lo juntamente com Ludloe, Ormond, Welbeck, Wiatte e outros vilões, para além do bem e do mal, ou seja, acima da moral de uma humanidade ortodoxa.

Embora a narradora considere que Carwin seja a personificação do próprio horror (“Bloodshed is the trade, and horror is the element of this man”²²⁶), só através do encontro com esse ser misterioso, foi ela capaz de narrar uma história que se constituirá num aviso de alerta a toda a humanidade em relação aos perigos da credulidade e do fanatismo religioso. Perigos esses provocados por um desequilíbrio entre razão e emoção, a que Clara escapa pela sua actividade de escrita, que lhe mantém intacta a sua identidade racional: “In the midst of my despair, I do not disdain to contribute what little I can to the benefit of mankind. (...) If it (the tale) be communicated to the world, it will inculcate the duty of avoiding deceit. It will exemplify the force of early impressions, and show, the immeasurable evils that flow from an erroneous or imperfect discipline.”²²⁷

²²⁵ William Dunlap. *Memoirs of Charles Brockden Brown*, p. 96.

²²⁶ Charles Brockden Brown. *Wieland*, p. 123.

²²⁷ *Ibidem*, p. 5.

Dizer que a presença de Carwin aterroriza e transforma será o mesmo que dizer que a experiência do terror poderá ela própria conduzir à transformação do indivíduo, permitindo atingir maturidade. Por isso, o efeito de Carwin se pode assemelhar mais uma vez ao efeito da arte, pois também ela faz da transformação a sua essência. O processo de maturação de Clara corresponde à transformação central do romance. Ele compara-se a um percurso trágico cuja progressão se encontra pré-estabelecida como na tragédia grega, pois pode-se acompanhar as suas premonições e avisos iniciais que se interiorizam tanto na sua consciência como no inconsciente, e vê-los realizarem-se ameaçando não só o seu próprio equilíbrio mental mas também o de Wieland: “Something whispered that the happiness we at present enjoyed was set on mutable foundations. Death must happen to all.”²²⁸ É como se a sua imaginação fosse um potente contentor do real - como nos demonstram os seus sonhos proféticos - que necessita da forma narrativa para impor alguma ordem a um caos irracional incontrolável (“I was desirous of freeing my imagination from this chaos”²²⁹).

Todo esse processo de maturação, que é também um processo de confronto com o poder desconhecido do irracional, onde reside a mais importante fonte de terror, se assemelha a um ritual de iniciação no qual Clara é introduzida por Carwin. Devido a essa contaminação, a sua narrativa torna-se uma narrativa de terror, transformando-se a narradora num ser perseguido até à morte (“hunted to death”), quando até aí tinha vivido num mundo não obscurecido ainda pelo mistério ou pelo terror. A grande instabilidade emocional originada pela invasão da imaginação pelo horror do aspecto dessa personagem, mostra que a lógica objectiva de Clara se verá inevitavelmente bloqueada pelo seu medo subjectivo. Antes de descrever Carwin, ela confessa: “My

²²⁸ *Ibidem*, p. 51.

²²⁹ *Ibidem*, p. 194.

blood is congealed: and my fingers are palsied when I call up this image. Shame on my cowardly and infirm heart!”²³⁰ A sua primeira reacção para com Carwin é de repulsa e no entanto a sua voz exerce sobre ela um forte poder de atracção provocando-lhe uma impressão extraordinária: “The voice was not only mellifulent and clear, but the emphasis was so just, and the modulation so impassioned, that it seemed as if an heart of stone could not fail of being moved by it.”²³¹ Todas as entrevistas com Carwin são ao mesmo tempo receadas e desejadas compulsivamente, o que demonstra o efeito de atracção / repulsa que a personagem masculina exerce sobre Clara.

Esta dupla atitude emocional prova a ambivalência de Clara, dividida entre o desejo de conhecer e o medo do desconhecido, que também era partilhada pelo pai, igualmente dado ao paradoxo, pois o estudo da Bíblia sempre lhe havia provocado simultaneamente medo e êxtase: “He was alternately agitated by fear and ecstasy. He imagined himself beset by the snares of a spiritual foe and that his security lay in ceaseless watchfulness and prayer.”²³² Este diagnóstico pode-se aplicar também a Theodore, permitindo-nos concluir que a diferença entre Clara e seu irmão reside essencialmente no facto de a primeira encontrar equilíbrio entre esses extremos, que são os pólos opostos da mente humana, enquanto o segundo se mostra totalmente incapacitado em atingir essa integração, acabando por se tornar num indivíduo psicótico. O facto de a narradora ter consciência desse paradoxo é fundamental para manter a sua sanidade psíquica, salva pela sua capacidade de auto-análise. Quase no fim do romance, Clara analisa essa sua tensão psicológica, dizendo: “My eagerness to know the particulars of this tale was mingled and abated by my antipathy to the scene

²³⁰ *Ibidem*, p. 46.

²³¹ *Ibidem*, p. 48.

²³² *Ibidem*, p. 8.

which would be disclosed. Hence I employed no means to effect my purpose. I desired knowledge, and, at the same time, shrunk back from receiving the boon.”²³³ Ela sente o paradoxo porque tem consciência da impotência da razão para entender algo que muito dificilmente se tornará inteligível.

Como o seu erro otimista de percepção, em relação à voz de Carwin, lhe havia demonstrado (“The voice was not only mellifluous and clear, but the emphasis was so just, and the modulations so impassioned, that it seemed as if an heart of stone could not fail of being moved by it.”²³⁴), o que parece atraente, benigno e fruto da divina providência pode ser na realidade terrivelmente perverso. Isto punha totalmente em causa os princípios de Locke segundo os quais a certeza da realidade das coisas é garantida apenas pela sensação actual e que para além desta não há certeza. Não podendo guiar-se pela evidência dos sentidos como factos, pois a loucura do irmão Wieland e a perversidade de Carwin seriam totalmente inexplicados pelo empirismo, Clara é igualmente obrigada a duvidar da razão como único juiz e guia que o homem dispõe em todas as circunstâncias da sua vida. Foi exactamente por ter confiado nela exageradamente que a narradora interpretou mal as suas experiências, chegou a conclusões erradas, vendo-se assim incapacitada em lidar com a vida.

Devido aos maus efeitos da razão e à enorme falibilidade dos sentidos, Clara cairá no paradoxo por perceber a sua incapacidade em lidar adequadamente com a ambiguidade da experiência humana. Essa consciência da sua atitude paradoxal, só atingida no final do romance, é uma prova evidente da sua transformação. Vendo-se impossibilitada de compreender as irracionalidades ou forças góticas que a cercam - sejam elas a demência de Wieland, os truques de Carwin ou o abandono de Pleyel -

²³³ *Ibidem*, p. 162.

²³⁴ *Ibidem*, p. 48.

Clara atinge a maturidade essencialmente por possuir consciência da impotência da razão. Nisto reside a sua contradição, ela própria terrível pois resulta da experiência do terror de perder o controlo da razão e simultaneamente de ganhar, em contrapartida, um maior conhecimento da existência.

Colocando-se no centro de um universo ambíguo e inexplicável, Clara tomará consciência da condição trágica da existência humana e da inutilidade de um racionalismo manifestamente incapaz de penetrar na verdadeira realidade das coisas: “I care not from what source these disasters have flowed, it suffices that they have swallowed up our hopes and our existence.”²³⁵ Sentir que a sua identidade racional se prova totalmente inadequada às terríveis complexidades da vida humana é a grande experiência de terror a que Clara se submete em *Wieland* e de que depende a sua iniciação ao conhecimento: “Alas! nothing but subjection to danger, and exposure to temptation, can show us what we are.”²³⁶ Assim, as mais negativas vivências e os mais terríveis desastres representam para esta personagem uma fonte de terror, mas também uma fonte de sabedoria que lhe possibilita a metamorfose de rapariga inocente em mulher adulta, à semelhança de Donatello, em *The Marble Faun*, de Hawthorne.

Extraindo benefício das experiências mais adversas, Clara atinge uma catarse capaz de a libertar de medos e repressões psíquicas. Um dos exemplos que se poderá dar é o incêndio da sua casa, no final do romance, que intervém como purgação, libertando-a de um grave estado de prostração psíquica, a que ela própria se refere, reconhecendo que: “This incident, disastrous as it may at first seem, had, in reality, a beneficial effect upon my feelings.”²³⁷ E se os aspectos mais negativos da existência lhe proporcionam

²³⁵ *Ibidem*, p. 216.

²³⁶ *Ibidem*, p. 206.

²³⁷ *Ibidem*, p. 221.

uma experiência catártica, o seu monólogo epistolar, como experiência de narração de um “catálogo de horrores”, permitir-lhe-á idêntico resultado: “In relating the history of these disasters I derived a similar species of gratification.”²³⁸ Esta libertação que representa o clímax da transformação da personalidade e o sinal de que se atingiu plena maturidade só foi possível a partir do momento em que houve um reconhecimento do grande enigma da condição humana, a que Clara chegou mesmo antes de qualquer filósofo existencialista do séc. XX: “the uncertainty of life occurred to me without any of its usual and alleviating accompaniments. I said to myself, we must die. Sooner or later, we must disappear for ever from the face of the earth. Whatever be the links that hold us to life, they must be broken. This scene of existence is, in all its parts, calamitous.”²³⁹

Tal estado de profunda consciência atinge-se pelo contacto com Carwin, o vilão intelectual responsável pela transformação da feliz inocência vivida inicialmente pela família Wieland, para um clima de terror que faz abalar todos seus valores filosóficos e religiosos, fazendo estremecer todo um sistema rígido de comportamento cultivado por Theodore Wieland: “All his actions and practical sentiments are linked with long and abstruse deductions from the system of divine government and the laws of our intellectual constitution.”²⁴⁰ Todo este fundamentalismo intelectual e religioso, incapacitado de entender algo que escapasse às suas normas de explicação, continha dentro de si próprio uma enorme fonte de terror que se mantivera durante longo tempo oculta, pelo facto de não se reconhecer a existência de forças irracionais, ignorando-se tudo o que dizia respeito ao inconsciente humano. As actividades profundamente

²³⁸ *Ibidem*, p. 219.

²³⁹ *Ibidem*, p. 51.

²⁴⁰ *Ibidem*, p. 33.

intelectuais a que a família Wieland se dedicava tinha-os mantido afastado do conhecimento destas forças, pois a música, os livros, as discussões intelectuais e as representações dramáticas em que todos participavam, mantinham-nos isolados numa atmosfera idílica propícia às discussões sobre a natureza sublime da beleza, sem nunca lhe associar o conceito do terrível. Como nota Clara: “Ideas exist in our minds that can be accounted for by no established laws.”²⁴¹

A presença de Carwin fará despoletar essas forças, ao proporcionar o conhecimento dessas leis desconhecidas. O seu impulso para a perversidade (“an impulse of mischief was let loose in the form of Carwin”²⁴²) provará que ele não é o único perverso nem o único vilão, porque as suas acções são determinadas pelas mesmas forças do destino e do irracional que igualmente determinam os actos dos Wieland. Como Wilson em “William Wilson” de Poe e Caleb em *Caleb Williams*, Carwin parece predestinado a cometer um mal involuntário (“I was hurried onward involuntarily and by a mechanical impulse”²⁴³), decorrente da prática aparentemente inofensiva da arte de ventríloquo que inevitavelmente, por imposição do destino, deixa de ser uma vocação criadora de mistério para se transformar numa arte do mal. Como Roger Chillingworth e Ethan Brand de Hawthorne, Carwin vive a mesma tensão de lidar simultaneamente com a luz e as trevas, mostrando-se constantemente dividido entre duas tendências opostas, que lhe dificultam o equilíbrio psíquico, e que fatalmente fazem parte da sua natureza humana:

“I saw in a stronger light than ever, the dangerous of that instrument which I employed, and renewed my resolutions to abstain from the use of it in future; but I was destined perpetually to violate my resolutions. By some perverse fate, I was led into circumstances in which the exertion of my powers was the sole or the best means of escape.”²⁴⁴

²⁴¹ *Ibidem*, p. 81.

²⁴² *Ibidem*, p. 114.

²⁴³ *Ibidem*, p. 194.

²⁴⁴ *Ibidem*, p. 191.

Vítima das circunstâncias, Carwin torna-se inevitavelmente uma vítima do impulso do perverso, descrito por Poe em “The Imp of the Perverse” como um *primum mobile*, isto é, “a mobile without motive” ou “a motive not motivirt.”²⁴⁵ Como Caleb, ele utiliza a defesa típica de Fausto para justificar os seus actos, tentando merecer clemência ao insistir em que o seu único crime é a curiosidade (“my only crime was curiosity”²⁴⁶), nascida dos seus interesses essencialmente intelectuais: “The more I heard or read, the more restless and unconquerable my curiosity became.”²⁴⁷ Este facto evidencia-nos que os excessos do intelecto podem originar actos criminosos, o que parece indicar uma afinidade profunda entre o crime e a actividade intelectual.

Se Carwin terá irremediavelmente um destino inevitável de criminoso, também o irmão de Clara, Theodore Wieland, estará, através de uma mania herdada, fatalmente ligado ao crime pelas consequências de uma paixão religiosa totalmente irracional. Embora o ventriloquismo de Carwin tenha manipulado a extrema fé religiosa de Wieland, os actos criminosos só se deram por este último possuir uma predisposição psicológica herdada para o terror e loucura, que determinou a sua perversão mental. Essa herança dizia respeito a um estado de permanente ansiedade (“gloomy anticipation’s and unconquerable anxiety”), herdada de um pai que passara os seus últimos dias em permanente dúvida teológica devido à crença de ter cometido alguma ofensa a Deus, acabando por morrer inexplicavelmente de uma combustão espontânea. Este legado de *Angst* religioso recebe-o Wieland de um pai calvinista que em vida se preocupara em “to keep alive a sentiment of fear, and a belief of the awe-creating presence of the Deity.”²⁴⁸ Por tudo isto, numa leitura acerca da influência calvinista no

²⁴⁵ Edgar Allan Poe. “The Imp o Perverse” in *Poetry and Tales*, p. 827.

²⁴⁶ Charles Brockden Brown. *Wieland*, p 190.

²⁴⁷ Charles Brockden Brown. *Memoirs of Carwin the Biloquist*, p. 281.

²⁴⁸ Charles Brockden Brown. *Wieland*, p. 9.

Gótico de Brown, Michael Gilmore comenta: “If the Wielands have renounced the past, however, Theodore has not succeeded in exorcising the ghost of his father, which continues to haunt him in the form of an inchoate longing for what the Puritans would have called a conversion experience.”²⁴⁹

Entende-se, então, que Clara tenha realçado o carácter sombrio de Wieland e a sua tendência para a melancolia e reflexão, observando que: “Moral necessity, and Calvinistic inspiration, were the props on which my brother thought proper to repose.”²⁵⁰ Esta mesma inspiração Calvinista e necessidade moral tinha já sido partilhada pelo pai de Wieland com consequências catastróficas, pois a sua morte é explicada por Clara como resultado da crença no pecado original, podendo esta representar hipoteticamente “the penalty of disobedience . . . the stroke of a vindictive and invisible hand.”²⁵¹ Será bom lembrar aqui o pensamento já citado de Larzer Ziff, segundo o qual *Wieland* demonstra um reconhecimento de Brown em relação às exigências que o Calvinismo faz ao carácter Americano. E como nos informa Alan Axelrod, em *Charles Brockden Brown: An American Tale* (1979), tanto Theodore Wieland como o seu pai são o que o século XVIII chamava “entusiastas”, um tipo de indivíduos que o Reverendo Charles Chauncey descreveu, e contra os quais lançou um alerta num sermão escrito durante a violenta irrupção de emoção revivalista conhecida como “The Great Awakening”. O aviso de Chauncey destinava-se a evitar os perigos deste egocentrismo religioso, pois considerava que o que poderia ter começado como uma missão divina em pregar a mensagem de Deus ao mundo, poder-se-ia tornar em algo terrível: “(...) *their very fancies are divine illuminations; nor are they strongly*

²⁴⁹ Michael T. Gilmore. “Calvinism and Gothicism: The Example of Brown’s *Wieland*” in *Studies in the Novel*, Vol. 9, 1977, p. 111.

²⁵⁰ Charles Brockden Brown. *Wieland*, p. 23.

²⁵¹ *Ibidem*, p. 18.

*inclin'd to any thing, but 'tis an impulse from GOD, a plain revelation of his will. (...) Many have fancied themselves acting by immediate warrant from heaven, while they have been committing the most undoubted wickedness."*²⁵²

Este é o paradoxo do terror de Wieland, pois ao querer obedecer cegamente a Deus com medo da sua acção castigadora, acaba por desobedecer à sua própria natureza humana, sendo ele o maior e mais implacável castigador de si próprio e de toda a família. Depois de ter vivido toda uma vida orientada pelos princípios da santidade e da fé, acaba transformado num carrasco possuidor dessa terrível perversidade mental que os princípios austeros da sua religião reconheciam como inata e que se aplicavam em combater. Através de Wieland, Brown parece criticar todos os excessos do Puritanismo e também alertar para os perigos de extremismos religiosos e intelectuais, proporcionando este facto uma identificação entre Theodore e as personagens de Hawthorne ou de Poe, que igualmente justificam os seus actos como sendo um triunfo do intelecto sobre a emoção, acabando por se tornarem em monstros do intelecto ou psicopatas intelectuais, por todos eles sofrerem de uma perversão da mente. E se Frankenstein se sentia confuso e exasperado com um Deus capaz de o acusar de depravação inata quando ele próprio tinha sido o resultado da sua criação, Theodore Wieland levanta também a questão central do homem calvinista, que é a de seguir fielmente Deus no seu combate e perseguição da perversidade, acabando ele próprio por se tornar ironicamente no maior perverso e no principal objecto dessa perseguição. Em "In the Hands of an Angry God: Religious Terror in Gothic Fiction"(1974), Joel Porte esclarece esta situação, dizendo: "Men, as Jonathan Edwards says, are naturally God's enemies. Victor Frankenstein and his 'monster' (Caleb

²⁵² Alan Davi Axelrod. *Charles Brockden Brown: An American Tale*, p. 218.

Williams, we should recall, is repeatedly called a 'monster of depravity' - in the Calvinist system, all unregenerate men are monsters) are conjointly bound, by their antipathy, to a horror-filled flight and pursuit which can end only in mutual destruction."²⁵³

Se a transformação de Wieland, de homem religioso em monstro, se pode reportar ao Calvinismo e ao Gótico, também a podemos ver directamente associada ao Trágico, uma vez que ele pode ser comparado ao herói da tragédia grega, tornado vítima pela nobreza do seu espírito religioso e cuja *hybris* reside no excesso de fé e orgulho. A sua transformação, tal como a de Clara, não só o faz passar de um estado de felicidade ao de "man of sorrows", como também lhe devolve a percepção da verdade após uma experiência de terror e de sofrimento:

"Fallen from his lofty and heroic station; now finally restored to the perception of truth; weighed to earth by the recollection of his own deeds; consoled no longer by a consciousness of rectitude, for the loss of offspring and wife - a loss for which he was indebted to his own misguided hand; Wieland was transformed at once into the *man of sorrows!*"²⁵⁴

Este desfecho trágico fora percebido por Clara, ao notar como Ophelia em *Hamlet*, a perda da razão de Wieland e a realidade terrível da sua loucura: "I had feared nothing less; but now that I beheld the extinction of a mind the most luminous and penetrating that ever dignified the human form (...)."²⁵⁵ Essa loucura leva progressivamente a uma cada vez maior e mais profunda alienação, como acontece com a propagação da peste que assola Filadélfia em *Ormond* e *Arthur Mervyn*, a que dificilmente se poderá sobreviver. Como nos informa Foucault, em *Histoire de la Folie*

²⁵³ Joel Porte. "In the Hands of an Angry God: Religious Terror in Gothic Fiction" in Thompson, G. R. (ed.). *The Gothic Imagination: Essays in Dark Romanticism*, p. 56.

²⁵⁴ Charles Brockden Brown. *Wieland*, p. 214.

²⁵⁵ *Ibidem*, p. 143.

à *l'Âge Classique*, o fenómeno da loucura é a verdadeira herança das doenças epidémicas dos sécs. XV e XVI, suscitando com elas medos, reacções de divisão, de exclusão, de purificação e exigindo igualmente um espaço moral de exclusão.²⁵⁶ Nem Clara fica ileso ao contágio desta perturbação mental, revelando frequentemente um descontrolo emocional, principalmente quando imagina a morte de Pleyel por afogamento, admitindo ela própria que “thus was I tormented by phantoms of my own creation”²⁵⁷, acrescentando também que “I can not ascertain the date when my mind became the victim of this imbecility.”²⁵⁸ Vendo na loucura uma das mais importantes fontes do mal em *Wieland*, Beverly Hume comenta: “What we learn from Clara is that evil can be related to that disorder we call insanity, that insanity is something which stronger and presumably more moral minds can resist, and that this evil, insanity, is largely incomprehensible.”²⁵⁹

Um destino negro inelutável que tanto persegue os criminosos como as suas vítimas, colocando-os no mesmo nível de culpabilidade, atinge também Clara, pois em *Wieland* “no human virtue is secure from degeneracy.”²⁶⁰ Este destino inevitável parece ligar os dois irmãos, unindo-os a mesma obsessão destrutiva que também unira Madeline a Roderick Usher em “The Fall of the House of Usher.” A própria casa de Clara, como a de Usher, torna-se na condição do seu ser, e, como a personagem de Poe, também ela é conduzida, pela acção maniaca de um irmão, ao que ela própria denomina um estado de “ruin and blast.” Acerca da importância do tema da relação destrutiva irmão-irmã, na Literatura Americana, Leslie Fiedler comenta:

²⁵⁶ Michel Foucault. *Histoire de la Folie à l'Âge Classique*, p.21.

²⁵⁷ Charles Brockden Brown. *Wieland*, p.77.

²⁵⁸ *Ibidem*.

²⁵⁹ Beverly A. Hume. *The Framing of Evil: Romantic Visions and Revisions in American Fiction*, p. 27.

²⁶⁰ Charles Brockden Brown. *Wieland*, p. 224.

“Through *Wieland*, Brown manages to project at once his distrust of religiosity and his obsession with the destructive aspects of the brother-sister relationship. *Geschwisterinzest* is everywhere in our literature (from William Hill Brown to Hawthorne, from Poe to William Faulkner) associated with death; only Brockden Brown, however, is willing to portray it as naked aggression. ... as a brutal conflict.”²⁶¹

A narradora confessa o seu medo de cometer um crime e de ser vítima da mesma propensão familiar para a loucura, que atingiu profundamente o seu irmão Theodore: “Was I not likewise transformed from rational and human into a creature of nameless and fearful attributes? Was I not transported to the brink of the same abyss?”²⁶² Esta imagem do abismo, que surge a Clara em sonhos e a Edgar Huntly como experiência do seu sonambulismo, faz parte de um esquema epistemológico de Brown, que vê neste vulgar elemento de uma paisagem selvagem, um símbolo da paisagem psíquica humana, podendo representar uma extremidade intelectual ou uma fronteira da capacidade do homem em conhecer, significando uma probabilidade de dissolução dos limites entre a realidade e o sonho, o racional e o irracional, ou a razão e a loucura. A história de Clara, tal como ela nos conta, é ela própria uma história de ‘whirlpools’, ‘hideous precipices’ e ‘fiery torrents’, sendo o seu todo comparado a “a dark abyss”. Em *The Apparition in the Glass*, Christophersen Bill informa-nos que este horror do abismo foi igualmente sentido por Calvin, pois, segundo o biógrafo William Bouwsma, ele sempre se sentira perseguido por duas imagens da ansiedade que são recorrentes nos seus escritos: o labirinto e o abismo. O labirinto representava a igreja papal, de cujos princípios Calvin se afastava. Por outro lado, o abismo era “um símbolo do horror de Calvin pelo ilimitado que sugeria a ausência de fronteiras e a ininteligibilidade das coisas”, ao mesmo tempo que representava o potencial anárquico

²⁶¹ Leslie Fiedler. *Love and Death in the American Novel*, p. 150.

²⁶² Charles Brockden Brown. *Wieland*, p. 166.

da fé de que era pioneiro, “a direcção em que ele avançava e como consequência esse futuro desconhecido, cujos horrores indeterminados normalmente parecem mais assustadores do que as finitas dificuldades recordadas do passado”.²⁶³ A imagem do abismo pode também ligar-se directamente à fábula bíblica da Queda do Homem, pois como Michael Gilmore observa: “the Carwin-Clara-Pleyel triangle has little to do with sentimental love: rather it is Brown’s version of the temptation in the garden.”²⁶⁴ O mesmo se poderá dizer, aliás, de *Caleb Williams*, cuja estrutura calvinista foi pela primeira vez notada por Joel Porte, que também identificou a associação deste romance ao *Paradise Lost* de Milton, com Falkland no papel da Divindade severa e Caleb como o Adão pecador, desenvolvendo-se todo um processo de sentimento de culpa, sofrimento e perseguição, muito semelhante ao que é desenvolvido em *Wieland*.

Dada a propensão humana para a depravação, parece não haver salvação possível, sendo essa queda inevitável. Carwin será uma vítima dessa propensão para o abismo devido ao seu desejo perverso de conhecimento, classificado pelo pai como “incorrigible depravity”.²⁶⁵ Pelo seu subtítulo de “An American Tale”, *Wieland* sugere que aí será apresentado um microcosmos da sociedade burguesa americana, que o autor critica, desenvolvendo a sua obra na direcção do romance épico à medida que este se aproxima cada vez mais do *Paradise Lost* de Milton. O estudo de Michael Gilmore, já citado, permite identificar várias relações possíveis entre esta obra e *Wieland*, acabando o crítico por concluir: “For going back to Milton for his inspiration, Brown was doing more than paying tribute to the greatest of Puritan authors. He was also addressing a theme that was to engage a host of later American novelists: the promise of

²⁶³ Ver Bill Christophersen. *The Apparition in the Glass - Charles Brockden Brown’s American Gothic*, p. 44.

²⁶⁴ Michael Gilmore. “Calvinism and Gothicism: The Example of Brown’s *Wieland*” in *Studies in the Novel*, Vol. 9, 1977, p. 107.

²⁶⁵ Charles Brockden Brown. *Memoirs of Carwin the Biloquist*, p. 282.

America, he strongly suggests, is the 'paradise lost' in *Wieland*.²⁶⁶ O próprio retrato de Carwin identifica-se com o de Lúcifer ou com o do Judeu Errante, cumprindo também a mesma função de trazer a morte e o pecado ao jardim de *Wieland*. O seu papel é tanto o de um vilão gótico como o de um demoníaco Satã capaz de levar Clara, a Eva americana, à tentação. E se este terror do abismo corresponde ao medo de Clara em perder a faculdade da razão, ele representa, como já vimos, a sua iniciação ao conhecimento, que a conduz ao reconhecimento trágico de uma culpa arquetípica:

"I estimate my own deserving; a hatred, immortal and inexorable, is my due. I listen to my own pleas, and find them empty and false: yes, I acknowledge that my guilt surpasses that of mankind; I confess that the curses of a world and the frowns of a Deity are inadequate to my demerits. Is there a thing in the world worthy of infinite abhorrence? It is I."²⁶⁷

Isto resulta de a própria narradora ter reconhecido que não há nada como a exposição ao perigo e à tentação para nos revelar o que na verdade somos. Significa, então, que a Queda de Clara será uma Queda Afortunada pois contém em si própria, devido a este reconhecimento, uma promessa de redenção. A sua experiência do terror da existência já lhe tinha demonstrado que: "The world of man was shrowded in misery and blood, and constituted a loathsome spectacle."²⁶⁸ No fim do romance, esse terror aumenta com o total conhecimento dos factos, fazendo aumentar também a consciência da narradora, que se vê confrontada com a sua própria perversidade: "(...) my heart was black enough to meditate the stabbing of a brother."²⁶⁹ Clara reconhece, assim, o pecado original, vendo no próprio indivíduo a responsabilidade da sua Queda, alcançada não por sujeição, mas por cumplicidade com o próprio Satã, o que leva esta

²⁶⁶ Michael Gilmore. "Calvinism and Gothicism: The Example of Brown's *Wieland*" in *Studies in the Novel*, Vol. 9, p. 117.

²⁶⁷ Charles Brockden Brown. *Wieland*, p. 206.

²⁶⁸ *Ibidem*, p. 171.

²⁶⁹ *Ibidem*, p. 207.

personagem feminina a concluir “that the evils of which Carwin and Maxwell were the authors, owed their existence to the errors of the sufferers.”²⁷⁰ Nisto consistia “The Great Christian Doctrine of Original Sin” seguida por Jonathan Edwards, que sempre vira na própria acção do homem a razão da sua Queda.

Este reconhecimento da “natural depravity” é coincidente com a visão negra do próprio autor, de que o irracional é algo incontrollável e um facto comum a toda a espécie humana, o que abre a hipótese de poder entender os princípios religiosos calvinistas à luz do que modernamente se sabe acerca da psicologia do inconsciente e muito especialmente do que Carl Jung viu como uma projecção do “dark side” da psique humana a que chamou “sombra”. Joel Porte, que vê *Caleb Williams* e *Wieland* como alegorias calvinistas da “necessidade inelutável do pecado e da maldição”, perspectiva o reconhecimento do instinto criminoso de Clara pelo ponto de vista religioso esquecendo esta dimensão psicológica:

“Clara’s assumption of the role of archetypal criminal represents not simply a monstrous case of over-reaction, but rather the expression of a fund of deep-seated religious guilt and self-loathing which lies at the bottom of *Wieland*. It amounts to a vision of universal culpability in which victim and victimiser cannot be distinguished; for, as Clara argues in her conclusion, the ‘frailty’ of the one only seconds or abets the evil ‘efforts’ of the other.”²⁷¹

Mas, tal como Joanne Yates chama à atenção em *American Gothic*,²⁷² Brown está muito mais preocupado com a psicologia do que com a teologia da mania religiosa, pois, se a situação no romance degenera numa “visão da culpabilidade universal”, é porque todos os homens são movidos por paixões irracionais que são bem mais fortes do que a razão. Esta é, aliás, o que Hawthorne denominava “a truth of the

²⁷⁰ *Ibidem*, p. 227.

²⁷¹ Joel Porte. *Romance in America*, p. 60.

²⁷² Ver Joanne Yates. *American Gothic: Sources of Terror in American Fiction Before the Civil War*, p. 54.

human heart”. E, embora a ficção de Brown se destinasse a uma “illustration of some important branches of the moral constitution of man”²⁷³, a sua estética do terror baseava-se numa visão da psique humana e não nas ideias da moral racional, pois o que o romance demonstrou foi exactamente uma enorme falha da teoria iluminista em compreender a irracionalidade humana. Daí que o confronto com a perversidade universal conduzisse ao terror da confrontação com o irracional. A este propósito Yates conclui: “Perhaps in America, where man is unshielded by established systems, he must face too directly the horror of his own irrationality.”²⁷⁴ Confrontar-se com a sua própria irracionalidade é um dos objectivos principais da narrativa de Clara, que representa um movimento em direcção à sua própria identidade. E como observa C. G. Jung, em *Memories, Dreams, Reflections* (1961), não poderá ultrapassar o inferno das suas paixões, quem o não tiver experimentado, pois onde existe perigo, existe também salvação: “The salvation lies in our ability to bring the unconscious urges to consciousness with the aid of warning dreams.”²⁷⁵ Aprofundando esta questão da revelação do irracional na narradora, diz-nos Norman Grabo:

“To put my argument most baldly, as Clara’s initial narrative proceeds, it increasingly implicates her in madness and murder. Full recognition that her simple account has become a very deep confession indeed is what makes her story crack. Clara cannot accept her lust for her father/ brother or the death that full knowledge of them represents.”²⁷⁶

Apesar disto, Alan Axelrod considera que a atitude de Brown, de oposição à razão, não é clara. Este crítico é de opinião que o autor nunca opôs conscientemente uma visão puritana da depravação a uma fé iluminista na racionalidade, pois, tal como

²⁷³ Charles Brockden Brown. “Advertisement” in *Wieland*, p. 3.

²⁷⁴ Joanne Yates. *American Gothic*, p. 54.

²⁷⁵ C. G. Jung. *Memories, Dreams, Reflections*, p. 245.

²⁷⁶ Norman Grabo. *The Coincidental Art of Charles Brockden Brown*, p. 28.

Erasmus e Darwin, ele limitou-se a reconhecê-la como uma condição física potencial da existência humana, e, embora Brown não se sentisse à vontade em seguir Edwards nem o espírito benevolente da “American Philosophical Society” de Filadélfia, o escritor era aliado de ambos.²⁷⁷ Considerando que a relação de Brown com a psicologia do Iluminismo é mais complexa do que parece, pois o autor nunca se aliou explicitamente à doutrina puritana ou calvinista contra a “psicologia otimista”, Axelrod conclui que “his ‘criticism’ of such psychology more often takes the form of unconscious self-sabotage by which the utopian dreamer produces American nightmares.”²⁷⁸

Talvez esta seja uma prova da vulnerabilidade do próprio artista ao impulso irracional do perverso pelo qual será inevitavelmente contaminado devido à sua atitude de rebeldia e irreverência de que depende a criação da própria arte. Num artigo intitulado “Byron and the Metaphysic of Self-Destruction” (1974) diz-nos John Ehrstine: “We may say, then, that in Byron’s metaphysic, to act against tyranny is always to rebel; moreover, rebellious acts are acts of creativity. Finally action, rebellion, and creativity are demonic, and therefore something of the dark, or Gothic, or bizarre, will be part of the literary expression.”²⁷⁹ Será nesta linha que se deverá entender o fascínio de Brown pela “natural depravity”, pois não existiria, para o autor, melhor forma de pôr em questão princípios universalmente aceites pelo optimismo iluminista do que o reconhecimento da existência de uma depravação humana igualmente universal. A sua sabotagem do Racionalismo ou do Empirismo podia não ser consciente, mas foi eficaz por se tornar numa perversa rebelião caracterizada pelo uso dos próprios ideais filosóficos que acabariam por ser boicotados e pervertidos. Por

²⁷⁷ Ver Alan Davi Axelrod. *Charles Brockden Brown: An American Tale*, p. 222.

²⁷⁸ *Ibidem*, p. 218.

²⁷⁹ John W. Ehrstine. “Byron and the Metaphysic of Self-Destruction” in Thompson, G. R. (ed.). *The Gothic Imagination: Essays in Dark Romanticism*, p. 97.

consequente, na sua leitura de *Wieland*, Larzer Ziff notou que: “Depraved is the key word . . . Besides the delusion of the senses . . . there is, ultimately, a depravity of the senses.”²⁸⁰ Se a análise, feita por Clara, da provável ilusão de Theodore parece servir para ilustrar os pensamentos de Locke e Hume, ela serve igualmente para os pôr em causa: “The will is the tool of the understanding, which must fashion its conclusions on the notices of sense. If the senses be depraved it is impossible to calculate the evils that may flow from the consequent deductions of the understanding.”²⁸¹

A ilusão de que *Wieland* é vítima não provém somente da depravação dos sentidos, mas muito especialmente da perversão mental (“deplorable perversion of the mind”²⁸²) originada pelo terror espiritual e psíquico vivido pela personagem. Tal como Caleb Williams, *Wieland* sofre de uma degeneração psicológica devido à pressão do terror nascido da tensão paradoxal de necessitar acreditar numa realidade espiritual, pela sua incapacidade em viver com dúvidas religiosas, e de ao mesmo tempo se confrontar com a incerteza da existência desse Ser Divino e com uma visão terrífica de um mundo sem Deus, ela própria uma imagem do terror do vazio. Neste tormento psicológico vivem a maior parte das personagens, todas elas partilhando o mesmo inferno privado de incerteza e dúvida, o que as torna no principal motivo de estudo de um autor tão interessado em explorar o que denominou “depth of views into human nature”,²⁸³ tencionando por isso penetrar profundamente na natureza da psique humana atormentada. Esta perturbação mental resulta de se viver em tensões permanentes que dividem o indivíduo, causando-lhe cisões psíquicas e lançando-o num mundo absurdo de duplicidades e contradições, que cada vez mais lhe evidenciam a incerteza da

²⁸⁰ Larzer Ziff. “A Reading of *Wieland*” in *PMLA* 77, 1962, p. 54.

²⁸¹ Charles Brockden Brown. *Wieland*, p. 33.

²⁸² *Ibidem*, p. 222.

²⁸³ Charles Brockden Brown. “Letter” in *Weekly Magazine*, I, 1798, p. 202.

existência.

Essas tensões abundam em *Wieland*, dividindo as personagens entre razão / emoção; aparência / realidade; bem / mal; benevolência / crime; verdade / mentira; Racionalismo, Iluminismo / Calvinismo, etc. Elas podem ver-se dramatizadas quer nas tendências opostas de Clara, no excesso de racionalismo de Pleyel ou no exagero religioso de Wieland. Possuidores de intelectos antiéticos, Henry Pleyel e Theodore Wieland podem representar o conflito filosófico entre razão e emoção predominante no fim do século XVIII. A questão residia em saber a que faculdades devia o indivíduo dar mais importância nas suas decisões e acções: ao pensamento ou ao sentimento? Clara é a única personagem, no romance capaz de manter a integração da personalidade, por não se tornar num Wieland nem num Pleyel, pois sobrevive por integrar os dois princípios da razão e paixão, obtendo um equilíbrio entre os seus ideais e a sua identidade. Entre os extremos da curiosidade inumana de Carwin e o entusiasmo sobre-humano de Theodore poder-se-á encontrar uma personalidade equilibrada. A prova evidente que Clara consegue esta síntese entre coração e cabeça reside na sua afirmação: “It is true that I am changed . . . Better thoughts grew up in my mind imperceptibly.”²⁸⁴ Isto levou William Prescott a notar que a oposição entre um excesso de emoção e de razão era um dos principais temas de Brown, a ser descoberto mais tarde pela Literatura do séc. XX: “We are constantly struck with the strange contrast of overpassion and over-reasoning.”²⁸⁵

Tudo isto reflecte a visão dualista de Brown e a duplicidade da sua existência mental, podendo ao mesmo tempo adoptar o ponto de vista de Carwin, pelo seu gosto por Cícero e pela arte da narrativa, como o de Theodore Wieland, por ser

²⁸⁴ Charles Brockden Brown. *Wieland*, p. 219.

²⁸⁵ William Prescott. *Bibliographical and Critical Miscellanies*, p. 26.

igualmente um incansável investigador da verdade. Compreende-se que Alan Axelrod tenha detectado o papel paradoxal de Brown na Literatura Americana, tendo-o considerado o protótipo da ambiguidade, da ambivalência e do paradoxo.²⁸⁶ Carwin, esse representante do *unheimlich* freudiano, por ser um elemento estranho que se introduz no círculo familiar dos Wieland, é ele próprio a mais bem conseguida objectivação desta tensão paradoxal, por ser a origem de “A system of deceit, pursued merely from the love of truth”.²⁸⁷ O facto de Carwin ser, como já vimos, o representante do artista, é significativo, uma vez que este aparece como um mestre da duplicidade, através do qual se levanta a questão de a arte poder mascarar em vez de revelar a verdade, podendo tornar-se em mais um médium para fabricar ilusões. Os poderes de Carwin evocam a capacidade de sedução da arte. A sua é a de um ventríloquo e entra em paralelo com a arte ficcional, pela divisão que cria entre autor e actor, duplicidade de ponto de vista e tom. A sua mímica pode mesmo representar a capacidade do artista em copiar a realidade. Mas, como Ormond, Carwin é um exemplo do artista irresponsável que brinca com o seu talento para manipular os outros, usando-o como meio para engrandecer o seu ego, exagerando na auto-estima de si próprio como ser à parte e especialmente dotado.

Se Brown sugere em *Wieland* que o autor é um ventríloquo, Hawthorne e Poe sugerem, mais tarde, que ele é um mesmerista. Na verdade, todos eles parecem dizer que o poder de iludir do artista é ilimitado, tornando-se o próprio poder da arte aterrador. Também em *Redburn*, Melville conclui que todos os livros são guias inúteis, partilhando da mesma dúvida acerca da capacidade da ficção em promover a falsidade ou em expô-la. No final de *Pierre*, o leitor poderá suspeitar, juntamente com Isabel, que

²⁸⁶ Alan Axelrod. *Charles Brockden Brown: An American Tale*, p. 6.

²⁸⁷ Charles Brockden Brown. *Memoirs of Carwin the Biloquist*, p. 314.

“all words are arrant skirmishers”²⁸⁸ e que todos os escritores são testemunhas secretas, ocultando em vez de revelar as verdades que conhecem. Em *The Apparition in the Glass*, Bill Christophersen comenta:

“So the artist becomes, for all three authors, a Representative Man whose illusion-making objectifies a universal tendency to falsify reality in order to live with it. If all three authors at last become unable to continue writing fiction, perhaps it is because doing so has heightened their self-consciousness to the point of paralysis; has revealed them to themselves as con men, mesmerists, bilquists - tricksters who perhaps add to, rather than dispel, the confusion, and lead their audiences further into the darkness.”²⁸⁹

Nas obras de Hawthorne, especialmente em *The Blithedale Romance*, abundam imagens de disfarces, véus, máscaras e atmosferas teatrais, que provocam uma visão ilusória do mundo. E se as personagens de Brown usam a máscara da virtude e da razão, as de Hawthorne usam a sua máscara específica, seja ela a do feminismo (Zenobia), da filantropia (Hollingsworth), ou da objectividade artística (Coverdale). Na verdade, toda esta duplicidade paradoxal parece querer informar os leitores e o ser humano em geral de que cada facto da existência encerra algo de positivo, mas também algo de muito negativo, não podendo a própria arte escapar a esta contaminação inevitável, tendo de se estar atento a esta coexistência, no caso de se querer apreender a realidade na sua essência e na sua aparência enganadora. Entende-se que, em quase todos os seus romances, Brown condene a benevolência artificial, hipócrita e teorizada como uma das maiores fontes do mal e todos os seus vilões parecem demonstrar repetidamente este facto, ao transformarem a virtude e o dever em actos monstruosos. Um desses exemplos é Ludloe, um equivalente de Falkland de *Caleb Williams* e um defensor da utopia dos Illuminati, através do qual Brown critica algumas das ideias

²⁸⁸ Herman Melville. *Pierre*, p. 386.

²⁸⁹ Bill Christophersen. *The Apparition in the Glass*, p. 170.

sociais de Godwin e as tendências reformadoras dessa seita secreta, que tencionava criar uma sociedade impessoal e lógica. Em *The Early American Novel*, Henri Petter analisa a função crítica concedida às personagens de Ludloe e Carwin, dizendo:

“Together they illustrate the illusory nature of the concepts of a perfectible man and a radical renewal of the whole of society: there may be a few like Ludloe, who might live up to noble ideas, even though liable to self-delusion about their aims; but beyond question there are many Carwins, carried away by their particular talents, who turn out to be not revolutionaries but mere mischief-makers.”²⁹⁰

Ludloe é-nos apresentado como uma espécie de Lord Byron, um homem de paixões fervorosas e de grande energia intelectual, um super-homem para além do bem e do mal, de poderes omniscientes semelhantes aos de Deus, cuja intenção é erigir um super-estado, mas que acaba por ser um manipulador das mentes, semelhante a Ormond, levantando uma enorme dúvida acerca da credibilidade e sinceridade das suas utopias. Também Falkland, em *Caleb Williams*, era tão paradoxal como Ludloe, sendo ao mesmo tempo possuidor de uma natureza nobre e de um instinto animal que o impeliu para a perseguição impiedosa de Caleb. Esta duplicidade não é só característica do reformador utópico Ludloe, que se revelou um ditador implacável de quem nada se poderia esconder. O artista Carwin tornar-se-ia, também, no maior dos falsificadores, a inocente Clara desenvolveria instintos fraticidas, o racionalista Pleyel cometeria actos profundamente irracionais e o religioso Wieland transformar-se-ia no mais terrível criminoso. E tudo isto porque, por detrás dos princípios com objectivos louváveis, das boas intenções e das aparências, se oculta uma força maligna incontrollável, correspondente à emergência do “dark side” da psique humana, e que deverá ser reconhecida pelo indivíduo para que se não lhe torne nociva.

²⁹⁰ Henri Petter. *The Early American Novel*, p. 347.

Ao expor esta verdade, a arte parece conseguir expurgar-se dos malefícios resultantes da criação de artificialidades ilusórias, atingindo a catarse por uma evidência também ela essencialmente paradoxal: “We are frequently in most danger when we deem ourselves most safe.”²⁹¹ Este reconhecimento, provindo do contacto com o terror do perigo, não só se afirmou, ao longo de todo o romance, como a grande prova da transformação sofrida pelas personagens, mas também como confirmação do desenvolvimento da própria consciência artística. Acerca deste poderoso efeito do terror de Brown, Thomas Love Peacock sugere que os romances do autor levam o princípio do terror até aos seus limites mais extremos: “What can be more appalling than his *Wieland*? It is one of the few tales in which the final explanation of the apparently supernatural does not destroy or diminish the original effect.”²⁹² Em *The Literature of Terror*, também David Punter considera que a principal razão de integrar *Wieland* numa tradição Gótica consiste no facto de este ser um romance de perseguição e terror. Segundo Punter, a grande fonte deste terror consiste no derrube da razão, característica que determina a particularidade do Gótico Americano: “It is this dethronment of reason which is the main source of terror in *Wieland*; and it is Brown’s peculiar contribution to the Gothic that he manages to portray the machinations of superstition and delusion, not in distant castles or remote countries but in a contemporary and recognisable American world.”²⁹³

Contudo, através do exemplo de Clara, Brown parece querer dizer que, apesar de tudo, o equilíbrio da psique humana é ainda possível, pois, embora o indivíduo possa ser intrinsecamente mau, ele pode ainda equilibrar as forças opostas

²⁹¹ Charles Brockden Brown. *Memoirs of Carwin the Biloquist*, p. 344.

²⁹² Thomas Love Peacock. *Gryll Grange* in *Novels of Thomas Love Peacock*, p. 971.

²⁹³ David Punter. *The Literature of Terror*, p. 193.

dentro de si, se as trazer à consciência, iluminando o irracional à luz do racional. Porque partilhava também desta mesma opinião, Jung foi levado a concluir que: “As far as we can discern, the sole purpose of human existence is to kindle a light in the darkness of mere being.”²⁹⁴ O confronto com as fontes de terror, capazes de destruírem a razão, constituir-se-á na melhor forma de a preservar, assim como o reconhecimento de um perigo de contaminação universal será o melhor processo de adquirir alguma imunidade. Mas tudo isto depende da existência de uma consciência trágica, ela própria a forma mais eficaz de lutar contra a tragédia, por não se poder ignorar “all the vehemence of terror and pity.”²⁹⁵ É que, na verdade, qualquer um poderá ser vítima da transformação trágica de Wieland ou Gregor Samsa, e esta será a grande lição de Brown e Kafka.

²⁹⁴ C. G. Jung, *Memories, Dreams, Reflections*, 11.

²⁹⁵ Charles Brockden Brown. *Wieland*, p. 144.

ARTHUR MERVYN (Parte I - 1799 ; Parte II - 1800)

Enquanto *Wieland* é considerado o romance mais psicológico de Brown, *Arthur Mervyn* é o que atingiu maior popularidade, sendo a primeira parte mais predominantemente gótica que a segunda. Em *The Early American Novel*,²⁹⁶ Lillie Loshe considera-o mesmo aquele em que o autor provoca melhor o terror, pela famosa descrição da epidemia da febre amarela em Filadélfia, atingindo-se, através dela, o que é “realmente horrível”, um dos principais objectivos de todos os romancistas góticos. Essa imagem do horrível correspondia a uma cidade invadida pela calamidade, onde se respirava uma atmosfera de doença e morte, e cujo cenário era composto por ruas silenciosas atravessadas por carros para transporte dos cadáveres, por hospitais de pessoal desumano que se divertia enquanto consumia os mantimentos dos pacientes que negligenciava, por casas desabitadas onde se abandonavam os mortos e os moribundos, e outras tantas cenas de horrores, descritas com detalhes realistas capazes de traduzir

²⁹⁶ Ver Lillie Loshe. *The Early American Novel*, p. 44.

profundamente o pânico e desolação vividos. Numa carta ao seu irmão James, datada de Outubro de 1796, Brown apresenta-nos o seu próprio testemunho acerca desta experiência de terror, nascido de um contacto de extrema proximidade com a terrível doença:

“Physical objects are diminished by distance, and even vanish altogether as we go farther from them. Not so the yellow fever and the like imaginary spectacles which cling closer, grow into gigantic dimensions, in proportion to their actual distance from us (...) Plague operates by invisible agents, and we know not in what quarter it is about to attack us. No shield, therefore, can be lifted up against it. We fear it as we are terrified by dark in which too much of our panic be, (...)”²⁹⁷

Compreende-se que Alan Axelrod²⁹⁸ tenha concluído que Brown utilizava a febre amarela como sinédoque para um terror, em cujas trevas a razão humana se revelava totalmente impotente de penetrar. Esse terror representaria não só a consequência dos perigos físicos da doença, mas também o resultado dos seus danos psíquicos. Em virtude da peste, a cidade tornar-se-ia um microcosmos da humanidade, por aí se concentrarem vícios, ansiedades e medos que exemplificavam a profunda irracionalidade da natureza humana. Filadélfia seria um centro de desolação e uma fonte universal do medo, onde se urdia uma teia de intriga e de iniquidade que contaminaria qualquer um dos seus habitantes, não só com o vírus da doença, mas muito especialmente com o terror moral e psíquico da infecção de uma culpabilidade universal, transformando-se o indivíduo, à semelhança do vilão Welbeck, numa vítima dessa “incurable depravity”. Também em *The American Notebooks*, Hawthorne se referira a este processo de “to symbolize moral and spiritual disease by disease of the body.”²⁹⁹ Como se terá oportunidade de observar, a própria doença de Arthur Mervyn não será mais que um reconhecimento da sua “depravação natural”, adquirida através

²⁹⁷ David Lee Clark. *Charles Brockden Brown: Pioneer Voice of America*, p. 156.

²⁹⁸ Ver Alan Davi Axelrod. *Charles Brockden Brown: An American Tale*, p. 164.

²⁹⁹ Nathaniel Hawthorne. *The American Notebooks*, p. 222.

do seu contacto com um mundo urbano repleto de horrores físicos e morais.

Com tudo isto, Brown mostra mais uma vez a sua originalidade na apropriação do material gótico, por proceder a uma adaptação da estética do terror à realidade americana, situando as fontes do mal num espaço e tempo próximos dos seus leitores e não em países ou castelos longínquos. Como consequência, a maquinaria gótica de Brown será necessariamente factual e não ficcional, pois, além de se utilizar a memória das coisas tal como elas são (“things as they are”), transformam-se objectos vulgares e locais reais em elementos góticos. A própria cidade, e não um castelo medieval, é um espaço privilegiado para a localização de inúmeras armadilhas góticas. O realismo com que descreve os horrores da cidade infectada fá-lo atingir com maior autenticidade este seu propósito: “Dying groans were the only music, and livid corpses were the only spectacle to which I should there be introduced.”³⁰⁰ E, embora Leslie Fiedler, ao contrário de uma grande parte de críticos, tenha defendido que Brown era um anti-realista, por notar que o seu realismo se dissolvia num simbolismo de paisagens e acções, não deixou de elogiar esse mesmo realismo, quando aplicado especialmente a algo verdadeiramente terrível como a peste:

“Only when he describes something monstrous and extraordinary like a city under a pestilence, do his descriptions approach the ‘reality’ of the realists. Only when the real world itself, that is to say, comes to seem a symbolic nightmare does it accommodate itself to the sensibility and dreamlike style of Brown.”³⁰¹

Contudo, esta apreciação parece estar em contradição com uma afirmação de Fiedler de que, no Gótico Americano, o símbolo do mal é a Natureza e não a sociedade: “*The change of myth involves a profound change of meaning. In the American Gothic, that is*

³⁰⁰ Charles Brockden Brown. *Arthur Mervyn*, p. 155.

³⁰¹ Leslie A. Fiedler. *Love and Death in the American Novel*, p. 155.

to say, the heathen, unredeemed wilderness and not the decaying monuments of a dying class, nature and not society becomes the symbol of evil.”³⁰² Esta generalização diz mais respeito a *Wieland* e a *Edgar Huntly*, não se adequando tanto a *Arthur Mervyn* e *Ormond*, embora aqui o termo “Natureza” possa ser usado com um alcance simbólico, como o usara Emerson, podendo referir-se à natureza psíquica humana. Tudo em *Arthur Mervyn* está imbuído desta duplicidade e ambiguidade, característica do realismo simbólico, ou do simbolismo realista de Brown, o que permite representar a cidade ou a doença quer como realidade quer como símbolo. Estas duas formas de representação dizem respeito, por um lado, a um terrível momento histórico e social, e, por outro, a uma crise espiritual e psicológica atemporal e universal donde nasce uma visão apocalíptica do fim da raça humana. A imagem de desolação de Filadélfia, no fim do séc. XVIII, faz-nos lembrar a de Londres, no pós-guerra, tal como nos é apresentada em *The Waste Land* de T. S. Eliot. Ambas são “terras sem vida” ou cidades dos mortos, autênticas necrópoles que servem de “correlativo objectivo” a idênticos sentimentos de aridez vivencial e esterilidade existencial.

Daí que os planos objectivo e subjectivo se interpenetrem tão frequentemente. A própria doença é um dado objectivo com uma realidade física terrivelmente nítida, mas ao mesmo tempo é a causa de crimes, corrupções, traições, violações, suicídios, etc. É de realçar que, no romance, a origem da peste é atribuída a “uma constituição mórbida da atmosfera”, o que nos demonstra a sua íntima ligação com a psique humana:

“He (Medlicote) combated an opinion which I had casually formed, respecting the origin of this epidemic, and imputed it, not to infected substances imported from the east or west, but to a morbid constitution of the atmosphere, owing wholly, or in part to filthy streets, airless habitations and squalid persons.”³⁰³

³⁰² *Ibidem*, p. 160.

³⁰³ Charles Brockden Brown. *Arthur Mervyn*, p. 161.

Sendo Filadélfia um centro do caos moral e psíquico, ou como a denomina Frank, em *Perverse Pilgimage*, um cidade gótica transformada num “labirinto negro da verdade do Eu”, ela será uma fonte inesgotável para o “terror do espírito” transformando-se num terrível inferno espiritual, a que R. W. Lewis foi sensível ao concluir que: “in Brown’s occasionally compelling prose we may recognise it as a land of spiritual crisis, a hell in which moral consciousness is either overwhelmed or transformed into the toughness of conscience.”³⁰⁴ Através das suas famosas cenas da peste, Brown consegue, assim, utilizar um mal físico para revelar os males morais da cidade e consequentemente da natureza humana.

Mas todo este processo requer uma enorme aproximação às fontes do mal para que elas possam ser exorcizadas através dessa profundidade de consciência que permitirá à personagem de Arthur Mervyn atingir maturidade e a Brown alcançar uma maior autenticidade ficcional. No capítulo XVIII, Mervyn dá-nos provas da sua lucidez ganha a partir desta experiência do terrível: “Not, indeed, that death is an object always to be dreaded, or that my motive did not justify my actions; but of all dangers, those allied to pestilence, by being mysterious and unseen, are the most formidable. To disarm them of their terrors, requires the longest familiarity.”³⁰⁵ Neste desejo de desenvolvimento dos laços de familiaridade com as fontes de terror, Arthur Mervyn faz coincidir as necessidades mais importantes da sua existência com as próprias prioridades estéticas e éticas do próprio Brown. Se, para o primeiro, o contacto com a experiência da doença e com o horror citadino se tornou instrutivo e edificante, também, para o segundo, a observação directa das cenas da febre lhe forneceu o conhecimento indispensável a partir do qual construiu todo o seu romance. A intenção

³⁰⁴ R. W. B. Lewis *The American Adam*, p. 97.

³⁰⁵ Charles Brockden Brown. *Arthur Mervyn*, p. 165.

com que a própria obra foi escrita, de “transmitir aos homens lições de justiça e humanidade”, beneficiou dessa mesma experiência do terror da peste. Foi exactamente este facto que o fez obter, na sua época, um grande sucesso na ficção denominada gótica. Em *The Early American Novel*, Lillie Loshe considera que Brown possuía um sentido do horrível mais real que os seus contemporâneos. Ao realçar a importância das cenas da peste em toda a sua obra, a autora comenta: “Brown’s mysteriously villainous heroes have an unquestionable effect of power, but his greatest success in the line of terror was in his yellow fever scenes; his murders are more gory than convincing, and the spontaneous combustion of the elder Wieland fails to thrill the modern reader.”³⁰⁶ Como se sabe, a chamada “grandeza horrível”, que concedeu ao tratamento dessas cenas e que as colocou muito próximo do sublime, destinava-se a “to wind up the reader’s passions to the highest pitch.”³⁰⁷

Normalmente o leitor estava habituado a romances que o expunham a males e terrores que não tinham um efeito directo, pois eles diziam quase sempre respeito a tempos e lugares muito longínquos. O mesmo não se passaria com *Arthur Mervyn*, podendo de facto as emoções dos leitores ser muito mais intensificadas devido à demasiada proximidade desses fenómenos terríficos, cuja verosimilhança fora adquirida pela própria experiência realmente vivida pelo autor. Também Arthur partilha deste desejo de experimentação, pois, embora se mostre um amante da leitura, atribui mais valor ao conhecimento proveniente da vida real, sendo este contraste familiar na história da Literatura Americana: “Books and inanimate nature were cold and lifeless instructors. Men, and the works of men, were the objects of rational study, and our own

³⁰⁶ Lillie Loshe. *The Early American Novel*, p. 49.

³⁰⁷ William Dunlap. *Life of Charles Brockden Brown*, Vol. II, p. 9.

eyes only could communicate just conceptions of human performance.”³⁰⁸ Mas a identificação de Arthur com Brown supera a mera relação narrador-autor, para se tornar num processo de reflexão sobre a própria arte literária, podendo Mervyn apresentar-nos um retrato do artista enquanto jovem, através da narração das suas aventuras. Como muito bem observa Paul Witherington: “Since American literature began self-consciously, early writing often borders on allegories of the artist and art in America.”³⁰⁹ Segundo este autor existem três tipos de herói-artista nas obras de Brown, em certos contextos que se assemelham a alegorias. O primeiro é um herói mítico, a que já nos referimos, possuidor de duplicidade super-humana, como Carwin e Ormond, cuja própria vida é uma arte. O segundo é um herói popular auto-consciente, caracterizado por possuir um carácter rústico e ingénuo, como Arthur Mervyn e Edgar Huntly, capaz de confrontar a sofisticação urbana com virtude rural. O terceiro é o artista anónimo, como Dudley em *Ormond*, que se submete às realidades financeiras da América e a imperativos morais, possuindo uma personalidade apagada. Segundo este crítico, os dois primeiros tipos têm “egos omnívoros”, sendo protótipos do Ahab de Melville e do “Eu” de “Song of Myself” de Whitman, representando o herói mítico a condição da própria arte, que Brown sente ser autodestrutiva, e simbolizando o herói rústico uma tentativa de encontrar uma verdadeira Literatura Americana, que falha na sua própria autoconsciência, dado que, no fim do romance, Arthur abandona todos os motivos artísticos desenvolvidos ao longo de toda a obra.

Assim sendo, importa distinguir que características do artista atribui Brown à sua personagem e de que forma ela será contagiada por essa “febre” de conhecimento que lhe foi transmitida pelo autor. O próprio nome de Arthur poderá representar um

³⁰⁸ Charles Brockden Brown. *Arthur Mervyn*, p. 293.

³⁰⁹ Paul Witherington. “Benevolence and the Utmost Stretch” in *Criticism*, Vol. 14, 1972, p. 185.

trocadilho de “author”, sugerindo afinidades entre ambos. O capítulo VI dá-nos conta desta semelhança ao referir alguns hábitos mentais de Arthur que coincidem com os de Brown: “My existence is a series of thoughts rather than of motions. Ratiocination and deduction leave my senses unemployed. The fulness of my fancy renders my eye vacant and inactive. Sensations do not precede and suggest, but follow and are secondary to the acts of my mind.”³¹⁰ Mervyn revela também um interesse muito especial por livros. Dedicar-lhes o produto do seu trabalho e fixa-os facilmente na memória: “I had purchased most of my own books with the product of my own separate industry, and their number being, of course, small, I had, by incessant application gotten the whole of them by rote.”³¹¹ A sua preferência por empregos, que lhe proporcionassem tempo de leitura, é significativa, como o é também o facto de não ser capaz de amar ninguém que não gostasse de livros. Uma das suas críticas mais significativas, em relação à desordem reinante num bordel, incide precisamente no mau tratamento dos livros: “ (...) some on their edges, some on their backs, gaping open by the scorching of their covers; rent; blurred; stained; blotted; dogeared.”³¹² A sua actividade de copista dar-lhe-á bases para se poder futuramente tornar escritor: “My habits have, in some small degree, qualified me for a writer.”³¹³ A forma tradicional, normalmente aplicada à classificação de *Arthur Mervyn*, é tanto a de *Kunstlerroman* como a de *Bildungsroman*. É que este romance tem tanto a ver com a passagem de um jovem da inocência à maturidade, como com o início da carreira de um jovem artista, tão acidentada como a do próprio Brown, devido à difícil luta em tornar-se um escritor profissional no seu país. Contudo, *Arthur Mervyn* é diferente do vulgar *Kunstlerroman*, pois nesta obra de Brown procede-

³¹⁰ Charles Brockden Brown. *Arthur Mervyn*, p. 265.

³¹¹ *Ibidem*, p. 25.

³¹² *Ibidem*, p. 315.

³¹³ *Ibidem*, p. 49.

se a uma autocrítica da falha estética e moral do artista, desocultando-se o seu “dark side.” Ao registrar esta diferença fundamental, Harriet Rose comenta: “Unlike the European *Kunsterroman* with its earnest, struggling hero, Brown’s American counterpart provides us with an in-turned, self-incriminating fantasy which is very much the model for the far more aesthetically realized tales told by the narrator-artists in Hawthorne and James.”³¹⁴

Compreende-se, então, que este romance seja classificado como a primeira fábula do insucesso do escritor na América e se associe a outras obras sobre o dilema do artista como *The Blithedale Romance* de Hawthorne e a muitos contos de Henry James sobre escritores e artistas. Tudo é transformado numa reflexão sobre o próprio processo artístico, aprofundada pela técnica de intercalar outras narrativas dentro da narrativa central. Expõe-se mais nitidamente esse erro ou falha artística, por se proceder à sua objectivação através da própria arte, o que conduz ao reconhecimento trágico da sua limitação essencial, fazendo tudo isto lembrar o efeito obtido pela “peça dentro da peça” em *Hamlet* de Shakespeare. A propósito deste processo de interpolação da narrativa, diz-nos Tzvetan Todorov:

“(…) embedding is an articulation of the most essential property of all narrative. For the embedding narrative is the *narrative of narrative*. By telling the story of another narrative, the first narrative achieves its fundamental theme and at the same time is reflected in this image of itself To be the narrative of a narrative is the fate of all narrative which realizes itself through embedding.”³¹⁵

Isto faz com que se multipliquem os narradores, existindo mesmo, na segunda parte do romance, uma sequência com quatro narradores diferentes. Na

³¹⁴ Harriet Rose. *The First Person Narrator as Artist in the Works of Charles Brockden Brown, Nathaniel Hawthorne, and Henry James*, p. 3.

³¹⁵ Tzvetan Todorov. *The Poetics of Prose*, tr. Richard Howard, p. 72.

generalidade são apenas três: uma personagem que conta a sua história a Arthur, que a transmite a Stevens, que por sua vez a narra ao leitor. Parece que cada um deles rouba ao outro a sua história, ao plagiá-la e traduzi-la através do uso da sua própria linguagem e de um ponto de vista diferente. Se isto demonstra que tudo é relativo, não existindo uma só verdade, mas uma multiplicidade de verdades possíveis e todas elas diferentes, também deixa que fique subentendido que essa verdade pode apenas ser uma fraude transmitida como uma doença entre todos os narradores intervenientes, que assim se mostram contaminados pelo vírus da falsificação literária.

O episódio do roubo de um manuscrito constitui-se em parábola do processo de criação ficcional. Ao tentar traduzir um documento de que Welbeck já se tinha apoderado indevidamente, Mervyn mostra-se, assim, contagiado pelo mesmo mal, do qual confessa retirar enorme prazer (“afforded me unspeakable pleasure”), tanto pelo facto de usar a criatividade de outro, como por ter encontrado, mais tarde, uma elevada soma de dinheiro entre as suas páginas. Dá-se a esta descoberta maior valor do que ao conteúdo do próprio texto, o que põe em destaque as vantagens do valor económico e remete para segundo plano o valor da arte. Aqui, Brown procede mais uma vez a uma reavaliação do material gótico, dado que o manuscrito é um dos seus mais típicos elementos, no qual se encerram mistérios e revelações. Mas, em *Arthur Mervyn*, ele é usado como cofre, ou seja, como objecto utilitário para solucionar necessidades económicas. E, embora o narrador nos informe que “The volume proved to be a manuscript, written by the elder Lodi in Italian, and contained memoirs of the Ducal house of Visconti, from whom the writer believed himself to have lineally descended”,³¹⁶ toda esta ancestralidade aristocrática, será convertida em mais valia

³¹⁶ Charles Brockden Brown. *Arthur Mervyn*, p. 93.

(\$20,000). Subverte-se, mais uma vez, o código tradicional gótico, que assim se vê superado, no alcance do seu terror, pelo poder corruptor do sistema económico americano. Ao imitar a intenção de Welbeck em piratear o manuscrito, Mervyn deixa-se contaminar pelo mal dessa mesma perversidade artística, por se mostrar incapaz de permanecer imune à imoralidade da vida citadina, cujos pólos de atracção são simultaneamente pólos de infecção que destroem toda e qualquer inocência. Brown parece aqui deixar implícita uma crítica ao ideal jeffersoniano da virtude atingida através do sucesso material, questionando-se mais uma vez as máximas do optimismo iluminista, que os impulsos perversos revelados em *Wieland* tinham já posto em causa. Não será de estranhar que à sua actividade de colaborador das revistas *Weekly Magazine*, *Montly Magazine*, and *American Review*, e de editor dos periódicos *The Literary Magazine and American Register* e *The American Register, or General Repository of History, Politics and Science*, se associe a autorização de publicação, em 1801, de vários panfletos anti-jeffersonianos.

Considerado por Lewis como o primeiro Adão americano, Arthur Mervyn seria o exemplo desse jovem puro e inocente, uma vítima ideal para essas forças hostis que também tentariam mais tarde os Adãos trágicos de Hawthorne e Melville. Ao apreender o significado desta condição trágica do herói inocente na ficção americana, Lewis conclui: "Tragedy, in American fiction, was generated by the impact of hostile forces upon the innocent solitary, who had sprung from nowhere, and his impact upon them."³¹⁷ Esta é mesmo a questão central do romance, pois tudo se resume em saber que inocência poderá conservar um jovem ao ser confrontado com o mal e com a realidade do mundo. A resposta poder-se-á encontrar na seguinte confissão de Mervyn:

³¹⁷ R. W. B. Lewis. *The American Adam*, p. 92.

“How adverse to my dreams were the incidents that had just been related! The curtain was lifted, and a scene of guilt and ignominy disclosed where my rash and inexperienced youth had suspected nothing but loftiness and magnanimity.”³¹⁸ A perda da inocência resulta, assim, deste rompimento da máscara da aparência e do confronto com a dureza da realidade. Este será o preço da experiência para Mervyn como o será para Ishmael, mais tarde, ao embarcar no *Pequod*. Ambos partem em busca de apaziguamento das suas inquietações existenciais e o que na verdade encontram são mais tormentos e dificuldades. Se o segundo parte para o mar para evitar o seu próprio suicídio, o primeiro procura a cidade como uma possibilidade de asilo, capaz de lhe devolver a sua auto-estima e de lhe proporcionar o desenvolvimento da sua criatividade artística. Ambos partilham de uma desolação comum: “I viewed myself as the most calamitous and desolate of human beings.”³¹⁹ Deles se espera que nos narrem as experiências ganhas como fuga ao desespero, e o que elas nos revelam são objectivações das suas mais profundas complexidades psíquicas, como a própria peste, neste romance, será uma contrapartida da corrupção moral de Mervyn. Parece que sem as suas angústias não teríamos histórias, como sem as inquietações do próprio autor não teríamos este romance. Aliás, como já anteriormente referimos, Brown deixou bem explícito, através das palavras de Arthur Mervyn, que:

“The pen is a pacifier. It checks the mind’s career; it circumscribes her wanderings. It traces out, and compels us to adhere to one path. It was ever my friend. Often it has blunted my vexations; hushed my strong passions; turned my peevishness to soothing; my fierce revenge to heart-dissolving pity.”³²⁰

³¹⁸ Charles Brockden Brown. *Arthur Mervyn*, p. 107.

³¹⁹ *Ibidem*, p. 31.

³²⁰ *Ibidem*, p. 414.

Se da anterior citação se deduz que a escrita é uma alternativa terapêutica ao caos da experiência, também se poderá concluir que, sem a inquietação intelectual e a agitação emocional do autor, ela não existiria. Em *Literary History of the United States*, notou-se bem a atenção de Brown em relação a este estado emotivo, observando-se que: “His most sensational narrative episodes were the artistic counterparts of his philosophic probings into the causes of man’s unrest.”³²¹ A ficção dependerá mesmo desse desassossego e intranquilidade próprios da alma do artista, de que Mervyn era igualmente possuidor, como o prova essa doença hereditária misteriosa mencionada no início do romance e que poderá referir-se a um tipo de doença normalmente associada ao artista. A este propósito, Paul Witherington comenta: “This may be significant in view of Brown’s own illness, tuberculosis. Perhaps his rejection of fiction - like Arthur’s - expressed a futile hope that giving up art could cure the illness, biological or moral, that is customarily associated with the artist.”³²² A esterilidade da tradução do manuscrito roubado, por ter provado a falta de criatividade de Mervyn como escritor e consequentemente a impossibilidade da criação literária genuína, faz com que o próprio romance traduza o mal-estar psíquico do tradutor, pois, enquanto Mervyn trabalha na obra, ele sente uma terrível “disease destructive either of my integrity or my existence”.³²³

Mais uma vez se comprova a existência de uma íntima relação entre arte e doença, desta vez para provar a ligação de Mervyn ao processo artístico, mostrando que ele próprio sofria da angústia da criação, comum a todos os criadores. Outra prova será a sua profunda amizade por Clavering, um jovem artista “very skillful at the pencil”.

³²¹ Robert Spiller; Willard Thorp, (eds.) *Literary History of the United States*, p. 184.

³²² Paul Witherington. “Benevolence and the Utmost Stretch” in *Criticism*, Vol. 14, 1972, p. 186.

³²³ Charles Brockden Brown. *Arthur Mervyn*, p. 125.

Entre os dois existe uma enorme semelhança física que origina uma grande proximidade, gravada num auto-retrato que Clavering oferecera a Mervyn e onde este pôde decerto reconhecer o seu *alter ego*. Outra característica, própria tanto de Mervyn como do artista, é que ambos têm comportamentos excêntricos, inadmissíveis ao senso comum, por cultivarem a indolência e a aversão ao trabalho. Mervyn, por exemplo, recusava-se a frequentar a escola ou a trabalhar no campo. Ele dedicava-se ainda a um *hobby* muito pouco comum para o seu sexo: o tricote. Era pois frequente encontrá-lo “busily engaged in *knitting stockings*”. E, se isto revela uma excentricidade artística, traduz também uma crítica de Brown em relação à situação do escritor na América, normalmente incompreendido por ser considerado estranho, preguiçoso e efeminado, sendo por consequência marginalizado. Na biografia escrita por Dunlap pode ler-se o seguinte comentário do autor em relação a esta questão:

“I could not make myself lawyer, physician, merchant, or divine. The necessary trades of building, tailoring and cooking, were only to be followed through necessity. Music, painting, and needle-work were all that remained, and these were useful to subsistence, either as being practised or taught. (...) I merely speak of the needle, as the tool of fancy, the agent of embellishment. In all useful works, we cannot overrate its value, or the importance of every female.”³²⁴

Mas o que mais aproxima Mervyn do artista perverso é o seu desejo de conhecimento obtido pela experiência do mal. A preferência pela vida numa cidade assolada pela peste indica esta sua especial atracção pelas teias do mal e da depravação, assim como simboliza a sua inevitável vulnerabilidade a todos os focos de contaminação.

O foco principal é Welbeck, um especialista na arte do crime e também a mais perfeita personificação da depravação humana. Ele demonstra ser um indivíduo de inteligência diabólica, envolto num enorme mistério e ambiguidade, dedicando-se a

³²⁴ William Dunlap. *Life of Charles Brockden Brown*, p. 135.

práticas ilícitas e a actos de desonestidade. Caracterizado como “um escravo dos apetites depravados”, Welbeck confessa-se uma vítima de impulsos perversos, como muitas das personagens de Edgar Allan Poe: “The perverseness of my nature led me on from one guilty thought to another. I took refuge in my customary sophistries, and reconciled myself at length to a scheme of - *forgery!*”³²⁵ A sua propensão para o mal desenvolve-se devido a um inebriante prazer pelo terrível: “The poison was too sweet not to be swallowed with avidity by me.”³²⁶ Mas, tal como a perversidade de Carwin, a de Welbeck encontrava-se determinada pelas forças invencíveis do destino: “Such is the untoward chance that presides over human affairs: such is the malignant destiny by which my steps have ever been pursued.”³²⁷ No entanto, tudo isto pode parecer uma forma de desculpar responsabilidades criminosas, devendo colocar-se a questão de saber se a sua narrativa será fiável, podendo ela própria estar minada de fraudes e embustes, já que: “His own tale had shewn him versed in frauds, and flexible to evil.”³²⁸ Contudo, e porque estamos a lidar com um autor, que, segundo palavras do seu amigo Elihu Hubbard Smith, “made ambiguity his delight”,³²⁹ Welbeck possui um carácter suficientemente ambíguo para poder ser ao mesmo tempo um falsário e um ser humano fragilizado pela existência e pelo destino, conciliando simultaneamente traços de vilão e de herói trágico, sendo tanto um ser desprezível como vítima de forças incontroláveis, semelhante a Falkland em *Caleb Williams*. Assim, a sinceridade de um lamento acerca da sua condição humana atingirá plena autenticidade: “Anguish and infamy appeared to be the inseparable conditions of my existence.”³³⁰

³²⁵ Charles Brockden Brown. *Arthur Mervyn*, p. 88.

³²⁶ *Ibidem*, p. 96.

³²⁷ *Ibidem*, p. 106.

³²⁸ *Ibidem*, p. 191.

³²⁹ Ver R. W. B. Lewis *The American Adam*, p. 96.

³³⁰ Charles Brockden Brown. *Arthur Mervyn*, p. 90.

Amaldiçoado por ansiedades e consciente de que “existence was a void”,³³¹ Welbeck encontrará decerto vários simpatizantes nos leitores do séc. XX. A componente negra da sua psique será outro dos motivos de interesse para o público contemporâneo. Nela reside a origem da sua própria perversidade e conseqüentemente da sua tragédia. A desintegração psíquica provocada pelo desequilíbrio entre a razão e os instintos criminosos, ou entre a consciência e os mais inconscientes impulsos está bem evidente na seguinte confissão: “My mind, however, was the theatre of discord and agony.”³³² O hábito de subverter a razão condu-lo à loucura, justificando-se, assim, uma perversão mais psíquica do que moral: “His words and his looks were indicative less of cruelty than madness.”³³³ Se alguns traços do seu carácter nos poderão fazer lembrar Carwin, outros evocarão Thodore Wieland, podendo-se dizer que em Welbeck se concentram o desejo perverso de curiosidade do primeiro e a propensão para a loucura do segundo. Em relação a essa sede insaciável de conhecimento, a própria personagem confessa:

“My thirst of knowledge, though irregular, is ardent. I can talk and can feel as virtue and justice prescribe; yet the tenor of my actions has been uniform. One tissue of iniquity and folly been my life; while my thoughts have been familiar with enlightened and disinterested principles. Scorn and detestation I have heaped upon myself. Yesterday is remembered with remorse. To-morrow is contemplated with anguish and fear; yet every day is productive of the same crimes and of the same follies.”³³⁴

Mais uma vez se evidencia o desequilíbrio psíquico de Welbeck, constantemente dividido entre dois pólos opostos da sua existência: os seus pensamentos e as suas acções, a razão e a prática. A impossibilidade de conciliação

³³¹ *Ibidem*, p. 195.

³³² *Ibidem*, p. 102.

³³³ *Ibidem*, p. 192.

³³⁴ *Ibidem*, p. 85.

destes dois planos mostra como o desenvolvimento do intelecto pode ser inversamente proporcional à integridade moral do indivíduo. A dificuldade de viver nesta tensão desenvolve, em Welbeck, o impulso para o suicídio, essa vontade autodestrutiva que mais tarde Poe chamará “Imp of Perverse”. Por tudo isto, Welbeck transforma-se nesse exemplo de perversidade humana, capaz de suscitar uma enorme atracção por todos os espíritos contaminados por essa curiosidade artística partilhada tanto por Arthur Mervyn como pelo próprio Brown. Em *The American Adam*, Lewis capta este interesse do autor pelo seu vilão, dizendo: “Still, Brown remained to some extent of Welbeck’s party, at least as a novelist. He tried to conceal his absorption with evil under a good deal of sententious moralising, but the absorption was always evident.”³³⁵ Também em relação a Mervyn essa identificação é evidente, quando este afirma que: “My own fate is connected with the fate of Welbeck.”³³⁶ É natural que as suas sensibilidades artísticas se revissem em Welbeck, pois também ele possui o perfil do artista, não só por ser “easily distinguished from the rest of mankind”, mas também por ser igualmente avesso ao trabalho manual: “I was unknown to my neighbours, and desired to remain unknown. I was unqualified for manual labour by all the habits of my life; but there was no choice between penury and diligence - between honest labour and criminal inactivity.”³³⁷ Por isso, Welbeck cultivará com a sua arte essa inactividade que lhe permitirá tornar-se num verdadeiro artista que fará do crime uma das mais belas artes. Compreende-se, então, que ele exerça um enorme fascínio sobre Mervyn, de cujo contacto o jovem esperaria beneficiar para aprofundar a sua vocação e realizar as suas aspirações artísticas. É claro que esta fascinação poderia não ser mais de que uma mera

³³⁵ R. B. W. Lewis. *The American Adam*, p. 95.

³³⁶ Charles Brockden Brown. *Arthur Mervyn*, p. 16.

³³⁷ *Ibidem*, p. 88.

curiosidade pelo conhecimento do mal, muito semelhante à de Caleb Williams, como nota Frank em *The Perverse Pilgrimage* :

“His claim of self-edification through contact with the evil man is something of an excuse for the young man’s buried fascination with Welbeck’s clever malevolence, an attitude noticed in other Gothic writings in the snoopings of Caleb Williams into Falkland’s heart and in the curious prying and explorations undertaken by Emily St. Aubert inside Montoni’s Castle of Udolpho.”³³⁸

Se o aperfeiçoamento moral pode ser uma falsa razão desta fascinação, o aperfeiçoamento estético não o será, pois, ao mostrar-se estimulado pelas “terrific images” de uma cidade assolada pela peste donde extrai “some nameless charm”, Mervyn ficará inevitavelmente fascinado pela malevolência de Welbeck, outro foco de contaminação, onde o terrível se poderá comparar ao sublime. Welbeck possuirá para Mervyn a mesma ambivalência que Filadélfia possui, pois ao mesmo tempo que a considera como um centro de depravação (“On my first visit to the city, I had met with nothing but scenes of folly, depravity and cunning”³³⁹), vê-a também como um local de criatividade: “if cities are the chosen seats of misery and vice, they are likewise the soil of all the laudable and strenuous productions of mind.”³⁴⁰ O foco físico de infecção da cidade encontra o seu correspondente psíquico-moral no foco da iniquidade personificado por Welbeck. E se Mervyn pôde encontrar benefícios numa cidade corrupta e infectada ele encontrá-los-á igualmente no convívio com o vilão Welbeck:

“It has done away a part of my ignorance of the world in which I live. It has led me to the situation in which I am now placed. It has introduced me to the knowledge of many good people. It has made me the witness and the subject of many acts of beneficence and generosity. My knowledge of Welbeck has been useful to me. It has enabled me to be useful to others. I look back upon that allotment of my destiny which first led me to his door, with gratitude and pleasure.”³⁴¹

³³⁸ Frederick Frank. *Perverse Pilgrimage*, p. 250

³³⁹ Charles Brockden Brown. *Arthur Mervyn*, p. 293.

³⁴⁰ *Ibidem*, p. 293.

³⁴¹ *Ibidem*, p. 357.

Retirando proveito do contacto com o terrível, Mervyn já anteriormente demonstrara possuir essa sensibilidade romântica, dominante nos fins do séc. XVIII, que retirava prazer da dor corrupção e morte, nelas encontrando uma espécie muito particular de beleza que Mario Praz soube ilustrar em *The Romantic Agony*, através do um famoso verso de Byron, onde o poeta se referia a “the tempestuous loveliness of terror”.³⁴² Também Mervyn, devido a esta sua forma particular de sentir, tem a tendência de associar emoções opostas contaminando-as entre si, ao relacionar, por exemplo, amor e terror, quando refere a sua paixão por Achsa: “My love has infected me with these unworthy terrors.”³⁴³ Compreende-se, então, que de algo muito negativo Mervyn tenha sempre a tendência de extrair algo muito positivo, tal como acontece com o seu envolvimento com os focos de contaminação, sejam eles Filadélfia ou Welbeck, pois a contracção da infecção resultante desse contacto ganha conotações simbólicas, que no seu caso se referem à perda da ignorância pelo conhecimento adquirido como doença infecciosa. Das condições mais adversas extrair-se-á sempre uma enorme energia: “As my terror, so my strength and my exertions increased.”³⁴⁴ É natural que todo o teatro de peste e contaminação tenha sobre si um efeito catártico: “This incident, instead of appalling me, tended rather to invigorate my courage. The danger which I feared had come. I might enter with indifference, on this theatre of pestilence.”³⁴⁵

Poder-se-á concluir que tudo isto se explica devido a essa vocação estética que se desenvolve a partir do gosto pelo horrível e do prazer no terrível, a que Flaubert chamou “la grande synthèse”, característica da teoria estética da denominada “Agonia Romântica”, que defendia a inseparabilidade do prazer e da dor. Este apelo artístico

³⁴² Mario Praz. *The Romantic Agony*, p. 80.

³⁴³ Charles Brockden Brown. *Arthur Mervyn*, p. 212.

³⁴⁴ *Ibidem*, p. 212.

³⁴⁵ *Ibidem*, p. 144.

criará em Mervyn uma tensão entre a sua ambição estética e o seu heroísmo moral, revelando-se entre os dois um profundo abismo de contradições, cultivadas igualmente pela mesma ambivalência também sentida pelo próprio Brown. Num artigo de *New Monthly Magazine*, um crítico britânico anónimo coloca este conflito interior no centro dos interesses da obra, concluindo que: “(...) the external events he passed through, would never have obtained such a grasp of our imagination, had it not been for the deep conflict of passions within, to which they are made subservient, and of which the spirited and elaborate analysis forms the principal attraction of his story.”³⁴⁶ Por conseguinte, desenvolver-se-ão, no romance, inúmeras relações de duplicidade, que nos demonstram que em cada característica das personagens ou das acções está também implícito o seu oposto. Assim se explica que tanto a cidade infectada como Welbeck provoquem em Mervyn e no leitor reacções opostas de atracção e repulsa, que o jovem Arthur denomina “emotions of veneration and awe.” Em *The Early American Novel*, Henri Petter comenta esta relação contraditória do seguinte modo:

“With Brown the encounter between Welbeck, the protagonist of the forces of darkness, and the basically innocent Mervyn is not merely negative. There is a close contact between the two, for they experience a reciprocal attraction and repulsion, a mutual sympathy aroused by their more or less conscious acknowledgement of a real element of affinity between them. To Mervyn, his patron and foe is a fascinating mixture of the humane and monstrous, of the admirable and detestable.”³⁴⁷

Consequentemente, Welbeck será para Mervyn um protector e um perseguidor, assim como o segundo será para o primeiro um protegido e um inimigo, fazendo isto lembrar as relações reversíveis de perseguidor-perseguido entre Falkland e Caleb Williams, dando-se expressão a um princípio de Godwin segundo o qual a

³⁴⁶ “On the Writings of Charles Brockden Brown, the American Novelist” in *New Monthly Magazine and Universal Register*, 14, December, 1820, p. 610.

³⁴⁷ Henri Petter. *The Early American Novel*, p. 334.

individualidade consiste numa combinação do bem e do mal. Um dos exemplos que se poderá dar da duplicidade de reacções de Mervyn para com Welbeck é a atitude de atracção / repulsa que o primeiro desenvolve em relação à mansão do seu protector. Nela o jovem tem experiências terríveis, e por isso tenta fugir várias vezes, mas acaba sempre por regressar, como um criminoso fascinado pela cena do crime. A mansão poderá, assim, transformar-se num símbolo paradoxal do que Mervyn tanto teme como deseja. Quando Mervyn desce com Welbeck às catacumbas da casa para enterrar um cadáver, a sua imaginação desorienta-se, porque as fantasias de cenas de crime, que antes lhe pareciam atraentes, tornam-se horrendas. O terror que dele se apodera não é mais que a irrupção de forças irracionais até então desconhecidas, que o fazem confrontar-se com a verdade intolerável da sua própria culpa e perversidade. Pode-se dizer, em termos Junguianos, que o lado “sombra” da sua psique começa a emergir, revelando-lhe poder ser sua a própria perversidade de Welbeck, pois sentir-se-á psicologicamente culpado dos mesmos crimes do seu benfeitor. A descida às caves da mansão representará assim uma descida às profundezas do inconsciente que confrontará Mervyn com o seu “dark side” e com a consciência de uma infecção fatal, que põe em causa a sua dedicação a uma virtude idealizada.

Devido ao contacto com Welbeck, Mervyn adquirirá, por contágio, a sua própria ambivalência e duplicidade, desempenhando ao mesmo tempo um papel de testemunha e de perpetrador de fraudes. Daí a grande variedade de interpretações contraditórias por parte dos críticos em relação ao carácter desta personagem. Vernon Parrington, por exemplo viu a vida de Arthur como “an implied criticism of all that is sordid and mean”.³⁴⁸ Donald Ringe, por seu lado, retrata-o como um arrivista, cujas

³⁴⁸ Vernon L. Parrington. *The Romantic Revolution in America 1800-1860* in *Main Currents in American Thought*, Vol. II, p. 182.

causas defendidas estão em contradição com as suas acções, e como um narrador não fiável, não porque seja uma fraude consciente, mas por falta de autoconhecimento.³⁴⁹ Warner Berthoff considera-o uma personagem emocionalmente pobre, mais comprometida do que amadurecida pela sua experiência, sendo a sua benevolência gerada por interesse próprio.³⁵⁰ Dada a ambiguidade da personagem, ela não deverá ser considerada nem somente virtuosa nem unicamente perversa, mas uma combinação de ambas as qualidades simultaneamente existentes num mesmo indivíduo. Em *The Apparition in the Glass*, Christophersen apreende toda esta dualidade: “Hayseed and hustler, novice and master of the pen, voyeur and accomplice, child and adult - Arthur Mervyn is a fictional palindrome, an enigma, who reads true from opposite vantage points simultaneously.”³⁵¹ Isto acontece porque, para Brown, um escritor “is a dealer, not in certainties, but in probabilities, and is therefore a romancer.”³⁵² E parafraseando Axelrod, esta anterior afirmação de Brown leva-nos a concluir que, se o romancista americano não é sempre um “nay-sayer” assumido, ele é um resolutivo “maybe-sayer”, isto é, um céptico.³⁵³

Numa edição de *Early American Literature*, do Outono de 1974, são publicados estudos de William Hedges e Michael Davitt Bell que interpretam a duplicidade, fraude, contradição, paradoxo, falsidade e dissimulação como princípios de construção artística e até como estratégias de crítica artística. Como Bill Christophersen bem observa, Mervyn é um camaleão e por isso as críticas que melhor captam a sua especificidade são as que lhe compreendem o seu paradoxo: “Critics of

³⁴⁹ Ver Donald A. Ringe. *Charles Brockden Brown*, pp. 74-80.

³⁵⁰ Warner Berthoff “Adventures of the Young Man: An Approach to Charles Brockden Brown” in *American Quarterly*, 9, No. 4, 1957, pp. 421-34.

³⁵¹ Bill Christophersen. *The Apparition in the Glass*, p. 91.

³⁵² Charles Brockden Brown. “Advertisement for *Skywalk, Or The Man Unknown to Himself*” in *Philadelphia Weekly Magazine*, I, 1798, p. 201.

³⁵³ Ver Alan Davi Axelrod. *Charles Brockden Brown: An American Tale*, p. 169.

the 1960s and 1970s synthesised these viewpoints, finding Mervyn either self-deluded or morally schizophrenic - both an innocent *and* a con man - and locating his Americanness in the paradox: 'The contradictions of America *are* this virtual orphan.'³⁵⁴

Considerado pela crítica como um enigma moral capaz de conciliar a virtude com o expediente, Mervyn personifica a América por possuir uma estrutura mental tipicamente americana que Melville satirizou, em *Pierre*, resumindo-a à expressão "virtuous expediency." Como a América, também Mervyn se propõe cumprir a difícil tarefa de agir pelo bem permanecendo bom. Contudo, a sua ligação a Welbeck mostra-lhe esta impossibilidade, dado que, por contágio, ele adquire a duplicidade, perversidade e ambição próprias do vilão. Sendo assim, é natural que Arthur ocupe o lugar central, que tradicionalmente o romance gótico destinaria a essa personagem maligna, pois ele acaba por herdar o mesmo paradoxo moral de ser simultaneamente herói e vilão. Este é o resultado de um processo de transformação que Welbeck faz desencadear em Mervyn à semelhança da metamorfose operada em Clara por acção de Carwin. Em relação ao efeito transformador obtido através do contacto com a própria perversidade, diz-nos Lewis: "For *Arthur Mervyn* differs a little from Brown's other more Europeanised novels in the attention it gives not so much to lofty crimes as to the modifying effect of such wickedness upon an honest and foolish character. It is the American theme."³⁵⁵ Tema particularmente americano e recorrente nos romances de Brown, esse poder transformador do mal em relação às personagens inocentes assemelha-se, em *Arthur Mervyn*, ao poder de contágio da própria peste e, por consequência, em *Perverse Pilgrimage*, Frank afirma: "Arthur's Mervyn's illness is an

³⁵⁴ Bill Christophersen. *The Apparition in the Glass*, p. 89.

³⁵⁵ R. W. B. Lewis. *The American Adam*, p. 94.

acknowledgement of his own natural depravity.”³⁵⁶ Como tal, essa doença terá uma origem mais psíquica que física, sendo o próprio Mervyn levado a concluir que:

“The constitution of my mind is doubtless singular and perverse: yet that opinion, perhaps, is the fruit of my ignorance. It may by no means be uncommon for men to *fashion* their conclusions in opposition to evidence and *probability*, and so as to feed their malice and subvert their happiness. Thus it was, in an eminent degree, in my case. The simple fact was connected, in my mind, with a train of the most hateful consequences. The depravity of Welbeck was inferred from it.”³⁵⁷

Na verdade, todo o processo de reconhecimento, que culmina com esta profunda consciência de si próprio, começara desde logo a prever-se numa fase muito inicial do romance, onde o momento de contaminação e o princípio da metamorfose são coincidentes. Referimo-nos à primeira cena relativa ao confronto entre Mervyn e o seu reflexo num espelho, que marca o início do seu contacto com Welbeck e Filadélfia, duas das principais fontes da iniquidade no romance. A imagem reflectida nada parece ter a ver com a personalidade inocente de Mervyn antes reflectindo o seu oposto, mostrando um duplo de si próprio, que começará a partir daí a impor a sua presença, determinando atitudes, pensamentos ou acções e fazendo com que a simplicidade de uma inocência adâmica se transforme numa complexa figura de duplicidade:

“I could scarcely forbear looking back to see whether the image in the glass, so well proportioned, so galant, and so graceful, did not belong to another. I could scarcely recognise any lineaments of my own I walked to the window. Twenty minutes ago, said I, I was traversing that path a barefoot beggar; now I am thus. Again I surveyed myself. Surely some insanity has fastened on my understanding. My senses are the sport of dreams. Some magic that disdains the cumbrousness of nature’s progress, has wrought this change.”³⁵⁸

³⁵⁶ Frederick Frank. *Perverse Pilgrimage*, p. 241.

³⁵⁷ Charles Brockden Brown. *Arthur Mervyn*, p. 76.

³⁵⁸ *Ibidem*, p. 51.

É de notar que, a esta situação vivida pela personagem, é dada a possibilidade de poder ser produto da sua loucura, o que evoca a potência do irracional, que numa cena posterior equivalente conseguirá emergir totalmente, através de uma aparição, num espelho, de uma figura grotesca, símbolo da irrupção do inconsciente: “One eye, a scar upon his cheek, a tawny skin, a form grotesquely misproportioned, brawny as Hercules, and habited in livery, composed, as it were, the parts of one view.”³⁵⁹ Poder-se-á interpretar esta aparição como sendo uma figura “sombra”, de acordo com o vocabulário psicanalítico junguiano. Ela seria, então, essa sombra arquetípica a que corresponde uma natureza pessoal negativa que equivaleria ao lado demoníaco e irracional de Mervyn, onde se concentrariam forças psicológicas subversivas capazes de determinar o comportamento e moldar o carácter, provocando-lhe por isso uma divisão paradoxal do tipo Dr. Jekyll and Mr. Hyde. Em *The Apparition in the Glass*, cujo título foi inspirado neste mesmo episódio de *Arthur Mervyn*, Bill Christophersen comenta:

“This apparition, a virtual incarnation of plague-ravaged Philadelphia, is both a realistic and surrealistic tour de force. But the ‘tawny. . . apparition’ also suggests an American alter ego, a barbarous counterpart to the gallant, Gallic reflection. Part racial and social nightmare, part revolutionary incubus, part projection of the various violent, self-assertive, and acquisitive impulses that along with enlightened ideals and rationalist self-constraints, had gone into the making of the nation, it is a stealthy shade, rarely glimpsed, yet denied at peril. At their best, Brown’s fictions hold up the glass to this many-layered and parlous cultural self.”³⁶⁰

Se, durante todo o romance, a peste simboliza o sentido horrível da destruição do “Eu”, este reflexo é ele próprio uma metáfora de um mal psíquico, tão irracional e incontrolável como a propagação da febre amarela. Através dessa imagem reflectida, Brown captou o potencial de depravação do indivíduo e da nação de que

³⁵⁹ *Ibidem*, p. 148.

³⁶⁰ Bill Christophersen. *The Apparition in the Glass*, pp. 2-3.

Mervyn é avatar. Com isto demonstrou-se ser necessário desocultar o que permanece escondido nas profundidades da psique individual e colectiva, pois esta irrupção do demoníaco evidenciou que o homem é um desconhecido de si próprio e que os ideais extremos de virtude podem também ser perversão. Ao longo de todo o romance ficou evidente que a inocência e a beneficência de Mervyn nem sempre conduziram ao bem, como se poderá confirmar pelo episódio em que queimou ingenuamente \$ 200,000 importantes para levar a bom termo algumas das suas boas acções; ou como prova a ineficiência do seu proteccionismo para com Clemenza que acaba por falecer, após ter vivido num bordel; e como ficou claro no método usado para proteger a jovem Eliza, com quem decide não casar, mas recomendá-la à protecção da experiente Achsa, sua futura mulher. É o próprio Mervyn, quem reconhece: "Good intentions, unaided by knowledge, will, perhaps, produce more injury than benefit, and therefore, knowledge must be gained"³⁶¹ De facto, tudo isto demonstra que, tal como a América, Mervyn necessitava acordar para o reconhecimento de que existiam profundos abismos entre os ideais e a realidade da experiência, os quais durante muito tempo haviam sido ignorados. Isto coincide com o próprio sentido trágico da existência, pois a verdadeira crise existencial de Mervyn consistiu sempre na dificuldade em conseguir preservar ideais num mundo corrupto.

Tal sentido é igualmente apreendido por um implícito cepticismo próprio do Gótico e que consiste em provocar a interrogação de saber se a razão e a bondade podem ultrapassar as forças do mal e da irracionalidade. Poder-se-á dizer, então, que o verdadeiro terror do romance não consiste nos efeitos da malignidade de um vilão, mas nas inquietações psíquicas de um jovem que vive na permanente tensão de querer

³⁶¹ Charles Brockden Brown. *Arthur Mervyn*, p. 323.

conciliar a pureza dos seus ideais com uma realidade contaminada. Não lhe podendo permanecer imune, a inocência de Mervyn, não vencerá a vilania de Welbeck, mostrando-se que as forças do bem e do mal serão para sempre inseparáveis. Justifica-se, assim, a duplicidade e a contradição do carácter humano, que Brown apreendeu ao penetrar bem fundo nas complexidades irracionais da psique humana, onde viu concentrarem-se poderosas fontes de terror, cujo reconhecimento obrigaria a contrariar grande parte das teorias optimistas do seu tempo. Na sequência deste pensamento Warner Berthoff comenta:

“Brown’s presentation of the ordinary contradictions of human behaviour might reasonably be construed as a counterstatement to the rational optimism of Enlightenment psychology and ethics. The symbols of doubt and fear punctuating his vision of civil society may be seen as challenging some of the new American republic’s profoundest hopes.”³⁶²

Esta visão pouco optimista da obra de Brown leva-o a retratar o indivíduo como vítima da tentação e de uma conseqüente e inevitável queda, ^{que} irá ser desenvolvida em *The Memoirs of Stephen Calvert* (1799-1800), onde se deixa claro que a dificuldade de banir fisicamente a tentação conduz o homem a uma queda fatal, sendo este tema igualmente explorado por Hawthorne em *The Marble Faun*, através da personagem de Donatello. Em *Arthur Mervyn*, Brown questiona essa crença de alguém poder repelir indefinidamente a tentação, pondo-se em questão o valor universal dessa verdade que defende a prática da bondade como acto infalivelmente conducente ao bem. Aliás, na semelhança do que havia sido concluído em relação ao caso de Carwin, a educação e o conhecimento de nada servirão, se a vontade se tiver degenerado, sendo esta uma visão essencialmente puritana. Daí a recorrência da metáfora do abismo ou do poço, para

³⁶² Warner Berthoff (ed.). “Introduction” in Charles Brockden Brown, *Arthur Mervyn: or, Memoirs of the Year 1793*, New York, Rinehart and Winston, 1962, p. xviii.

significar a queda subsequente à inevitável cedência a esse impulso do perverso, tema que mais tarde Poe retomará:

“My insensibility might be mistaken by observers for death, yet some part of this interval was haunted by a fearful dream. I conceived myself lying on the brink of a pit whose bottom the eye could not reach. My hands and legs were fettered, so as to disable me from resisting two grim and giant figures, who stooped to lift me from the earth. Their purpose methought was to cast me into this abyss. My terrors were unspeakable, and I struggled with such force, that my bonds snapt and I found myself at liberty.”³⁶³

A experiência da queda conduz, assim, a horrores indizíveis que são o resultado da incursão das personagens pelos negros recessos da perversidade, que elas procuram como fonte de conhecimento e de aventura e que se torna inevitavelmente uma fonte de terror. Esta tendência e gosto inexplicável em experimentar o terrível será igualmente, como sabemos, o objectivo central dos jovens aventureiros dos contos de Poe e dos romances de Melville. Assim, como Arthur Gordon Pym, também Mervyn passa pelos terrores da sede (“torments of thirst”³⁶⁴) e do enterro vivo (“I shudered to reflect by what hair-breath means I had escaped being buried alive”³⁶⁵). O próprio motivo da peste é uma fonte inesgotável para todo este desfile de horrores, que posteriores enredos recriarão usando personagens e atmosferas diversificadas. Forçoso será lembrarmo-nos dos terrores do emparedamento de “The Black Cat”, quando Mervyn toma consciência que: “My terror of intruders had rendered me blind to the consequences of immuring myself in this chearless recess.”³⁶⁶ Algo de semelhante se passa com o que Arthur denomina, “terrors of imprisonment and accusation”,³⁶⁷ fazendo-nos lembrar os terrores da Inquisição do célebre “The Pit and the Pendulum”.

³⁶³ Charles Brockden Brown. *Arthur Mervyn*, p. 148.

³⁶⁴ *Ibidem*, p. 212.

³⁶⁵ *Ibidem*, p. 149.

³⁶⁶ *Ibidem*, p. 212.

³⁶⁷ *Ibidem*, p. 113.

Associando-se às várias personagens dos autores a que posteriormente ele irá servir de modelo, também Mervyn dirá: “the opportunity of combating such evils was an enviable privilege.”³⁶⁸

Evidenciar a existência desses males tornou-se, pois, o objectivo central do romance, contrariando, por isso, os ideais de sucesso dominantes. Sobre isto, Axelrod comenta: “the conventional values of urban success are subverted in this novel by a nightmare vision of a morally corrupt and plague-smitten Philadelphia.”³⁶⁹ Sendo esta subversão de valores provocada pelo terror de uma doença tanto física como psíquico-moral, a peste torna-se um excelente veículo de destruição de aparências, objectivo sempre permanente em toda a obra de Brown, que permitirá desocultar “secret torments and insidious purposes, beneath a veil of benevolence and cheerfulness”.³⁷⁰ E dever-se-á ter em atenção que esses tormentos secretos não serão somente provocados por uma ordem social corrupta e degenerada, nem por um vilão excepcionalmente perverso, mas serão fundamentalmente gerados pela psique de cada indivíduo. Dado que um estado de cegueira envolve as personagens, e particularmente Mervyn, em relação ao conhecimento de si próprios, este desconhecimento pode ser uma fonte do mal. A depravação humana passa a ser tratada não como algo diabólico, mas como uma tendência excessiva do indivíduo à racionalização, embora permaneça cego face aos seus próprios motivos, facto que confere um maior fundamento à doutrina da depravação inata. Cabe ao escritor chamar a atenção para este perigo de contaminação e para esta cegueira generalizada, devendo ser o primeiro a tomar consciência dos seus mais negros impulsos e a reconhecer-se como um autor do mal, pois também ele é um

³⁶⁸ *Ibidem*, p. 212.

³⁶⁹ Alan Davi Axelrod. *Charles Brockden Brown: An American Tale*, p. 9.

³⁷⁰ Charles Brockden Brown. *Arthur Mervyn*, p. 335.

criador de perversidades. O confronto com os terrores provocados pelos “fantasmas da peste” servirá para aperfeiçoar a visão permitindo ver melhor esses focos de infecção que são trazidos à superfície num mundo tão aterrador como familiar. Por tudo isto, *Arthur Mervyn* poderá ser considerada a obra mais moderna de Brown. Segundo Christophersen, ela atinge essa modernidade “not only because of its narrative technique but because it so candidly and implicitly acknowledges the deceptiveness of appearances, the indeterminacy of truth, and the unreliability of fiction as a truth-telling instrument”.³⁷¹

³⁷¹ Bill Christophersen. *The Apparition in the Glass*, p. 89-90.

ORMOND, OR THE SECRET WITNESS (1799)

Como *Arthur Mervyn*, *Ormond* retrata a condição humana resultante da experiência da epidemia da peste vivida em Filadélfia, em 1793, sendo esta última utilizada, em ambos os casos, como correlativo virtual de um cosmos moral e psiquicamente infectado e como um arquétipo do mal físico e político. O terror da febre tornar-se-á, então, um assunto gótico particularmente americano, pelo realismo do seu horror capaz de obter um efeito grotesco ao evocar, no leitor contemporâneo de Brown, as memórias das cenas, lugares e acontecimentos que tocaram a sua própria vida. Ao criar-se uma identificação psicológica entre leitor e personagem, Brown conseguirá uma interpenetração do real com o imaginário, mantendo-se sempre nos limites do verosímil, antecipando neste e noutros aspectos o próprio Hawthorne. Esta doença real dispensará as habituais manifestações do sobrenatural, pois o seu terror não precisará de outros artificios que não sejam o horror natural da peste para ser provocado.

O poder terrível de um facto da experiência, como a febre amarela, é captado pela percepção artística de Dudley, o que lhe confere uma capacidade premonitória: “We shall die, but not until we have witnessed and endured horrors that surpass thy powers of conception.”³⁷² A peste surge, assim, como um perigo inevitável e com poderes semelhantes a um verdadeiro monstro dos contos mais fantásticos, mas possuindo uma existência e ferocidade tão real como a de uma Baleia Branca: “This evidence of fear and of danger struck upon her heart. All appeared to have fled from the presence of this unseen and terrible foe. The temerity of adventuring thus into the jaws of the pest, now appeared to her in glaring colours.”³⁷³ Sendo a própria personificação do medo, a febre amarela e os seus efeitos permitirão que Constantia (como Mervyn, um símbolo de inocência humana) adquira maturidade e experiência através deste confronto com o terrível (“she had gained large experience of the evils which are allotted to man”³⁷⁴), o que lhe possibilitará atingir o conhecimento do sublime: “trepidations . . . mingled with emotions not unakin to sublimity.”³⁷⁵ A teoria do terror e do sublime do qual o Gótico surgiu parece servir de base à própria visão de Constantia, que terá oportunidade de se aprofundar devido ao contacto com a calamidade da doença. Devido à sua tendência de associar os seus ideais com a realidade prática, o poeta Shelley viu em Constantia “a perfect combination of the purely ideal and possibly real”.³⁷⁶ Ao conhecer a natureza da peste, o seu modo de influência, os riscos do contágio e a sua atmosfera irrespirável, esta personagem feminina confrontar-se-á com tudo aquilo que a sua educação omitira. Embora esta tivesse por objectivo “torná-la superior em relação às outras mulheres”, as suas ideias políticas eram “gerais e

³⁷² Charles Brockden Brown. *Ormond*, p. 36.

³⁷³ *Ibidem*, p. 40.

³⁷⁴ *Ibidem*, p. 59.

³⁷⁵ *Ibidem*.

³⁷⁶ Robert Spiller.; Willard Thorp (eds.). *Literary History of the United States*, p. 183.

especulativas” e o seu conhecimento da história era “exacto e circunstancial”, impedindo-a de estar em contacto com o seu próprio tempo, pois sabia mais acerca das guerras de Roma do que acerca da Revolução Francesa. Na verdade, ela tinha aprendido mais sobre as pragas na Grécia e no Egipto do que sobre as questões práticas relacionadas com a natureza da doença e com o perigo do contágio. Não fosse a experiência com os terrores da peste e Constantia ter-se-ia visto para sempre impedida de penetrar nas complexidades da existência, permanecendo inevitavelmente vítima de um mundo de aparências que Brown persistentemente combate em toda a sua obra: “She judged like the mass of mankind from the most obvious appearances.”³⁷⁷ A esta dificuldade de percepção de Constantia acrescenta-se a tendência racional da sua educação que lhe desenvolveu muito mais a faculdade da razão, menosprezando a importância da emoção e da fé religiosa. Assim se justifica a ambiguidade do seu carácter, dividido entre o exercício intelectual e a dificuldade de racionalizar as próprias emoções. Aqui, Brown quis criticar decerto os efeitos nocivos de uma educação demasiado racionalista, problematizando as suas mais profundas inquietações acerca da sua própria duplicidade de personalidade. De que modo a educação se pode tornar na causa de uma enorme clivagem psíquica é o que nos demonstra a seguinte citação:

“The education of Constance had been regulated by the peculiar views of her father, who sought to make her, not alluring and voluptuous, but eloquent and wise. He therefore limited her studies to Latin and English. Instead of familiarising her with the amorous effusions of Petrarcha and Racine, he made her thoroughly conversant with Tacitus and Milton. Instead of making her a practical musician or pencilist, he conducted her to the school of Newton and Hartley, unveiled to her the mathematical properties of light and sound, taught her as a metaphysician and anatomist, the structure and power of the senses, and discussed with her the principles and progress of human society.”³⁷⁸

³⁷⁷ *Ibidem*, p. 42.

³⁷⁸ *Ibidem*, p. 33.

Mas o que se provará através deste romance é que o uso da razão nem sempre garante bons resultados, sendo este um tema recorrente em toda a obra de Brown. Isto explica-se pelo facto de a natureza humana não estar totalmente isenta de mácula, sendo impossível combatê-la racionalmente. Por consequência, *Ormond* transforma-se numa fábula da vida ética, construída a partir da necessidade de purificar uma atmosfera moral envenenada. O tema da peste servirá para simbolizar o perigo de um mal generalizado. Correlativo de um mal psíquico, moral, social e político, o perigo do contágio da doença estará presente em todas as áreas da vida humana, que se relacionam devido a esta malignidade comum: “Contagious diseases, she well knew, periodically visited and laid waste the Greek and Egyptian cities. It constituted no small part of that mass of evil, political and physical, by which that portion of the world has been so long afflicted.”³⁷⁹ Várias esferas da experiência ver-se-ão contaminadas por uma depravação latente, cuja potência generativa já tinha sido avaliada em *Wieland*, pelo poder contagiante da perversidade de Carwin rapidamente transmitida a Wieland e em seguida a Clara. Como esta última, Constance irá beneficiar deste reconhecimento do mal extensivo a todos os indivíduos, pois também em *Ormond* se dá expressão à mesma convicção de que ele permanece adormecido mesmo no ser mais virtuoso. A imunidade total parece ser impossível, como bem demonstra o enorme poder devastador da peste: “To preserve health in an atmosphere thus infected, and to ward off terror and dismay in a scene of horrors thus hourly accumulating, was impossible.”³⁸⁰

No romance, o primeiro exemplo dessa impossibilidade é Craig, pois ele próprio representa a primeira caracterização da depravação natural. Perito na arte de

³⁷⁹ *Ibidem*, p. 35.

³⁸⁰ *Ibidem*, p. 58.

falsificação, Craig é um impostor, que terá um fiel seguidor no “Confidence Man” de Melville, sendo um ladrão de cartas como o Ministro D. em “The Purloined Letter” de Poe. As suas maquinações contra Dudley, o pai de Constantia, são dos elementos góticos mais bem conseguidos no romance: “The unhappy Dudley was left to deplore the total ruin of his fortune which had fallen a prey to the arts of a subtle imposter.”³⁸¹

O segundo exemplo na arte da depravação humana é o próprio Stephen Dudley, um artista que se submeteu à vida utilitária, mas que nunca deixou de acreditar na sua sensibilidade artística, considerando-se um pintor atento à beleza e dignidade italiana, mas que ao mesmo tempo sofre de uma profunda desatenção em relação à sua realidade quotidiana, de que é totalmente desconhecedor e à qual é completamente insensível. Não admira, pois, que ele se torne, após uma “tempestade da adversidade”, numa vítima de “apetites depravados” e num escravo do vício:

“Mr. Dudley’s education had entailed upon him many errors, yet who would have supposed it possible for him to be enslaved by a depraved appetite; to be enamoured of low debauchery, and to grasp at the happiness that intoxication had to bestow? This was a mournful period in Constantia’s history . . . I cannot describe the manner in which she was affected by the first symptoms of this depravity ”³⁸²

O terceiro exemplo neste desfile de artistas perversos é Ormond, um vilão intelectual amante da arte e da beleza, assim como do grego e do latim, sendo não só um utopista e reformador mas também um artista:

“He blended in his own person the functions of poet and actor, and his dramas were not fictitious but real. The end that he proposed was not the amusement of a playhouse mob. His were scenes in which hope and fear exercised a genuine influence, and in which was maintained that resemblance to truth, so audaciously and grossly violated on the stage.”³⁸³

³⁸¹ *Ibidem*, p. 14.

³⁸² *Ibidem*, p. 27.

³⁸³ *Ibidem*, p. 116.

Exímio nas artes do disfarce, ele exerce também o poder ventríloquo de Carwin e possui igualmente a sua tendência para a imitação a fim de obter informação. Por conseguinte, Ormond conjuga em si potencialidades próprias do poeta e do actor, lançando-se definitivamente nas esferas da arte. Daí a sua natureza misteriosa, obscura, complexa e impenetrável: “Ormond was, of all mankind, the being most difficult and most deserving to be studied.”³⁸⁴ Através das suas operações secretas, ele obtém um poder de omnisciência que faz lembrar o de Deus e muito particularmente o do romancista: “the possession of something like Omniscience. It was besides an art, in which, as in others, every accession of skill, was a source of new gratification.”³⁸⁵ Caracterizado como “the secret witness”, o seu papel é muito semelhante ao de um autor, pela sua atitude consciente de *voyeur*, que se oculta por detrás do narrador com objectivos obscuros. Entende-se, então, que em *The Coincidental Art of Charles Brockden Brown* (1981), Grabo tenha identificado, com Ormond, Sophia Courtland, a narradora e destinatária das cartas de Constantia, por ela própria ser uma “testemunha secreta” que, tendo construído e gerado todas as personagens, acaba por ser cada uma delas. Ao considerar Ormond como o duplo selvagem de Sophia, o crítico conclui que “Sophia is Ormond.”³⁸⁶ Isto coincide, aliás, com a tendência deste autor em identificar-se com os seus vilões, levando-nos a reflectir sobre a questão da autenticidade do próprio processo narrativo, ele próprio contaminado pela duplicidade e perversidade das personagens nele geradas. O próprio Ormond é o protótipo do vilão de Brown, por conjugar características de testemunha secreta, impostor e hipócrita. O seu retrato não será muito diferente desse vilão típico das tragédias shakespearianas e que foi

³⁸⁴ *Ibidem*, p. 111.

³⁸⁵ *Ibidem*, p. 116.

³⁸⁶ Norman S. Grabo. *The Coincidental Art of Charles Brockden Brown*, p. 51.

excelentemente caracterizado em *Richard III*: “My conscience hath a thousand several tongues, / And every tongue brings in a several tale, / And every tale condemns me for a villain.”³⁸⁷ É de notar que a onisciência de Ormond, se comparável à de Deus, pode ser igualmente comparável à de Satã, pois é atingida pelas vias da falsificação e fraude: “the perpetual use of stratagems and artifices.”³⁸⁸ A partir dela, ele torna-se não só num orientador de opinião mas sobretudo num manipulador, capaz de utilizar seres humanos como puro objecto das suas maquinações e ardis, para sobre eles adquirir ascendência e direito de possessão, estando estas intenções na origem do seu conflito com Constantia: “She was unaware, that if he were unable to effect a change in her creed, he was determined to adopt a system of imposture. To assume the guise of a convert to her doctrines, and appear as devout as herself in his notions of the sanctity of marriage.”³⁸⁹ Esta prática da fraude, fora já, em *Wieland*, conotada com o que Hawthorne denominava “the unpardonable sin”, pois ela destina-se a tirar partido das limitações perceptivas do indivíduo colocando-o numa situação de fragilidade perante o mundo e perante si próprio, por ser totalmente incapaz de conhecer as verdadeiras razões das acções humanas: “our limited perceptions debar us from a thorough knowledge of any actions and motives but our own.”³⁹⁰ Este facto levou Axelrod a concluir que: “Deceit attains in Brown’s fiction a little of the awful grandeur it assumes in Milton: ‘For neither Man nor Angel can discern / Hypocrisy, the only evil that walks / Invisible, except to God alone’”³⁹¹

E a melhor forma de o artista se comparar a Deus é mostrar a sua capacidade de visão para apreender essa presença do mal, vendo-a mesmo implícita no

³⁸⁷ William Shakespeare. *Richard III*, Act V, Scene III (194 -196) in *Complete Works*, p. 632.

³⁸⁸ Charles Brockden Brown. *Ormond*, p. 116.

³⁸⁹ *Ibidem*, p. 179.

³⁹⁰ *Ibidem*, p. 262.

³⁹¹ John Milton. *Paradise Lost*, III (682-4) in *The Complete Poems*, p. 188.

próprio processo de criação artística. Se a febre pode ser um símbolo abstracto desse mal, então Ormond será um retrato do artista enquanto “testemunha secreta” e falsificador, que possibilitará uma reflexão sobre o processo ficcional e uma autocensura de Brown em relação ao seu papel de autor. Tendo-se já reconhecido, em *Wieland*, a identificação entre a condição do autor e a de um perigoso e astucioso falsário, tanto nesse romance como em *Ormond*, ele identificar-se-á também com um persistente investigador da verdade, razão pela qual entre Ormond e Carwin se poderão notar afinidades. Isto parece justificar a duplicidade de Ormond, por se mostrar por um lado um acérrimo defensor da autenticidade e por outro um inveterado amante da falsificação. Em relação ao primeiro destes dois aspectos, somos informados: “That in which he chiefly placed his boast, was his sincerity. To this he refused no sacrifice. (...) He was without the attractions of candour, because he regarded not the happiness of others, but in subservience to his sincerity . (...) He affected to conceal nothing.”³⁹² Contudo, como temos vindo a observar, Ormond é também um profissional da arte da metamorfose, uma verdadeira metáfora da arte de mentir do escritor:

“He had served a sort of occasional apprenticeship to the art, and executed its functions with perfect ease. It was the most entire and grotesque metamorphosis imaginable. It was stepping from the highest to the lowest rank in society, and shifting himself into a form, as remote from his own, as those recorded by Ovid. In a word, it was sometimes his practice to exchange his complexion and habiliments for those of a negro and a chimney-sweep, and to call at certain doors for employment.”³⁹³

Porque estes dois aspectos opostos coincidem paradoxalmente na mesma personagem, dando-nos conta da duplicidade inerente ao papel do artista, parece que se terá de concluir que, no mundo da arte, a sinceridade pressupõe uma enorme

³⁹² Charles Brockden Brown. *Ormond*, p. 114.

³⁹³ *Ibidem*, p. 134.

insinceridade, ficando implícito que, para se ser autêntico, se tenha de conhecer profundamente todos os processos de falsificação. Como Axelrod, poderemos dizer que: “In order to achieve his Godlike omniscience, the novelist resorts to Satanic deceit.”³⁹⁴ Entre a fraude satânica e a onisciência divina colocar-se-á o autor, cuja consciência o fará viver a angústia deste paradoxo obtida pelo próprio reconhecimento da sua impotência em resistir a esse seu lado demoníaco, o seu “dark side”. Ao mesmo tempo um perverso impostor e um pesquisador da verdade, é natural que o escritor se reveja na personalidade de Ormond, ao mesmo tempo criminoso e herói, monstro e homem, isto é, um indivíduo de inteligência amoral, mas que possui suficiente consciência para concluir que: “Our motives may be neutral or beneficent, but our actions tend merely to the production of evil.”³⁹⁵ Digamos que os vilões-artistas de Brown parecem ter seguido o conselho dado em *Macbeth*: “Look like the innocent flower, / But be the serpent under’t.”³⁹⁶

Sobre o seu passado, a narradora informa-nos que Ormond foi um militar violador e saqueador, descrevendo-nos um episódio ilustrativo do seu carácter, quando, no período da guerra, matou um camarada por querer violar uma mulher, sendo esta, em seguida, por si violada e morta, em memória do seu amigo morto. A sua carreira militar com tropas cossacas, que lhe concedeu a experiência do contacto com seres selvagens, é descrita como “a warfare the most savage and implacable, and, at the same time, the most iniquitous and wanton which history records.”³⁹⁷ À iniquidade da sua vida militar acrescenta-se a de membro de uma sociedade radical, os Illuminati, uma aliança utópica de resultados nefastos, que aspirava a um novo mundo através da subversão do que até

³⁹⁴ Alan Davi Axelrod. *Charles Brockden Brown: an American Tale*, p. 342.

³⁹⁵ Charles Brockden Brown. *Ormond*, p. 112.

³⁹⁶ William Shakespeare. *Macbeth*, Act I, Scene IV (66-67) in *Complete Works*, p. 850.

³⁹⁷ Charles Brockden Brown. *Ormond*, p. 264.

então se tinha considerado fundamental acerca da constituição do homem e do governo.

Brown serve-se desta ligação de Ormond a esta sociedade secreta para criticar os preceitos utópicos de Godwin, como já o fizera com Ludloe em *Wieland*. Ormond não só é um elemento activo desta seita aventureira e visionária, como é um fiel crente das teorias do autor de *Caleb Williams*, em relação ao casamento e à sociedade. Os seus projectos subversivos, de aplicar um sistema inovador que provocasse uma ruptura com qualquer tipo de existência civilizada, assemelham-se à experiência narrada em *The Blithedale Romance* de Hawthorne, onde se apresenta uma comunidade utópica que insiste em existir à parte de qualquer sociedade corrupta, e por isso mesmo se põe em questão se os preceitos quiméricos acerca de uma vida ideal são de facto praticáveis. O grande abismo, entre as máximas de Ormond e a sua aplicação prática, enfatiza não só a contradição entre os actos e as ideias desta personagem, realçando-lhe o seu carácter dúplice, mas também simboliza o próprio paradoxo da liberdade nascido no período da Revolução Americana. Essa tendência paradoxal consistia em levar à prática certos ideais, pelas vias da violência, assim como a implantação de novos códigos ideológicos, políticos e sociais poderiam derrubar todos os antigos valores, mesmo os mais positivos e sólidos, constituindo-se o próprio romance numa alegoria à história política da América, nos fins do séc. XVIII.

Com este obstinado reformador, Brown inverte, mais uma vez, as regras góticas tradicionais, pois o poder do vilão deixa de depender da sua posição numa hierarquia social, para resultar da sua integração num grupo cujo objectivo é destruir essa mesma hierarquia e fundar uma sociedade utópica. Trata-se, pois, de um vilão revolucionário com nobres fins, mas que sucumbem perante o seu excesso de paixão e irracionalidade humanas. Ormond parece racionalizar perfeitamente este estado de

coisas, mais em relação ao ser humano em geral, sem nunca reconhecer a sua própria falha. Se ao mesmo tempo ele acredita que o homem é basicamente bom e capaz de grandes feitos, Ormond parece estar também consciente de que uma coisa é o homem em abstracto e outra coisa é o homem real: “he carefully distinguished between men, in the abstract, and men as they are.”³⁹⁸ Além disso, ele está igualmente consciente de um mal generalizado: “A mortal poison pervaded the whole system by means of which every thing received was converted into bane and purulence.”³⁹⁹ O erro trágico de Ormond consiste exactamente em sentir-se imunizado a este poder de contaminação, não vendo que o próprio mal poderá florescer nos seus princípios utópicos, que poderão não ser o antídoto ideal para esse terrível veneno. Assim, enquanto reconhece a perversidade da razão humana (“Strange perverseness of human reason!”⁴⁰⁰), Ormond não identifica a presença dessa perversidade nas racionalizações dos reformadores, esses “schemers and reasoners , who aimed at the new-modelling of the world”.⁴⁰¹ O resultado será uma espécie de cegueira em relação ao facto de que, num mundo corrupto e profundamente infectado por uma conjunção de forças malignas, o utopista e o seu novo sistema dificilmente conseguirão estar imunizados a uma perversidade generalizada. E o melhor exemplo desta evidência é o próprio Ormond, que, ao aderir aos Illuminati, em vez de adquirir um novo código de ética, apenas conseguiu libertar-se do antigo, iniciando essencialmente uma adesão às suas próprias leis, que acabam por lhe absolver as fraudes e os excessos de possessividade, permitindo-lhe dar expressão total à sua depravação:

³⁹⁸ *Ibidem*, p. 112.

³⁹⁹ *Ibidem*.

⁴⁰⁰ *Ibidem*, p. 259

⁴⁰¹ *Ibidem*, p. 252.

“That all appeals to his compassion and benevolence would counteract her purpose, since, in the unexampled conformation of this man’s mind, these principles were made subservient to his most flagitious designs. Considerations of justice and pity were made, by a fatal perverseness of reasoning, champions and bulwarks of his most atrocious mistakes.”⁴⁰²

Os seus mais elevados motivos acabam por se tornar em máscaras capazes de o enganar até a si próprio, impedindo-o de notar que, nos seus excessos de paixão e nos seus impulsos irracionais, que o levam a exercer violência sobre Constantia, está implícita a existência desse “Impulso do Perverso”, comum a todos os indivíduos, e que lhe rasga a máscara de amante das artes, revelando em toda a sua nitidez uma natureza primitiva de autêntico violador cossaco. Se Wieland se transforma num monstro, a metamorfose de Ormond consiste nesta sua transformação em maníaco sexual, a sua mais verdadeira identidade. Ormond prova, assim, a incapacidade de ligar as suas acções com os ditames da sua razão, sendo a tenacidade, com que defende os seus princípios utópicos, um sintoma do desespero que nasce da tensão de viver neste conflito. A insistência com que persegue a sua demanda intelectual aproxima-o de Ahab, por este possuir também a mesma tendência monomaníaca. Esta obsessão inflexível, em atingir um determinado objectivo, a partir de uma ideia pré-concebida, leva-o a utilizar os outros como instrumentos do seu intelecto e condu-lo a actos loucos de violência. Como Harry Warfel bem concluiu, referindo-se a Ormond: “In him evil flourishes as the result of an intellectually conceived principle.”⁴⁰³ Caracterizado como um frio, calculista e inteligente diletante, ele era essencialmente alguém que acreditava nas “capacidades humanas mais elevadas”. Ele transforma-se num criminoso intelectual ou num monstro do intelecto, pois ao libertar-se totalmente das limitações impostas pela moral tradicional, acaba, como outros vilões do mesmo tipo, por perder

⁴⁰² *Ibidem*, p. 283.

⁴⁰³ Harry Warfel. *Charles Brockden Brown*, p. 132.

características humanas, entre elas a capacidade de amar. Compreende-se, então, que Ormond tivesse querido moldar Constantia de acordo com os seus ideais: “By explaining his plans, opportunity was furnished to lead and to confine her meditations to the desirable tract. By adding fictitious embellishments, he adapted it with more exactness to his purpose.”⁴⁰⁴ A sua acção é análoga à de Aylmer, o cientista do conto de Hawthorne “The Birthmark”, que tenta moldar o aspecto fisionómico da sua mulher de acordo com a sua teoria estética.

Como se poderá concluir, Ormond é um vilão cuja estrutura mental o coloca em total oposição com todo e qualquer sistema ético. Sendo assim, a verdadeira origem do terror que provoca está localizada na mente e daí a sua impotência em resistir contra esse mal, tornando-se uma vítima do seu intelecto, não sendo propriamente um criminoso voluntário. Nisto consiste a sua condição trágica, pois sentir-se-á sempre como um mero agente de forças imponderáveis, que, por não se localizarem no exterior, mas na própria psique humana, não serão menos temíveis e perigosas: “By what inscrutable influences are our steps guided!”⁴⁰⁵ Ao libertar-se como o Super-Homem de Nietzsche dos tabus que atemorizam os homens inferiores, Ormond penetrou profundamente no sentido trágico da vida, conseguido graças à sua personalidade dúplice, caracterizada por “the wildness of his schemes, and the magnitude of his errors.”⁴⁰⁶ Na edição crítica desta obra de Brown, Russel B. Nye apreendeu a essência trágica de Ormond, ao apresentar o seguinte comentário:

“A figure of heroic potential, his disintegration and death are the more powerfully tragic because of it. He is not so villainous a villain, true, as Brown intended him to be. He makes human errors and is subject to very human

⁴⁰⁴ Charles Brockden Brown. *Ormond*, p. 178.

⁴⁰⁵ *Ibidem*, p. 154.

⁴⁰⁶ *Ibidem*, p. 211.

desires, but he is also the only person in the novel capable of perceiving the disastrous irony of life and of expressing it - the centrality of which suggests that the novel is correctly titled after all.”⁴⁰⁷

Um vilão não inteiramente mau, por mostrar tão vitimado quanto as suas vítimas, Ormond é um caso paradoxal e ao mesmo tempo um exemplo de criação de personagens góticas mais complexas que não obedecem ao padrão rígido causador da distinção e divisão entre tipos totalmente inocentes ou completamente maus. Devido à sua complexidade e paradoxo, esta personagem masculina inspirará a Constantia sentimentos e emoções opostas de atracção e repulsa, pois ela enfrentará um ser ao mesmo tempo atraente e perigoso, sendo esta duplicidade e ambiguidade uma fonte de terror, que dará a conhecer a real dimensão da perversidade humana, já que “his malice was satisfied with leaving her a legacy of apprehension and doubt”.⁴⁰⁸ Por consequência ela caracterizará a sua relação com Ormond “like a doubling existence”.⁴⁰⁹ A condição de existência dupla justificar-se-á, porque, tal como a terrível experiência da peste, Ormond provocará em Constantia um misto de prazer e dor, lançando-a na experiência do sublime: “Such is the motly and ambiguous condition of human society, such is the complexity of all effects from what cause soever they spring, that none can tell whether this destructive pestilence was, on the whole, productive of most pain or most pleasure.”⁴¹⁰ Esta personagem feminina ver-se-á, assim, sujeita a um duplo contágio, o de Ormond e o provocado pela peste em si.

Este facto fá-la-á uma vítima privilegiada desse mal contagiante, tanto físico como psíquico-moral, a que é totalmente impossível escapar. Isto demonstrará que o perigo de cometer acções completamente irracionais motivadas pelo Impulso do

⁴⁰⁷ Russel B. Nye. “Historical Essay” in Charles Brockden Brown. *Ormond*, p. 338

⁴⁰⁸ Charles Brockden Brown. *Ormond*, p. 263.

⁴⁰⁹ *Ibidem*, p. 158.

⁴¹⁰ Charles Brockden Brown. *Ormond*, p. 73.

Perverso não será unicamente exclusivo de Ormond, pois o acto final, em que Constantia utiliza, como Clara em *Wieland*, um canivete para matar o seu adversário, embora em autodefesa, revela-lhe que: “I saw no other means of escaping from vileness and pollution. I was menaced with an evil worse than death.”⁴¹¹ Como Poe provará mais tarde, em “The Cask of Amontillado” e em “Hop Frog”, um acto de vingança deverá ser reprovável, porque inevitavelmente será sempre um acto perverso cujo fim é usar a violência para combater essa mesma violência. Como nos informa a narradora Sophia: “The violence of Ormond had been repulsed by equal violence.”⁴¹² Na sua atracção irracional e inexplicável por Ormond, Constantia mostra-se já em fase de incubação desse vírus da perversidade, provando-se assim a teoria de Brown, presente em todos os seus romances, de que o mal irrompe em nós com uma lentidão imperceptível. Referindo-se a esta sinistra infecção a que todos poderão igualmente estar sujeitos, a narradora comenta:

“In no case, perhaps, is the decision of a human being impartial, or totally uninfluenced by sinister and selfish motives. If Constantia surpassed others, it was not because her motives were pure, but because they possessed more of purity than those of others. Sinister considerations flow in upon us through imperceptible channels, and modify our thoughts in numberless ways, without our being conscious of their presence.”⁴¹³

Se, em *Wieland*, o vírus havia sido transmitido por Carwin, iniciando-se assim, o processo de transformação de Clara, também em *Ormond*, esse “ser extraordinário”, que é Ormond, irá ser o portador desse mal que, pelo efeito de metamorfose que provocará em Constantia, tornar-se-á num bem através do qual a personagem feminina passa da inocência à maturidade, processo que se desenvolve

⁴¹¹ *Ibidem*, p. 291.

⁴¹² *Ibidem*.

⁴¹³ *Ibidem*, p. 157.

paralelamente ao alastramento da peste em Filadélfia e com o qual estabelece uma relação simbólica. Esse efeito transformador do mal foi também profundamente apreendido por Shakespeare, que, em *Measure for Measure* nos apresenta a seguinte conclusão: “They say best men are moulded out of faults, / And, for the most, become much more the better / For being a little bad.”⁴¹⁴ É que, enquanto Ormond, pela utilização das suas máscaras, se apresenta como bom, sendo profundamente mau, pois em si a bondade metamorfoseia-se em maldade (“My motive was benevolent: My deed conferred a benefit. I gave him sight and took away his life, from motives equally wise.”⁴¹⁵), em relação a Constantia, a maldade ou adversidade assume aspectos transformativos positivos: “The sufferings of Constance were limited to a moment; they were the unavoidable appendages of terrestrial existence; they formed the only avenue to wisdom, and the only claim to uninterrupted fruition, and eternal repose in an afterscene.”⁴¹⁶ Pode-se dizer que tudo isto traduz as contradições da existência e a relatividade dos conceitos do bem e do mal, pois o que numa determinada situação se assume como bem, noutra poderá significar o seu oposto. Além disso, a bondade e a beneficência estão normalmente conotadas com as aparências e com sistemas de manipulação que impedem o confronto com o mal, que sempre surge após o derrube das máscaras, destruindo o aparente e revelando o autêntico.

É com esta intenção de autenticidade que Brown constrói Constantia e Ormond como personagens opostas, existindo em oposição como se uma fosse o negativo ou o positivo da outra. Esta relação dual transforma cada uma delas no seu duplo, sendo isto particularmente evidente, quando Ormond interroga Constantia

⁴¹⁴ William Shakespeare. *Measure for Measure*, Act V, Scene I, (440 - 442), *Complete Works*, p. 98.

⁴¹⁵ Charles Brockden Brown. *Ormond*, p. 280.

⁴¹⁶ *Ibidem*.

dizendo: “Is there no part of me in which you discover your own likeness?”⁴¹⁷ Daí que Norman S. Grabo tenha perspectivado os romances de Brown como alegorias, cujo efeito depende de duplos alegóricos e psicológicos. Assim, para este crítico, Ormond equivaleria a um aspecto interior de Constantia: “Ormond exists only as the chief opponent to the joining of Constantia and Sophia (Venus and Dian) and so is as much an internal aspect of Constantia herself as he is a purely independent existence.”⁴¹⁸ Grabo considera ainda que as personagens do romance são todas elas projecções de Constantia e representam fases do seu desenvolvimento, transferindo-se para diversas figuras diferentes possibilidades de ser, que possuem também um carácter sexual. As suas aventuras no romance são, assim, interpretadas como uma série de testes ou tentações à sexualidade de Constantia, envolvendo todos eles um sentido de conflito entre princípios feminino e masculino. Vendo em Ormond um duplo de Constantia, podemos dizer que ele será o seu “dark side”, que no seu caso significa a repressão do lado masculino da sua psique, esse “animus” junguiano cuja existência se reprime, provocando por seu lado uma agressão ao sujeito, explicada por se ter mantido esta força inconsciente durante um longo período de repressão. Freud denominou-a “o retorno do reprimido” e colocou-a no centro das suas preocupações acerca das complexidades da psique humana.

Toda a sua relação com Ormond ajudará Constantia a trazer ao consciente este lado adormecido da sua psique, sendo esta mais uma prova de que será capaz de retirar benefício e conhecimento dos aspectos mais adversos da existência, para atingir uma integração e equilíbrio psíquicos. E ela atinge-o porque, diferentemente de Ormond, foi capaz de reconhecer a sua própria perversidade e de a enfrentar. A cena

⁴¹⁷ *Ibidem*, p. 167.

⁴¹⁸ Norman Grabo. *The Coincidental Art of Charles Brockden Brown*, p. 54.

final em que Constantia liquida Ormond em autodefesa poderá significar este confronto com o seu lado tornado perverso porque reprimido, só assim conseguindo “defender” também a sua psique do perigo de desintegração. Esta revelou-se a forma mais eficaz de combater o vírus, sendo por isso duplamente bem sucedida, ao conseguir resistir não só a Ormond, mas também à peste. A sua necessidade e urgência fica assim justificada: “Not to deplore the necessity which had produced this act was impossible; but, since this necessity existed, it was surely not a deed to be thought upon with lasting horror, or to be allowed to generate remorse.”⁴¹⁹ Tudo isto demonstra a capacidade de resistência de Constantia, o que lhe concede uma profunda coerência ao longo de todo o romance pela sua persistência em manter equilibrados os pólos positivos e negativos da sua personalidade. Esta personagem feminina é mesmo um exemplo dessa força de *endurance* que Faulkner tanto elogiava: “I believe that man will not merely endure: he will prevail. He is immortal, not because he alone among creatures has an inexhaustible voice, but because he has a soul, a spirit capable of compassion and sacrifice and endurance.”⁴²⁰ Disto ela dera já prova no início do romance, quando a narradora evocara imagens ligadas à morte de Dudley, referindo que: “They were not adapted to inspire her with cheerfulness, but they sublimed her sensations, and added an inexplicable fascination to sorrow.”⁴²¹ Consequentemente, a sua análise em relação aos sentimentos contraditórios é também profunda, evidenciando a sua perspicácia ao apreendê-los numa síntese essencial onde os planos trágico e cómico se interpenetram: “Joy and grief in their sudden onset, and their violent extremes, approach so nearly, in their influence on human beings, as scarce to be distinguished.”⁴²² Entende-se que o

⁴¹⁹ Charles Brockden Brown. *Ormond*, p. 291.

⁴²⁰ William Faulkner. “Address upon Receiving the Nobel Prize for Literature” (Stockholm, December 10, 1950) in *The Portable Faulkner*, p. 724.

⁴²¹ Charles Brockden Brown. *Ormond*, 216.

⁴²² *Ibidem*, p. 223.

poeta Shelley tenha apreciado a obra de Brown, pois as palavras anteriores evidenciam que ambos possuíam a mesma sensibilidade romântica que originou os seguintes versos, em “To a Skylark”: “We look before and after, And pine for what is not: / Our sincerest laughter / With some pain is fraught; / Our sweetest songs are those that tell of saddest thought.”⁴²³

À semelhança de Ormond e de outras personagens, Constantia possui também vocação artística, demonstrando uma enorme propensão e sensibilidade para apreender a natureza do sublime. Ao extrair sabedoria do sofrimento e da adversidade, ela demonstrou de que forma a experiência do mal, provocado pela peste e pela perversidade humana, lhe pôde desenvolver uma sensibilidade artística, provando-se mais uma vez a íntima relação entre doença e arte. Aliás, parece ter sido intenção do próprio Brown, criar personagens que fossem ao mesmo tempo vulneráveis ao apelo estético da arte e ao vírus da febre amarela. Manter uma prática artística e contrair a doença é uma condição comum a grande parte delas, o que nos leva a concluir que a autocrítica do autor, acerca do processo ficcional, o pode ter levado a deixar implícita a ideia de que a arte pode ser uma doença, pois todos estes protagonistas parecem ter contraído o vírus do prazer estético concedido pela arte.

Não só Ormond é o protótipo do artista. Dudley é um pintor; Sophia é narradora e escritora, que escreve a I. E. Rosenberg contando toda a história de Constantia; Baxter é uma vítima da “força da imaginação”; e Constantia, como vimos, pode ser o próprio artista desmultiplicado em diversas personagens, correspondendo cada uma delas a uma fase diferente da sua experiência. Os mais positivos são especialistas capazes de transformar a doença em arte retirando beleza do terrível, como

⁴²³ P. B. Shelley. “To a Skylark” (86-91) in *Poetical Works*, p. 603.

é o caso de Constantia e Sophia. Os mais negativos, como Ormond e Dudley, transformam a arte em doença, uma vez que provocam o terror pela perversa utilização dos seus dons artísticos e se tornam em verdadeiros autores do mal. Daí a proliferação de expressões, onde a palavra “autor” surge em contextos negativos: “the author of injury”,⁴²⁴ “distresses of which he was the author”,⁴²⁵ “the author of this new evil”,⁴²⁶ “the author of his fate”,⁴²⁷ and “the author of this new impediment”.⁴²⁸ Se a ambiguidade e duplicidade das personagens parece retratar a ambiguidade do próprio processo artístico, pelos seus efeitos dúplices de criação ou de destruição, existe algo acerca do qual Brown não é ambíguo: o maior terror ou perigo de destruição existe na mente humana. Este será um tema privilegiado por autores do séc. XX, conscientes como Thomas Wolfe de que: “Most of the time we think we’re sick, it’s all in the mind.”⁴²⁹

Acerca da origem psíquica de algumas doenças físicas, num artigo intitulado “Emotion and Illness: The Mind is in the Body”, conclui-se que: “A large and ever-growing body of epidemiological data links health outcomes such as cardiovascular disease, cancer, and autoimmune disease to psychosocial variables. Emotional processes are repeatedly identified as one possible mediator of these associations.”⁴³⁰ Assim se prova uma vez mais a actualidade de uma obra, capaz de aprofundar questões sobre a psique humana, que se colocam no mesmo horizonte de interesses do pensamento contemporâneo. Aqui Brown parece ter antecipado Jung,

⁴²⁴ Charles Brockden Brown. *Ormond*, p. 91.

⁴²⁵ *Ibidem*, p. 92.

⁴²⁶ *Ibidem*, p. 217.

⁴²⁷ *Ibidem*, p. 278.

⁴²⁸ *Ibidem*.

⁴²⁹ Thomas Wolfe. *Look Homeward, Angel*, p. 9.

⁴³⁰ Linda Patrick Miller and Howard Leventhal. “Emotion and Illness: The Mind is in the Body” in *Handbook of Emotions*, ed. Michael Lewis, p. 365.

quando este último concluiu: “We need more understanding of human nature, because the only real danger that exists is man himself . . . We know nothing of man, far too little. His psyche should be studied because we are the origin of all coming evil.”⁴³¹ Por ser outro explorador das complexidades da psique humana, William Shakespeare chegou a concluir algo muito semelhante em *Othelo*, ao observar que: “On horror’s head horrors accumulate.”⁴³² A fonte de terror mais explícita neste romance reside, então, não num sistema social, mas na reacção irracional das personagens à doença, tornando-se esta simbólica desse elemento irracional na psique humana. Tanto Dudley como Whiston ou Baxter provaram que a imaginação humana pode intensificar os efeitos da experiência. As notícias de Whiston, por exemplo, destinam-se a dar informações sobre a doença e no entanto têm um poder de infectar de terror as mentes suas receptoras, invadindo-se a psique humana dessa mesma “tainted atmosphere”, que ameaça a existência física. Em relação ao enterro nocturno testemunhado por Baxter, considerado o episódio mais Gótico da obra, ele é o resultado desse pânico irracional pelo qual as personagens de Poe também se celebrizaram:

“His (Baxter) case may be quoted as an example of the force of imagination. He had probably already received, through the medium of the air, or by contact of which he was not conscious, the seeds of this disease. They might perhaps have lain dormant, had not this panic occurred to endow them with activity.”⁴³³

Se o caso de Baxter se explica devido a um enorme fascínio pelo horrível (“Baxter’s horror increased in proportion as she drew nearer the spot where he stood, and yet it seemed as if some fascination had forbidden him to recede.”⁴³⁴), também todas as

⁴³¹ C. G. Jung. ‘Face to Face’ in BBC TV, entrevista com John Freeman, 22 Oct. 1958.

⁴³² William Shakespeare. *Othelo*, Act III, Scene III, (370) in *Complete Works*, p. 961

⁴³³ Charles Brockden Brown. *Ormond*, p. 71.

⁴³⁴ *Ibidem*, p. 69.

personagens, os leitores e o próprio autor devem as suas inquietações e medos a essa enorme atracção pelo terror, que tal como a febre amarela, tem o mesmo efeito de unir os indivíduos numa emoção comum que não conhece distinções de classe social, nem sistematizações analíticas da narrativa. A prova-lo está a já mencionada frase da narradora apresentada no prefácio a esta obra: “My narrative will have little merit which flows from unity of design.”⁴³⁵ É que Ormond não é somente uma personagem com uma função estrutural no romance, ele é antes de mais o retrato do homem real e a objectivação de uma autenticidade existencial humana.

⁴³⁵ Charles Brockden Brown. “To I. E. Rosenberg” in *Ormond*, p. 3.

EDGAR HUNTLY (1799)

Robert Wiene, o realizador de *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920), ter-se-ia de certo interessado por este romance de Brown, por nele se ter igualmente procedido, como no seu filme, a um estudo sobre o sonambulismo, apresentando-se um retrato do homem em geral como psicótico e sonâmbulo. A fim de se entender melhor este possível diálogo entre um marco do cinema expressionista alemão do séc. XX e um expoente do romance gótico americano dos fins do séc. XVIII, será útil atendermos tanto ao argumento do primeiro como ao enredo do segundo .

Edgar Huntly centra-se numa narrativa epistolar de Huntly, o qual, ao investigar a morte de Waldegrave, irmão da sua noiva, descobre Clithero Edny sob um ulmeiro junto ao qual Waldegrave tinha sido assassinado. Trabalhador imigrante irlandês, Edny é um sonâmbulo perturbado pelo remorso da culpa de actos passados, que nada têm a ver com o assassinio de que Huntly suspeita. As suas preocupações devem-se ao facto de Clithero ter morto o irmão da sua protectora, Mrs. Lorimer, numa tentativa de a defender dos efeitos dos actos irracionais e perversos desse indivíduo.

Esta personagem feminina crê que a sua vida futura estará amaldiçoada devido à morte de um irmão gémeo, a qual, por uma ligação mística existente entre ambos, implicaria a antecipação do fim da sua própria vida. Devido à angústia criada pela responsabilidade do seu acto criminoso, Clithero enlouquece e tenta matar Mrs. Lorimer, para a poupar ao fim trágico por si esperado. Após ter narrado esta pouco credível história e obcecado pela sua culpa, Clithero desaparece nas florestas da Pennsylvania, perseguido por Huntly, que acaba por se tornar, ele próprio, numa vítima desse mesmo sonambulismo responsável pela transformação de Clithero num ser inconsciente das suas acções. Como consequência, Edgar acorda um dia inesperadamente num poço, no qual inconscientemente caíra e do qual escapará após uma luta sanguinária com uma pantera, episódio que representará um ritual iniciático de entrada no mundo adulto, como acontece, aliás, com muitas experiências de Huckleberry Finn, que se destinavam a libertar a personagem de imposições sociais e familiares. Definindo *Edgar Huntly* como um romance que desafia a autoridade castradora dos pais, Norman Grabo comenta: “What Brown has given us in *Edgar Huntly* is a very sophisticated fable of adolescent self-assertion and resentment against parental prerogative, along with the guilt that inevitably accompanies those gestures toward complete adulthood. The impulse to define oneself against the parent is so basic that it seems part of our nature.”⁴³⁶ Ao narrar a história de Clithero, Huntly contar-nos-á a sua própria história de aquisição de experiências e de revelação do seu “dark side”, necessárias ao desenvolvimento da sua personalidade autêntica, o que faz com que Edny seja um *alter ego* de Edgar, facto que as primeiras letras dos seus nomes próprios confirmam. Ao considerar esta obra como “the most successful and characteristic of (Brown’s) gothic

⁴³⁶ Norman S. Grabo. *The Coincidental Art of Charles Brockden Brown*, p. 84.

romances”,⁴³⁷ Leslie Fiedler apresentou também o seguinte comentário: “It is a charmingly, a maddeningly disorganized book, not so much written as dreamed, but it convinces the reader, once he has been caught up in the fable, of its most utter improbabilities; for its magic is not the hocus-pocus of make-believe, but the irrational reality of the id.”⁴³⁸

É esta mesma realidade irracional do *id* que os cinco actos do filme de Wiene tentam apreender. O filme começa com uma conversa entre dois loucos num asilo psiquiátrico, durante a qual o jovem Francis conta ao seu companheiro alguns episódios dramáticos da sua vida. Um dia, na sua cidade natal de Holstenwall, o seu amigo Alan leva-o a uma feira. Aí eles serão espectadores de um fenómeno apresentado pelo Dr. Caligari e que consiste num sonâmbulo, de nome Cesare, que dorme desde a sua nascença, há vinte e três anos. Cesare consegue responder a todas as perguntas acerca do futuro, deixando o público atónito perante as suas profecias. Uma delas prevê a morte de Alan, que, ao concretizar-se, desencadeia um processo de investigação que motiva a perseguição de Caligari por Francis, sendo o primeiro encontrado, mais tarde, como director de um hospital psiquiátrico. Em segredo, Francis invade o gabinete de Caligari onde encontra um livro datado de 1726 sobre o sonambulismo. Aí se evoca a figura do místico Caligari que comete assassínios usando um sonâmbulo que hipnotizara. Francis descobre também o diário do director do asilo, onde este descreve as suas experiências com um dos seus doentes sonâmbulos. O autor anotara que ele próprio se tinha tornado vítima de uma obsessão em tornar-se Caligari, a qual vira inscrita em todos os muros e no espaço. A fim de desmascarar toda a situação, Francis leva Cesare à presença do director do hospital, facto que provoca a este último uma

⁴³⁷ Leslie Fiedler. *Love and Death in the American Novel*, p.156.

⁴³⁸ *Ibidem*, p. 157.

crise resolvida pelo recurso a uma camisola de forças, que o manterá para sempre entregue à sua loucura. Este é o fim da narrativa de Francis, que não corresponde ao desfecho dos acontecimentos vividos no asilo psiquiátrico, onde inicia a sua versão da história. Do grupo de doentes, aí presentes, fazem parte Cesare e uma jovem à qual Francis propõe casamento, após o que é acometido de uma crise, durante a qual se esforça em repetir que o louco não é ele, mas sim Caligari. Por fim, Francis é levado à presença do director, que declara ter compreendido a loucura daquele doente, que o toma por Caligari, sendo por isso necessário aplicar a solução que conhece para a sua cura.

Ambas as histórias aqui resumidas resultam do reconhecimento de que qualquer homem pode acordar no fundo de um poço e que todos podemos ser vítimas de Caligari, ou da sua obsessão, pois todos somos sonâmbulos e facilmente transpomos a fronteira entre a sanidade mental e a loucura, ou o limite entre o racional e o irracional. Tanto Wiener como Brown parecem partilhar o pensamento de Huntly, quando este conclui: “How little cognizance have men over the actions and motives of each other! How total is our blindness in regard to our own performances!”⁴³⁹ Francis e Huntly acabam por encontrar um enigma maior do que aquele que procuravam resolver. Ambos pretendem descobrir a culpa nos outros e acabam por deixar em aberto a questão de saber se ela não se encontrará neles próprios. Se Francis poderá ser ele mesmo vítima da doença de Caligari, também Huntly revelará as mesmas tendências assassinas e sucumbirá ao domínio do irracional como Clithero. É significativo que, tanto no filme de Wiener como no romance de Brown, os narradores Francis e Huntly sejam vítimas do sonambulismo e da loucura que se propõem investigar, pois essa foi

⁴³⁹ Charles Brockden Brown. *Edgar Huntly*, p. 884.

uma forma encontrada pelos autores para trazerem o irracional ao racional, processo que o filme do realizador alemão torna evidente ao criar um fim que, apesar de toda a inquietação e dúvida que provoca, deixa em aberto a possibilidade de um louco poder ter razão e de quem aparentemente detém a razão poder ser o verdadeiro louco. O próprio Cesare, tão sonâmbulo como Clithero, é ao mesmo tempo assassino e vítima pois, como as personagens de Poe, ambos cedem involuntariamente a impulsos perversos incontrolláveis, que se podem descrever mas não evitar: “The impulse was not to be resisted. I moved with the suddenness of lightning. Armed with a pointed implement that lay . . . it was a dagger.”⁴⁴⁰

Por centrar a sua atenção na investigação da história de um criminoso sonâmbulo, *Edgar Huntly* é considerada, por muitos críticos, como uma obra que exerceu uma grande influência no desenvolvimento da história de detectives. Algo idêntico se poderá dizer sobre o efeito da obra de Wiener no denominado “filme negro” americano. É que o lado irracional do criminoso contém mistérios insondáveis de que o sonambulismo é um prenúncio, sendo uma pista tanto para os problemas mentais como para o próprio crime, pois como se refere em *Edgar Huntly*: “The incapacity of sound sleep denotes a mind sorely wounded. It is thus that atrocious criminals denote the possession of some dreadful secret.”⁴⁴¹ A inovação gótica que ambas as obras empreenderam reside no facto de se atribuir ao sono, ou ao inconsciente um grande poder na narrativa, por este se tornar na mais importante fonte de terror. Aliás, isto justifica que, em ambas as obras, não existam vilões dominantes, pois cada uma das personagens poderá sê-lo em potência, uma vez que a fonte de terror não se localiza em nenhuma personagem específica, nem em membros de nenhuma classe social, pois

⁴⁴⁰ *Ibidem*, pp. 710-711.

⁴⁴¹ *Ibidem*, p. 650.

existe nas mentes de todos os indivíduos. O próprio Dr. Caligari não é só um assassino, mas também desempenha actividades de saltimbanco e psiquiatra, tendo adquirido a sua obsessão através das suas práticas intelectuais de investigador, desenvolvendo dentro de si uma força maligna psicológica que teve o intelecto como fonte do mal. Como os demónios são gerados psicologicamente, estará sempre presente a hipótese de o mal ser praticado involuntariamente, pois como observa Clithero: "My fate is uniform. The daemon that controuled me at first is still in the fruition of power. I am entangled in his fold, and every effort that I make to escape only involves me in deeper ruin."⁴⁴²

Como consequência, esses vilões transformam-se em personagens trágicas, como acontece com Cesare e Clithero, que terão de suportar eternamente o sofrimento proveniente de mentes totalmente dominadas e invadidas pelo poder fatal da irracionalidade, sendo a todos eles comum o mesmo lamento: "My misery has been greater than has fallen to the lot of mortals."⁴⁴³ Esta será a verdadeira fonte do seu terror, pois como David Stineback concluíra, essa é uma forma de terror que tem sido predominantemente a contrapartida americana do romance gótico clássico com os seus castelos e quimeras, podendo-se defini-lo como "the horror of a rational mind and active conscience encountering its own radical limitations."⁴⁴⁴ Os terrores da alma das personagens de Poe e os terrores morais e psicológicos de Hawthorne terão também origem, como veremos, nesta mesma emergência do "dark side" da psique humana que faz sucumbir a razão perante o poder de impulsos irracionais totalmente irresistíveis e capazes de infectar a mente do indivíduo, que dificilmente suportará o seu poder destruidor, como Clithero bem sentira, ao ser vítima de uma loucura que o tornara

⁴⁴² *Ibidem*, p. 670.

⁴⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴⁴ David Stineback (ed.). "Introduction" in Charles Brockden Brown. *Edgar Huntly*, New Haven, College and University Press, 1973, p. 8.

incapaz de resistir ao impulso perverso: “My fancy began to be infected with the errors of my understanding. The mood into which my mind was plunged was incapable of any propitious intermission. All within me was tempestuous and dark.”⁴⁴⁵ Ao perseguir Clithero, Huntly seria inevitavelmente contagiado por essa infecção, fazendo-o partilhar dos mesmos males psíquicos da personagem que se propunha investigar. Daí o sonambulismo e a prática do crime ou da violência serem comuns a ambos, pois entre eles estabelece-se a mesma cumplicidade que aproximou, por exemplo Welbeck de Mervyn e Falkland de Caleb Williams. Aliás, vimos já como a vileza do demonismo de Welbeck - que nesta personagem tão explicitamente se representa - consegue ser uma força latente mas controladora na natureza de Arthur Mervyn. Esta contaminação pelo mal, de personagens que à partida se apresentam como inocentes e normais, revela a dualidade e ambivalência essenciais do carácter humano. Por isso, os *alter egos* Huntly - Clithero antecipam a personalidade dividida da personagem central de “William Wilson” de Poe, Dorian Gray de Oscar Wilde e *The Secret Sharer* de Conrad.

A ambivalência característica das personagens centrais de *Edgar Huntly* reflecte o carácter paradoxal da estrutura do próprio romance que, ao ser constituído por uma série de contos dentro de contos, coincidências, “flashbacks” e interpolações, apresenta-nos uma série de enigmas sem solução, que criam no leitor inquietações tão profundas como as que resultaram da preocupação de Huntly em fazer regressar Clithero a um caminho virtuoso, mas não deixando de se sentir ao mesmo tempo torturado pelo facto de estar a perder o seu. A própria benevolência de Huntly transforma-se em malevolência, pois impede-o de ter uma profunda percepção acerca do verdadeiro grau de loucura de Clithero, o qual, no fim do romance, comprova a sua

⁴⁴⁵ Charles Brockden Brown. *Edgar Huntly*, p. 706.

natureza perigosa, ao revelar uma potencialidade criminosa e tendências suicidas. No final, Huntly comenta: "I have erred, not through sinister or malignant intentions, but from the impulse of misguided, indeed, but powerful benevolence."⁴⁴⁶ Um dos exemplos de máxima ambivalência e ambiguidade é a própria racionalidade do narrador que ironicamente se converte em irracionalidade sempre que Huntly apresenta excessivas certezas acerca da ordem normal das coisas, a qual facilmente se transforma em anormalidade, subvertendo e invertendo toda a lógica dos seus raciocínios que, por cederem ao poder do irracional, o transformam num ser sonâmbulo. Ao dramatizar a ambivalência entre a racionalidade e a loucura ou entre a civilização e a vida selvagem, *Edgar Huntly* coloca-nos face a uma série de dilemas sem respostas num universo imprevisível e contraditório, onde nada é o que parece, porque tudo se torna no oposto de si mesmo, podendo os amigos revelar-se inimigos, os protectores serem destruidores e o perseguidor tornar-se no principal ser perseguido. Sobre o poder deste romance retratar as verdadeiras condições existenciais do próprio mundo em que vivemos, Fiedler comenta: "Life is a nightmare through which we pursue or are pursued in a wilderness where the unexpected and the absurd, the irrelevance of what comes before to what comes after are the basic facts of existence. In *Edgar Huntly*, for instance, the boundaries between person and person are abrogated; people are always turning into each other."⁴⁴⁷

Ao pretender dar conta da instabilidade de um mundo em constante processo de transformação é natural que o próprio processo ficcional se construa a partir de uma narrativa aberta a múltiplas possibilidades e que poderá dirigir os seus sentidos em várias direcções contraditórias. Acerca desta marca de modernidade do

⁴⁴⁶ *Ibidem*, p. 895.

⁴⁴⁷ Leslie Fiedler. *Love and Death in American Novel*, p. 158.

romance de Brown, Brian Docherty comenta: “More often, on Brown’s reckoning, ours is a ‘dark’ world, whose show indeed keeps us off-balance, at a loss to know its many and contradictory ‘directions and distances’. In this, as in some other respects, Brown tells a very modern tale.”⁴⁴⁸ Um dos mais nítidos sinais de modernidade desta obra é o facto de ela ter o poder de transformar a realidade em pesadelo, muito à semelhança do que acontece em *O Processo* de Kafka. Isto porque *Edgar Huntly* é uma parábola da vida inconsciente, pois, embora a acção faça parte do mundo real, ela remete-nos para o plano subterrâneo dos fenómenos psíquicos, onde inúmeros segredos permanecem enterrados, como acontece com documentos que Clithero e Huntly guardam em locais secretos, durante crises de sonambulismo, atitude comparável ao processo usado pelo inconsciente humano em conservar submersas e reprimidas as memórias do passado. Compreende-se, então, que a vida inconsciente seja o tema central do romance e o sonambulismo o seu principal símbolo.

Quando se diz que Brown enviou Huntly para a fronteira americana, tendo a intenção de com ele explorar os significados da América através de experiências extremas provocadas pelo contacto com a vida selvagem, não nos poderemos esquecer que esse território agreste e inexplorado da paisagem americana é a metáfora mais adequada, encontrada pelo autor, para representar a própria irracionalidade humana. Assim, os terrores naturais decorrentes de aventuras na floresta gótica, serão homónimos dos terrores do espírito humano. É neste contexto que se deverá entender a conhecida afirmação de Fiedler de que “In the American Gothic . . . the heathen, unredeemed wilderness and not the decaying monuments of a dying class, nature and not society becomes the symbol of evil.”⁴⁴⁹ Assim se explica que, no prefácio da obra,

⁴⁴⁸ Brian Docherty. *American Horror Fiction from Brockden Brown to Stephen King*, p. 30.

⁴⁴⁹ Leslie Fiedler. *Love and Death in the American Novel*, p. 160

por nós já mencionado neste estudo, a defesa de Brown, em relação a uma tradição gótica especificamente americana, tenha concedido aos estados patológicos da psique humana o mesmo grau de importância atribuído às experiências resultantes dos confrontos com os Índios e com os perigos da vida selvagem pois, para o autor, ambos participam na formação de uma tradição gótica nativa, onde as fontes de terror se localizam tanto na Natureza como na mente humana, estabelecendo-se entre ambas profundas correspondências. Brown consegue uma perfeita interligação entre estas duas fontes, ao criar uma personagem cujo terror suscitado pelos Índios provém de estes terem assassinado os seus próprios pais, o que faz com que o medo da Natureza selvagem surja como uma projecção de medos ligados a uma experiência traumática do passado. Freud interessar-se-ia de certo pela seguinte análise de Huntly:

“Most men are haunted by some species of terror or antipathy, which they are, for the most part, able to trace to some incident which befel them in their early years. You will not be surprized that the fate of my parents, and the sight of the body of one of this savage band, who, in the pursuit that was made after them, was overtaken and killed, should produce lasting and terrific images in my fancy. I never looked upon, or called up the image of a savage without shuddering.”⁴⁵⁰

Por conseguinte, Huntly será colocado face a adversidades geradas pela mesma Natureza perversa que lhe causou traumas, a fim de estes poderem ser trazidos à consciência, para serem resolvidos: “No spectacle was more adapted than this to excite wonder and alarm. Had some mysterious power snatched me from the earth, and cast me, in a moment, into the heart of the wilderness”⁴⁵¹ O processo é algo idêntico ao utilizado pelo próprio Brown na criação de romances onde se exploram temas ligados a doenças físicas e psíquicas, ou relacionados com a depravação natural da natureza

⁴⁵⁰ Charles Brockden Brown. *Edgar Huntly*, p. 791-792.

⁴⁵¹ *Ibidem*, p. 790.

humana, conseguindo-se através da escrita confrontar todos estes males para que eles sejam exorcizados. O terror dos Índios será, assim, combatido com a penetração de Huntly no mais profundo “heart of wilderness”, esse coração das trevas donde irromperá a verdade, que, no seu caso, corresponderá ao conhecimento da sua personalidade autêntica, nascida do confronto com o que lhe causava ameaça e medo, procedendo-se assim à inversão do *slogan* iluminista *lux et veritas* para *tenebris et veritas*.

É significativo que Huntly atinja a sua autenticidade através de um percurso motivado pela perseguição de Clithero, o que faz com que a descoberta da sua identidade passe pela sua identificação com essa personagem. Ao descobrir-se a si próprio em Clithero, Huntly encontra nele um duplo psíquico que personifica a parte irracional da sua personalidade. Sobre esta questão, Kenneth Bernard comenta: “Clithero does lead Huntly into this inaccessible valley and into the hidden cave, where Huntly nearly dies. What else is all this landscape but a symbolic representation of the book’s conflict, a landscape of mind, a geography of Huntly’s mental breakdown, a topographical interplay between Huntly’s ego and alter-ego, conscious and subconscious?”⁴⁵² Este é o motivo pelo qual esta aventura de perseguição, pelas trevas da vida selvagem americana, se desenvolve simultaneamente ao confronto com o lado mais negro da personalidade de Huntly. Eis a razão pela qual a perseguição de Clithero, o confronto com os Índios e com a Natureza agreste, assim como o reconhecimento de uma realidade inconsciente e a descoberta da personalidade surgem todos como acontecimentos simultâneos no decorrer da acção do romance. É que em *Edgar Huntly*, como em muitos outros romances góticos americanos, o termo “wilderness” não

⁴⁵² Kenneth Bernard. “Charles Brockden Brown and the Sublime” in *Personalist*, Vol. 45, 1964, p. 247.

corresponde só à Natureza exterior e física, onde se desenrola a acção, mas diz fundamentalmente respeito ao que se poderá denominar *wilderness of the human mind*, um dos símbolos mais importantes da Literatura Americana, como Faulkner o haveria de comprovar em *The Sound and the Fury* (1929). Isto explica que, no romance, as aventuras de Huntly em Norwalk se transformem numa exploração do lado mais negro e não civilizado da personalidade onde residem inúmeros terrores, desconhecidos da parte mais racional e civilizada da mente humana. Em *Regeneration Through Violence* (1973), Richard Slotkin apresenta o seguinte comentário:

“Brown's purpose, then, is to employ incidents of Indian warfare and captivity as a means of engaging the sympathies of his American reader in Edgar Huntly's nightmarish discovery of the darkness and depth of his own hidden mind. His intention is essentially the same as that of a Puritan composing a personal narrative of a conversion of captivity; he even calls himself a "moral painter." He differs only in that his protagonist is a fiction, at most a persona of the author, most likely an utter fabrication. Like the protagonist of the Puritan confession, Edgar Huntly is a hero isolated in space and time; his acts relate essentially to the drama of his self-discovery and only tangentially to social conditions and issues.”⁴⁵³

A fronteira americana transforma-se, por isso, numa fronteira psíquica que separa o consciente do inconsciente e a razão da imaginação reflectindo ela própria os conflitos e paradoxos da cultura americana. Na obra *Frontier Gothic* (1993) apresenta-se a seguinte conclusão acerca desta metáfora americana da fronteira: “As a distinctively American tradition developed, it adapted the central American metaphor of the frontier to its own purposes. Faith in rationality and the axe only intensified curiosity about the shadows surrounding civilized clearings, which, in American supernatural fiction, became ‘psychic frontiers on the edge of territories both enticing and terrifying’.”⁴⁵⁴ Reflectindo o espírito de uma nação orgulhosa do seu realismo

⁴⁵³ Richard Slotkin. *Regeneration Through Violence*, p. 376.

⁴⁵⁴ David Mogen. ; Scott P. Sanders. ; Joanne B. Karpinsky (eds.). *Frontier Gothic - Terror and Wonder at the Frontier in American Literature*, p. 14.

pragmático, mas ao mesmo tempo desejosa de romance e de penetrar nos mistérios de uma certa *twilight zone*, o símbolo da fronteira prova que o drama gótico, na América, começou de facto antes do fim do séc. XVIII, e antes das disputas entre a filosofia do “sentido comum” e a sensibilidade romântica, pois ele antecedeu mesmo a invenção do Gótico literário. Se recorrermos ao exemplo de uma das cenas mais famosas de *Edgar Huntly*, considerada a origem de “The Pit and the Pendulum” de Poe e igualmente sugestiva de “A Descent into the Maelström”, veremos na chamada “cena da caverna” a presença de uma atmosfera gótica transmitida por actos selvagens e cruéis, decorrentes, neste caso, de um encontro inesperado com uma pantera, e que sempre haviam existido na América, mesmo antes de o Gótico ter sido inventado: “I tore the linen of my shirt between my teeth and swallowed the fragments. I felt a strong propensity to bite the flesh from my arm. My heart overflowed with cruelty, and I pondered on the delight I should experience in rending some living animal to pieces, and drinking its blood and grinding its quivering fibres between my teeth.”⁴⁵⁵ Nesta cena, que antecipa a ferocidade de actos de sobrevivência a bordo do *Grampus* em *The Narrative of Arthur Gordon Pym* de Poe, poder-se-á proceder a uma distinção entre horror e terror, pois este último, sendo dominante no romance, é essencialmente psíquico, cedendo, neste caso, o lugar ao primeiro por ser muito mais explícito, sanguinário e físico.

O que fundamentalmente nos interessa aqui sublinhar é que, no centro de *Edgar Huntly*, está um encontro com a vida selvagem americana, encontro esse que historicamente se pode considerar violento, intrinsecamente metafísico e pleno de paradoxo e de ambivalência emocional. Numa descrição, feita por Roderick Nash acerca do significado atribuído ao termo “wilderness”, pelos primeiros pioneiros,

⁴⁵⁵ Charles Brockden Brown. *Edgar Huntly*, p. 783.

sugere-se que a fronteira é intrinsecamente um símbolo gótico da Literatura Americana.

Diz-nos o autor:

“While inability to control or use wilderness was the basic factor in man’s hostility, the terror of the wild had other roots as well. One was the tendency of the folk traditions of many cultures to associate wilderness with the supernatural and monstrous. There was a quality of mystery about the wilderness, particularly at night, that triggered the imagination. To frightened eyes the limbs of trees became grotesque, leaping figures, and the wind sounded like a weird scream. The wild forest seemed animated. Fantastic creatures of every description were thought to lurk in its depths. Whether propitiated with sacrifices as deities or regarded as devils, these forest beings were feared.”⁴⁵⁶

Ao atravessar a fronteira do seu ser civilizado em direcção ao lado obscuro da sua personalidade, Huntly comprova a opinião de D. H. Lawrence de que as melhores obras de arte americanas exprimem uma dolorosa transformação de consciência retratada como um processo de experiência da vida selvagem. Ele sentira que a própria paisagem possuía o poder gótico das imagens dessa “wilderness” que se projectavam na escrita americana como uma energia vingativa que ameaçava destruir a “psique branca” até que se procedesse ao exorcismo dos espíritos do passado. Diz-nos Lawrence: “When you are actually in America, America hurts, because it has a powerful disintegrative effect on the white psyche. It is full of grinning, unappeased aboriginal demons, too, ghosts, and it persecutes the white men, like some Eumenides, until the white men give up their absolute whiteness.”⁴⁵⁷ Exemplo do perigo dessa desintegração psíquica provocado pela erosão da razão pelo poder do irracional é-nos dado pelos actos de violência e atrocidade que Huntly é levado a cometer durante o seu confronto com essa vida selvagem americana, ela própria uma metáfora do seu “dark side”. Após um episódio de confronto com os Índios, em que um deles é por si

⁴⁵⁶ Roderick Nash. *Wilderness and the American Mind*, pp. 10-11.

⁴⁵⁷ D. H. Lawrence. *Studies in Classic American Literature*, p. 56.

assassinado, Huntly confessa-se: “All my education and the habits of my life tended to unfit me for a contest and a scene like this. But I was not governed by the soul which usually regulates my conduct. I had imbibed from the unparalleled events which had lately happened a spirit vengeful, unrelenting, and ferocious.”⁴⁵⁸ Entende-se, assim, que, para Lawrence, a história americana seja um drama gótico, que se desenvolve até se atingir um apocalipse de consciência, pelo qual os “fantasmas” e “demónios” dos Americanos cessarão finalmente de os atormentar: “One day the demons of America must be placated, the ghosts must be appeased, the Spirit of Place atoned for. Then the passionate love for American soil will appear. As yet, there is too much menace in the landscape.”⁴⁵⁹ Esta ameaça da paisagem será, em *Edgar Huntly*, a mais importante fonte de terror, pois ela própria é metáfora dos terrores da mente humana. A desolação na paisagem corresponderá à desolação do espírito humano, implícito nas seguintes observações de Huntly :

“No fancy can conceive a scene more wild and desolate than that which now presented itself. The soil was nearly covered with sharp fragments of stone. Between these sprung brambles and creeping vines, whose twigs, crossing and interwinning with each other, added to the roughness below, made the passage infinitely toilsome. Scattered over this space were single cedars with their ragged spines and wreaths of moss, and copses of dwarf oaks, which were only new emblems of sterility.”⁴⁶⁰

Esta projecção na Natureza de estados mentais particulares foi bem explicada por Fiedler e adequa-se perfeitamente ao caso de Edgar Huntly. Segundo este autor, Brown não se interessa pelo Índio como vítima social, mas como projecção do mal natural e do *id*, pois os seus Peles Vermelhas são tratados essencialmente como

⁴⁵⁸ Charles Brockden Brown. *Edgar Huntly*, p. 808.

⁴⁵⁹ D. H. Lawrence. *Studies in Classic American Literature*, p. 56..

⁴⁶⁰ Charles Brockden Brown. *Edgar Huntly*, p. 799.

animais, sendo extensões vivas da ameaça da vida selvagem, como as panteras com as quais eles estão associados. Devido a factores do seu passado, a que já nos referimos, esta explicação aplica-se totalmente a Huntly, cujo terror dos Índios corresponde a projecções de estados mentais por si já anteriormente vividos, que se projectam na paisagem e em experiências motivadas pelo contacto com essa vida selvagem, onde a loucura de Clithero e o seu próprio comportamento irracional acabam por encontrar as mais íntimas correspondências. Haverá, por exemplo, cena mais selvagem, nos territórios inexplorados da fronteira americana, do que aquela que resulta de uma perturbação emocional? A descrição de um dos acessos de terror de Huntly é sobre isto elucidativa: “My hairs rose and my teeth chattered with horror. My whole frame was petrified, and I paced to and fro, hurried from the chimney to the door, and from the door to the chimney, with the misguided fury of a maniac.”⁴⁶¹ Idêntica experiência emocional, provocadora de um profundo sentido de desorientação, seria também vivida mais tarde por Arthur Gordon Pym, que nos confessa: “Never while I live shall I forget the intense agony of terror I experience at that moment. My hair stood erect on my head - I felt the blood congealing in my veins - my heart ceased utterly to beat, and without having once raised my eyes to learn the source of my alarm, I tumbled headlong and insensible upon the body of my fallen companion.”⁴⁶² O Gótico Americano torna-se, assim, tão receptivo em relação à “truth of the human heart” de Hawthorne como à verdade de uma paisagem frequentemente concebida em termos internos e não externos. Ambas as verdades são projecções tanto de uma realidade interna como reflexos de uma realidade externa, isto porque, no Gótico Americano, tudo se metamorfoseia em tudo sem qualquer espécie de consideração pelas leis científicas de

⁴⁶¹ *Ibidem*, p. 802.

⁴⁶² Edgar Allan Poe. *The Narrative of Arthur Gordon Pym*, p. 1013.

causa e efeito. Sobre esta questão, a obra *Frontier Gothic* é particularmente esclarecedora:

“Gothicism must abide on a frontier - whether physical or psychical - and it is not necessarily European. Gothicism may define the experience of any culture when the stories it tells itself do not ring true to the experience to be had by simply walking about in the landscape. American frontier gothic literature derives from this conflict between the inscribed history of civilization and the history of the other, somehow immanent in the landscape of the frontier.”⁴⁶³

A fim de que esse outro se revele, mesmo quando se trata do “dark side” do próprio indivíduo, como acontece com Huntly, é necessário empreender uma demanda que, no romance de Brown, equivale à perseguição e descoberta da identidade de Clithero, ele mesmo a personificação do “Outro” oculto nas trevas e abismos da fronteira americana. Também para D. H. Lawrence, o centro da mitologia da fronteira americana consiste numa demanda heróica e não numa fuga, numa viagem ao “heart of wilderness” para confrontar forças que paradoxalmente trazem tanto a destruição como a promessa de uma nova vida espiritual. Segundo esta perspectiva visionária, a atmosfera gótica da mitologia da fronteira tem a ver com a associação da Natureza e do “pesadelo”, produtores do terror que acompanha a expansão da consciência, um processo de desintegração que prepara uma metamorfose ao mesmo tempo terrível e benéfica. Sobre isto Lawrence comenta: “The Leatherstocking novels create the myth of this new relation. And they go backwards, from old age to golden youth. That is the true myth of America. She starts old, old, wrinkled and writhing in an old skin. And there is a gradual sloughing of the old skin, towards a new youth. It is the myth of America.”⁴⁶⁴

Embora, no período inicial da mitologia da fronteira, os colonos tivessem vindo para a

⁴⁶³ David Mogen (ed.). *Frontier Gothic - Terror and Wonder at the Frontier in American Literature*, p. 17.

⁴⁶⁴ D. H. Lawrence. *Studies in Classic American Literature*, p. 60.

América para transformar a vida selvagem e não para serem transformados por ela, a tradição romântica americana assimilou o simbolismo puritano e procedeu a uma nova interpretação do tema da metamorfose. O fim de *Edgar Huntly* é sobre isto elucidativo, uma vez que a transformação da personagem central e a descoberta da sua personalidade autêntica dependem de um confronto com o terror, de que nasce um maior aprofundamento de consciência, só plenamente atingido no fim do romance, após o qual se poderá vislumbrar uma hipótese de metamorfose: “Terror could not assume a shape, more ghastly than this. The effects have been what might have been easily predicted. Her own life has been imminently endangered and an untimely birth, has blasted my fondest hope.”⁴⁶⁵

Todo este processo de transformação pressupõe o paradoxo resultante da repulsa provocada pelo horror da desintegração psíquica e simultânea atracção pela antecipação de um renascimento. Acerca desta ambivalência da vida selvagem americana, particularmente sentida no período áureo do Puritanismo, Slotkin comenta: “(...) the superheated vision of those like Mathers, who saw the wilderness as a nightmarish dream-kingdom, in which the afflicted soul alternated between a fantastic hope of total transcendence of all human and natural frailties and a fear of the devil's hideous shape and immanent power to cast him utterly into hell.”⁴⁶⁶ Por isso, o Gótico estará quase sempre ligado à narrativa arquetípica da demanda, que implicará sentimentos simultâneos de atracção e repulsa em relação à experiência, pois como Perry Miller observara, em *Errand into the Wilderness*, esta foi sempre a atitude característica dos primeiros americanos em relação ao que denominou a sua “errand

⁴⁶⁵ Charles Brockden Brown. *Edgar Huntly*, p. 897.

⁴⁶⁶ Richard Slotkin. *Regeneration Through Violence*, p. 179.

into the wilderness”.⁴⁶⁷ No início da sua narrativa, Huntly apresenta-a ao leitor em todo o seu alcance trágico e antecipando-lhe desde logo os sentimentos paradoxais que provocará: “Thou wilt catch from my story every horror and every sympathy which it paints. Thou wilt shudder with my forboding and dissolve with my tears.”⁴⁶⁸ Esta dualidade de emoções liga-se directamente à própria dualidade da Natureza, que, se por um lado se apresenta benigna, sendo uma, por outro oculta uma fonte inesgotável do mal. O mito de Pan representa bem este paradoxo, por dizer respeito a um Deus que ao mesmo tempo fascina, por abençoar os ouvintes afortunados das suas flautas, mas que aterroriza por matar impiedosamente os que são incapazes de o ver. Os filmes de John Ford exemplificam bem esta ambivalência da paisagem característica do West americano. Em *Stagecoach* (1939), por exemplo, o que parece ser uma paisagem aparentemente deserta, revela-se, em pouco tempo, um espaço da acção ameaçadora de um bando de Índios, desocultando-se, assim, a falsa segurança de uma Natureza onde na verdade se ocultam inúmeros perigos. Em *Moby-Dick*, Melville preocupar-se-ia também em romper a falsa máscara da Natureza, usando a superfície do mar como exemplo de uma aparência enganadora que oculta nas suas profundezas perigos insondáveis. Com *Edgar Huntly*, Brown mostra-se também interessado em demonstrar que os aspectos mais coloridos da paisagem e da cultura americana ocultam algo de mais terrível que se poderá tornar emblemático de estados psicológicos. Ao evidenciar a ideia de que “West is a country of the mind”, *Edgar Huntly* demonstrou que a fronteira americana é tanto uma projecção dos mais profundos medos como um reflexo de ideais, sendo sobretudo um lugar onde se encontra o inimigo e ele se revela sermos nós próprios. Uma das conclusões apresentadas em *Frontier Gothic* é sobre isto

⁴⁶⁷ Perry Miller. *Errand into the Wilderness*, pp. 2-5.

⁴⁶⁸ Charles Brockden Brown. *Edgar Huntly*, p. 644.

significativa: "Frontier mythology is still the vehicle which expresses an ambivalent sense of destiny, projected into dreadful apprehensions of personal or cosmic apocalypse, into visions depicting new forms of consciousness emerging from horror."⁴⁶⁹ Destas novas formas de consciência depende a transformação do indivíduo que será sempre ao mesmo tempo terrível e libertadora. O testemunho de Edgar Huntly é sobre isto esclareedor:

"Few, perhaps, among mankind have undergone vicissitudes of peril and wonder equal to mine. The miracles of poetry, the transitions of enchantment, are beggarly and mean compared with those which I had experienced: Passage into new forms, overleaping the bars of time and space, reversal of the laws of inanimate and intelligent existence had been mine to perform and to witness."⁴⁷⁰

Como já se observou neste estudo, a transformação é a essência da arte, o que faz de Huntly outra personagem de Brown, onde podemos encontrar o tipo do artista, que procura desocultar a verdade e atingir o conhecimento de si próprio. O fenómeno psíquico do sonambulismo sugere, ele mesmo, o processo da arte, a interacção do consciente com o inconsciente e os esforços de Huntly, como narrador, de trazer esse inconsciente à consciência, através da escrita. A propósito de uma caixa secreta de Clithero que Huntly viola, tal como o escritor invade a privacidade dos segredos das suas personagens, ele confessa:

"Thou knowest that I also am a mechanist. I had constructed a writing desk and cabinet, in which I had endeavoured to combine the properties of secrecy, security, and strength, in the highest possible degree. I looked upon this therefore with the eye of an artist, and was solicitous to know the principles on which it was formed. I determined to examine, and if possible to open it."⁴⁷¹

Todo este desejo de Huntly, em penetrar no conhecimento proibido,

⁴⁶⁹ Mogen, David (ed.). *Frontier Gothic*, p. 101.

⁴⁷⁰ Charles Brockden Brown. *Edgar Huntly*, p. 849.

⁴⁷¹ *Ibidem*, pp. 740-741.

transforma a caixa de Clithero numa caixa de Pandora, onde a imaginação reside em potência, e cuja violação significa o fim da tranquilidade e da paz. Numa das suas primeiras obras, Brown afirma que um bom romance consiste em “a contexture of facts capable of suspending the facilities of every soul in curiosity”.⁴⁷² Contudo, ao longo dos seus romances, ele começa gradualmente a desconfiar da curiosidade que prova não estar necessariamente ligada a boas intenções. Nas suas primeiras obras, o autor refere-se à curiosidade através dos adjectivos “excited”, “awakened”, “roused”, “turbulent”, e “alive”. Em *Arthur Mervyn*, ela aparece associada à imagética do fogo. Mas, em *Edgar Huntly*, a curiosidade liga-se aos termos “vicious”, “ungovernable” e “lawless”. Reportando-se à sua época de juventude, Brown condescende que “The days of youth are certainly days of curiosity”, argumentando, no entanto, ser preferível usar a curiosidade na vida quotidiana e não em “wild narratives of the imagination”.⁴⁷³ A curiosidade de Huntly em possuir os segredos de Clithero assemelha-se à do Dr. Caligari em manipular as acções de um sonâmbulo controlando-lhe toda a sua existência. Se o segundo pode justificar as suas obsessões, agindo a bem da ciência, o primeiro também as explica, devido a um conceito errado de benevolência que acaba invertido, por ser a própria origem da destruição do ser a quem se destina. Comum a ambos é o mesmo erro do intelecto, o que demonstra que a única fonte do mal, no romance, não é somente o irracional, mas também o racional, quando mal usado. Daí que alguns críticos vejam em Clithero o verdadeiro artista, devido ao seu total exílio da civilização. Contudo, ambas as personagens são objectivações de lados opostos da personalidade, o que significa que, enquanto a completa identificação entre as duas não

⁴⁷² Charles Brockden Brown. “Advertisement to *Sky-Walk, Or The Man Unknown to Himself*” in *Philadelphia Weekly Magazine*, I, p. 202.

⁴⁷³ Charles Brockden Brown. “On the Cause of the Popularity of Novels” in *The Literary Magazine and American Register*, VII, June, 1870, (pp. 410-15), p. 412.



se verificar, a integração psíquica não acontecerá, o que fará da consciência e da arte uma doença, por persistirem em manter-se desligadas da totalidade da existência. Porque a contaminação entre as duas personagens se prova através do seu sonambulismo, ela também se estabelece pela partilha de um mesmo insuportável peso de consciência. “Common ills are not without a cure less than death, but here, all remedies are vain. Consciousness itself is the malady; the pest; of which he only is cured who ceases to think.”⁴⁷⁴ Contudo, como a paisagem da fronteira Americana, a consciência pode ser terrível, mas também libertadora, sem ela Huntly não poderia ter reconhecido os seus erros nem a verdadeira natureza do terror causado, sempre que a razão se transformara numa tremenda “perverted reason”.⁴⁷⁵

⁴⁷⁴ Charles Brockden Brown. *Edgar Huntly*, p. 883.

⁴⁷⁵ *Ibidem*, p. 897.

III

EDGAR ALLAN POE

O Artista Perverso

*Viens-tu du ciel profond ou sors-tu de l'abîme,
O Beauté? Ton regard, infernal et divin,
Verse confusément le bienfait et le crime.*

Charles Baudelaire

1. ARTE E PERVERSIDADE: O Impulso Perverso de Edgar Poe

Se vivesse no nosso tempo, Poe seria certamente um apreciador de histórias de *serial killers*, hoje em dia a forma literária mais adequada à expressão da perversidade humana e da gratuitidade da violência pura. Com ele nasceu o interesse pelo impulso do perverso que os realizadores de cinema actuais, seguindo o primeiro exemplo dado por Fritz Lang com *M* (1931), tão frequentemente têm explorado, tendo-se multiplicado o tema por títulos como *The Silence of the Lambs*, *Henry*, *Natural Born Killers*, *Seven* ou *Copy Cat*.

Em quase todos estes filmes, como na maior parte dos contos de Poe, o assassino é um artista, um *virtuose* na arte de matar, semelhante ao retratado por Thomas de Quincey em “On Murder Considered as one of the Fine Arts” (1827). As maiores das atrocidades são cometidas como se fossem uma obra de arte, ou seja, obedecem ao mesmo sentido estético com que se constrói um poema, uma pintura, ou uma escultura. Para usar um exemplo, dos melhores do género acima citado, o filme de Jon Amiel, *Copy Cat*

(1995), protagonizado por Sigourney Weaver e Holly Hunter, centra a sua atenção numa série de assassínios cometidos por um psicopata preocupado em copiar os crimes mais violentos que no passado se tinham tornado célebres pela arte de matar. Levando a sua obsessão ao extremo e transformando-a numa verdadeira arte, as suas cópias recriam os crimes originais ao pormenor, ajustando milimetricamente cada cenário e enquadrando rigorosamente cada cena, exactamente com a mesma precisão com que um artista aprende a imitar um mestre. Assim concebido, o acto criminoso assemelha-se ao acto artístico na sua necessidade em dialogar com a tradição, para atingir o aperfeiçoamento das técnicas que permitirão mais tarde obter determinados efeitos. Como De Quincey refere na sua obra: “People begin to see that something more goes to the composition of a fine murder than two blockheads to kill and be killed - a knife - a purse - and a dark lane. Design, gentlemen, grouping, light and shade, poetry, sentiment, are now deemed indispensable to attempts of this nature.”¹

A teoria estética de Poe, apresentada em “The Philosophy of Composition” (1846), procura atingir essa “unidade de efeito” inerente a toda a composição artística. Cada palavra ou imagem não deverá ser usada por acaso, pois faz parte integrante de uma estratégia de significação de uma estrutura meticulosamente estudada e construída para obter um certo efeito estético que provocará no leitor uma determinada reacção, que o autor desde o início conhece, prevê e antecipa, tal como o criminoso poderá antecipa as emoções de terror e agonia das suas vítimas, que serão tanto mais intensas quanto maior for o rigor e a perfeição do acto. Tendo sido informado, por Charles Dickens, que William

¹ Thomas de Quincey. “On Murder Considered as one of the Fine Arts” in *The Confessions of an English Opium-Eater and other Essays*, p. 263.

Godwin escrevera *Caleb Williams*, começando a partir do fim da intriga, Poe viu aí uma excelente prova para fundamentar o seu ponto de vista acerca da intenção que deverá anteceder todo o acto criativo. No já referido ensaio, o autor comenta: “It is only with the *dénouement* constantly in view that we can give a plot its indispensable air of consequence, or causation, by making the incidents, and especially the tone at all points, tend to the development of the intention.”² Este seu desejo de executar em “infinita perfeição” a concepção Aristotélica de “intriga”, recebida de Schlegel³ - que admirava pela defesa do que chamava “unidade ou totalidade de efeito” - foi pela primeira vez expresso, em 1841, numa crítica a *Night and Morning* de Bulwer-Lytton, apresentando-se a seguinte definição: “*plot properly defined is that in which no part can be displaced without ruin to the whole.*”⁴ Em “Marginalia” (1844-49), onde Baudelaire localizou as caves secretas da mente de Poe, continua a ser desenvolvida esta ideia, sendo-se no entanto aqui mais preciso em relação à execução:

“*Most authors sit down to write with no fixed design, trusting to the inspiration of the moment; it is not, therefore, to be wondered at, that most books are valueless. Pen should never touch paper, until at least a well-digested general purpose be established. In fiction, the dénouement - in all other composition the intended effect, should be definitely considered and arranged, before writing the first word; and no word should be then written which does not tend, or form a part of a sentence which tends, to the development of the dénouement, or to the strengthening of the effect.*”⁵

² Edgar Allan Poe. “The Philosophy of Composition” in *Essays and Reviews*, p. 13.

³ Sobre a influência de August Wilhelm Schlegel na obra de Poe ver G. R. Thompson. *Poe's Fiction, Romantic Irony in the Gothic Tales*, pp. 26-34. Aqui o autor informa-nos sobre a enorme importância de *Lectures on Dramatic Art and Literature* no pensamento do autor, concluindo que “The principal influence Schlegel is supposed to have had on Poe, however, was the doctrine of ‘unity’ or ‘totality’ of effect. Indeed, Poe gives Schlegel credit for this influence several times in his reviews.” Acerca do mesmo assunto ver também A. J. Lubell, “Poe and A. W. Schlegel” in *Journal of English and Germanic Philology* 52 (1953), pp. 1-12.

⁴ Edgar Allan Poe. “Marginalia” in *Essays and Reviews*, p. 1292.

⁵ *Ibidem*.

Se nos lembrarmos de *Seven* (1996), o filme de David Fincher, veremos de que forma esta intenção meticulosa e racional, que neste caso passa por um estudo profundo da Literatura e da História do Catolicismo, se aplica em extrair um máximo de ansiedade da parte do espectador e um elevado grau de sofrimento por parte das vítimas, autênticos títeres num espectáculo de terror, onde a religião e a arte são cúmplices. Digamos que os massacres perpetrados pelos *serial killers* são, nos exemplos citados, trabalhos de grande composição, donde parece retirar-se um enorme prazer estético, sendo o homicídio cometido por pura volúpia. Parafraseando mais uma vez De Quincey, este será mesmo o ideal de todo e qualquer crime que se preza, pois tal como a arte de Ésquilo ou Milton, deve ambicionar elevar-se ao nível do sublime, desenvolvendo um sentido do gosto segundo o qual deve ser futuramente apreciado. E nada melhor do que o contacto com a Literatura, ou com a arte em geral, para apurar este sentido. No filme em questão, cita-se o verso “Long is the way that from hell leads to light”, extraída pelo assassino de *Paradise Lost* de Milton e emblemático de toda a atrocidade por si praticada. Neste caso estamos perante um *serial killer* com hábitos de leitura sofisticados, pois a sua fonte de inspiração vem-lhe de uma longa lista de livros onde constam *The Canterbury Tales*, *A Divina Comédia*, *The Merchant of Venice*, assim como obras de São Tomás de Aquino e do Marquês de Sade.

Na obra de Stéphane Bourgoïn, intitulada *Serial Killers - Enquête sur les tueurs en série* (1993),⁶ apresenta-se o caso do assassino americano Albert Fish, a quem é encontrado, no momento da captura, um volume das *Extraordinary Stories* de Edgar Allan

⁶ Stéphane Bourgoïn. *Serial Killers - Enquête sur les tueurs en série*, p. 81.

Poe, no qual se evidencia que as páginas respeitantes ao conto “The Pit and the Pendulum” estão gastas devido a terem sido muito folheadas, talvez com o objectivo de se aprender algo com esta longa narrativa de suplício. Entre o criminoso e o artista parece existir uma mútua atracção. No primeiro pelos processos técnicos do segundo e no segundo pelos mecanismos psicológicos do primeiro. A uni-los está um mesmo interesse pela experiência psíquica implícita na perversidade humana e pelos efeitos de terror que ela provoca. Digamos que a grande diferença que os distingue é a ausência de consciência e de controlo, no caso do *serial killer*, e uma sensibilidade consciente e distância estética, no caso do artista. Na obra *Evil Inside Human Violence and Cruelty* (1997), Roy Baumeister explica o impulso da agressão nos seguintes termos: “ ... most violent impulses are held back by forces inside the person. In a word, self-control prevents a great deal of potential violence. Therefore, regardless of the *root* causes of violence, the *immediate* cause is often a breakdown of self-control.”⁷ O título de um livro recentemente publicado sobre este tema, remete-nos para a generalização do instinto de violência a todos os homens. Trata-se da obra *Bad Men Do What Good Men Dream* (1996), onde o autor defende que:

“there is no great gulf between the mental life of the common criminal and that of the everyday, upright citizen. The dark side exists in all of us. There is no ‘we-they’ dichotomy between the good citizens, the ‘we,’ and the criminals, the ‘they.’ (...) One cannot listen for so many years to patients and to criminal defendants revealing their inner lives without coming to the conclusion that bad men and women do what good men and women only dream about doing.”⁸

Como, na generalidade, o artista não é nenhum “upright citizen”, ele poderá sentir ainda mais uma cumplicidade com o acto criminoso pelo poder transgressivo da sua

⁷ Roy F. Baumeister. *Evil Inside Human Violence and Cruelty*, p. 14.

⁸ Robert I. Simon. *Bad Men Do What Good Men Dream*, p. 2.

arte. Utilizando uma lógica semelhante à da anterior citação, poder-se-á dizer que o escritor pensa ou sonha o que o criminoso executa, mas o mal está em ambos e existe como algo muito real. Em *Dark Nature* (1997), escrito pelo biólogo Lyall Watson a bordo dum barco no Amazonas, evitam-se as interpretações habituais dadas ao tema pela religião, moral, filosofia e criminologia, apresentando-se uma História Natural do Mal, onde se conciliam exemplos do reino animal e vegetal com personagens extraídas da Literatura. O autor defende que o mal é uma força da natureza e uma realidade biológica, algo de universal como Milton, Dante, Goethe e Stevenson já o tinham entendido. Para ilustrar isto apresenta um curioso estudo das baleias assassinas na Patagónia. A mensagem do livro é que o Mal não é simplesmente uma ausência do Bem, mas uma ausência de equilíbrio com o Bem, e o ideal é manter as duas forças em relação e equilibradas, como o recomendava a ética aristotélica. Sendo a Natureza demasiado inconsciente para ser moral (“the universe is a monster that does not care if we live or die”⁹), temos de ser nós, os primeiros animais éticos, a dar, à vida na terra, essa consciência do “dark side”, evitando assim submeter-nos cegamente às leis de selecção natural. O seguinte comentário de Watson parece resumir toda a essência da obra de Poe e testemunhar a razão da sua modernidade: “It can be frightening, even shocking, to come face to face with our dark side in these days; but it is necessary. We need to leaven the single-mindedness of our unconscious attitudes with conscious flexibility. We have to confirm the dark shadow and confront its genetic troops with the light of day.”¹⁰

⁹ Lyall Watson. *Dark Nature*, p. 249.

¹⁰ *Ibidem*, p. 284.

Sendo então comum a todos os indivíduos, este impulso para o mal que Bataille definiu como “attirance désintéressée vers la mort”¹¹, este *alien* interior, onde se ocultam os mais negros instintos do comportamento humano, faz parte tanto da natureza do criminoso como do artista, só que um liberta-o na realidade e o outro confronta-o na ficção. Enquanto um é totalmente dominado pela força quase demoníaca do impulso que dele se apodera destruindo-lhe a personalidade, o outro procura a integração dessa mesma personalidade através do indispensável confronto com o inconsciente, tão necessário ao processo de individuação, proclamado pela teoria psicanalítica de Karl Gustav Jung. Aparentemente a arte no crime e o crime na arte parecem ser uma e mesma coisa, mas se não atendermos à diferença fundamental, anteriormente exposta, nunca poderemos entender o humor e a ironia das seguintes palavras de De Quincey: “For the final purpose of murder, considered as a fine art, is precisely the same as that of tragedy, in Aristotle’s account of it; viz., ‘to cleanse the heart by means of pity and terror.’”¹² No assassino puro, o inconsciente nunca foi assimilado e por isso a intenção de ‘purificação’ transforma-o numa monstruosidade, ao passo que no artista os conteúdos do inconsciente são tornados conscientes e, em princípio, os demónios são exorcizados pelo efeito purificador da arte. Será então significativo que, no poema “Alone” (1829), surjam os versos “The cloud that took the form / (When the rest of heaven was blue) / Of a demon in my view”¹³, que inspiraram Baudelaire a escrever “Je suis la plaie et le couteau! / Je suis le soufflet et la joue! / Je suis les membres et la roue, / Et la victime et le bourreau / Je suis de mon coeur le

¹¹ Georges Bataille. *La Littérature et le Mal*, p. 25.

¹² Thomas de Quincey. “On Murder Considered as one of the Fine Arts” in *The Confessions of an English Opium Eater and Other Essays*, p. 293.

¹³ Edgar Allan Poe. “Alone” in *Poetry and Tales*, p. 60.

vampire.”¹⁴ O tema do duplo, a presença do “Outro” que é vampiro e demônio, mas que é afinal uma parte do indivíduo, é por si evidência que o problema da desintegração da personalidade representa, para o artista, uma das preocupações centrais da sua obra, que decerto se constituirá numa via de integração e união das duas partes divergentes da psique humana causadoras de profundos distúrbios e conflitos psicológicos: o consciente (super-ego; ego) e o inconsciente (id). O processo ficcional será, para Poe, uma via para essa integração porque lhe possibilitará confrontar-se com a própria desintegração, objectivando-a em personagens criminosas que são vítimas de impulsos perversos. A este respeito, em “Poe’s Other Double” (1982), Johnathan Auerbach comenta: “Poe’s understanding of the creative process, in fact, bears a marked resemblance to the process of plotting enacted by his criminals and detectives.”¹⁵ Em “The Purloined Letter” (1844), esta dualidade psíquica é evidente, pois o raciocínio do detective - que poderá personificar o escritor ou o artista - imita o do criminoso, mostrando que o seu processo intelectual pode conter em potência a mesma lógica perversa que conduz à prática do roubo ou do crime. Isto acontece devido ao método utilizado por Dupin, que consiste na identificação do intelecto do raciocinador com o do seu adversário, podendo ambos tornar-se nesse mesmo terrível “*monstrum horrendum, an unprincipled man of genius.*”¹⁶ Na conhecida obra *Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe* (1973), Hoffman refere: “Poe ... splits man - splits himself - apart into mutually exclusive functions, yet insists upon the essentiality of their unification.”¹⁷ É como se a unidade fosse atingida por desintegração, numa interpenetração

¹⁴ Charles Baudelaire. “L’ Héautontimorouménos”, *Les Fleurs du Mal* in *Oeuvres Complètes*, p. 57.

¹⁵ Johnathan Auerbach. “Poe’s Other Double” in *Criticism*, Vol. 24, 1982, p. 352.

¹⁶ Edgar Allan Poe. “The Purloined Letter” in *Poetry and Tales*, p. 697. .

¹⁷ Daniel Hoffman. *Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe*, p. 168.

apocalíptica do orgânico com o inorgânico, como acontece em *Eureka*. A possibilidade de unificação depende do estado fragmentado da sensibilidade, pois o desejo de vida está intimamente associado ao desejo de destruição, como tão bem Freud soube demonstrar.

Embora se conheça o repúdio de Poe pelo que denominava “heresy of *The Didactic*”, por ser incompatível com o seu interesse pela experiência aristotélica do Belo, a sua extrema atenção, em relação à perversidade humana e à desintegração da psique, não o deixa perder o sentido moral, tendo já Allen Tate notado, no seu importante artigo “Our Cousin, Mr. Poe” (1968), que este autor, diferentemente do que é vulgar pensar-se, não demonstra indiferença moral, mas sim interesse num problema moral de preocupação universal. O denominado “Moral Sense” que, em “The Poetic Principle”, aparece a par de “Pure Intellect” e “Taste”, como uma das três partes constituintes da mente humana, nunca poderia estar ausente de uma obra que sempre contrapôs a realidade da perversidade humana aos falsos valores da moral dominante, o que, em *Love and Death in the American Novel* (1966), Fiedler sente como “irony of life in a land where the writers believe in hell and the official guardians do not.”¹⁸ Sem esse sentido moral aliado ao sentido estético não poderíamos distinguir nunca os efeitos de terror calculados a sangue-frio nos contos “The Black Cat” (1843) ou “The Tell-Tale Heart”(1843) dos obtidos por Jeffrey Dahmer, o célebre “serial killer” canibal de Milwaukee. Compare-se os seguintes exemplos: “Evidence had earlier been given regarding Dahmer’s self-confessed cannibalism, where he claimed to have cooked and eaten the bicep of one of his victims seasoned with salt and pepper and steak sauce; he gave police the following justification: ‘My consuming lust was

¹⁸ Leslie Fiedler. *Love and Death in the American Novel*, p. 29.

to experience their bodies. I viewed them as objects, as strangers . . . It's hard for me to believe that a human being could have done what I have done . . . ' It was Dr. Berlin's opinion that Dahmer believed he could be closer to his victims by eating them - in fact, Dahmer had enlarged on this when he told detectives that he cannibalised only the people he liked."(Depoimento de Jeffrey Dahmer)¹⁹ "Object there was none. Passion there was none. I loved the old man. He had never wronged me. He had never given me insult. For his gold I had no desire. I think it was his eye! yes, it was this! He had the eye of a vulture - a pale blue eye, with a film over it. (...) I made up my mind to take the life of the old man, and thus rid myself of the eye forever. (...) The night waned, and I worked hastily, but in silence. First of all I dismembered the corpse. I cut off the head and the arms and the legs." ("The Tell-Tale Heart")²⁰ Se os anteriores depoimentos nos fazem lembrar o de Meursault em *L'Étranger* (1942) de Camus, eles remetem-nos também para a questão de saber onde começa a ficção e acaba a realidade. Os actos de Dahmer e os do narrador de Poe parecem pertencer ao mesmo indivíduo e à mesma realidade. Como dizia Lord Byron "Tis strange - but true; for truth is always strange; / Stranger than fiction."²¹

Na verdade parece que o acto gratuito, tão do interesse de André Gide, ganha aqui nova expressão, traduzindo um comportamento humano inexplicável, que utiliza a violência não como um meio para atingir um fim, mas apenas sem nenhum motivo ou objectivo. Se a verdade surge aqui mais estranha que a ficção, é porque estamos perante um autor que, embora em "The Poetic Principle" tenha colocado a Beleza acima do valor da Verdade, por esta última apenas se destinar a satisfazer a Razão, não esqueceu,

¹⁹ Brian Lane and Wilfred Gregg (eds.). *The Encyclopedia of Serial Killers*, p. 137.

²⁰ Edgar Allan Poe. "The Tell-Tale Heart" in *Poetry and Tales*, pp. 555, 558.

²¹ George Gordon, Lord Byron. *Don Juan*, XIV -101.

especialmente, na crítica a “Twice Told Tales” de Hawthorne, que “Truth is often . . . the aim of the tale.”²² De facto, essa verdade partilhou-a com Hawthorne, pois ambos se empenharam veementemente em investigar a maldade natural do homem. Se o autor de “Young Goodman Brown” se interessou em descobrir se “evil is the nature of mankind”, os melhores contos de Poe não deixaram de aprofundar também a questão de saber se “perversity is the nature of mankind.” Mas enquanto que, em Hawthorne, esta exposição do “dark side” da alma humana é fundamentalmente assumida com uma intenção ética de exorcizar o atormentado sentimento de culpa puritano, evidenciando-se o efeito moral do remorso nas personagens, em Poe, o sentido ético sofre uma transfiguração estética, pois o impulso do perverso possui tão avassaladoramente a consciência dos narradores, que transfere, à própria estrutura ficcional, uma forte fascinação pelo abismo a que só uma “estética do mal”, tão apreciada por Baudelaire, poderia dar expressão adequada. Aliás, a ficção de Poe poder-se-ia definir nos mesmos termos com que Georges Bataille definiu a poesia de Baudelaire: “Baudelaire ouvrit dans la masse tumultueuse de ces eaux la dépression d’une poésie maudite, qui n’assumait plus rien, et qui subissait sans défense une fascination incapable de satisfaire, une fascination qui détruisait. Ainsi la poésie se détournait d’exigences à elle données du dehors, d’exigences de la volonté, pour répondre à

²² Edgar Allan Poe. “Nathaniel Hawthorne” in *Essays and Reviews*, p. 573. Sobre o conceito da Verdade na obra de Poe ver J. Lasley Dameron. “Poe’s Concept of the Truth” in *Mississippi Quarterly: A Journal of Southern Culture*, Vol. 43, Issue 1, Winter 1989/90, pp.11-21. Aqui se defende que o tratamento da verdade em Poe se aproxima ao da teoria contemporânea defendida por Nicholas Recher na obra *The Coherence Theory of Truth* (1973). O crítico defende que, para Poe, a Verdade é fundamentalmente uma questão de forma atingida pela consistência, corência e interligação dos vários elementos da narrativa de acordo com o que o autor denominava “intenção pré-estabelecida” e “unidade de efeito.” Dameron realça a influência da *Poética* de Aristóteles na obra do autor, pois, como Poe, também o autor clássico defendia a proporção, a unidade e a probabilidade. Assim, a Verdade existiria sempre que existisse unidade e adaptação recíproca das partes dessa mesma unidade. Contudo, aquilo que, no seu artigo sobre Hawthorne, Poe mencionou como “a legitimate sphere of action”, e que Dameron traduziu por um processo artístico que tenciona trazer o assunto e o tema à compreensão do leitor, adequando-os ao seu sentido da realidade, concede ao

une seule exigence intime, qui la liait à ce qui fascine, qui en faisait le contraire de la volonté.”²³

Compreende-se, então, que esta obsessão pelo tema da perversidade seja central na obra de quem, numa carta a Sarah Helen Whitman,²⁴ confessara que “the Shadow of Evil *haunts* me.” Assim, nem só o criminoso se encontra irremediavelmente sujeito a esta força irresistível do mal, qualquer indivíduo poderá ser sua vítima, como também concluiu essa personagem igualmente seduzida gratuitamente pelo impulso do perverso em *L'Étranger* (1942) de Camus: “Tous les êtres sains avaient plus ou moins souhaité la mort de ceux qu'ils aimaient.”²⁵ E embora, na obra do autor francês, dada a anulação da oposição bem/mal, se proceda a uma constatação objectiva e não a um juízo moral, revela-se, como em Poe, o carácter absurdo e paradoxal desse impulso. Acerca desta natureza universal e primordial da perversidade humana, o autor de *Les Fleurs du Mal* comenta :

“Mais je ne veux, pour le présent, tenir compte que de la grande vérité oubliée, - la perversité primordiale de l'homme, - et ce n'est pas sans une certaine satisfaction que je vois quelques épaves de l'antique sagesse nous revenir d'un pays d'où on ne les attendait pas. Il est agréable que quelques explosions de vieille vérité sautent ainsi au visage de tous les complimenteurs de l'humanité, de tous ces dorloteurs et endormeurs qui répètent sur toutes les variations possibles de ton: «Je suis né bon, et vous aussi, et nous tous, nous sommes nés bons! » oubliant, non ! feignant d'oublier, ces égalitaires à contre sens, que nous sommes tous nés marqués pour le mal!”²⁶

conceito da Verdade: um significado existencial, além do meramente formal, e que tem a ver com uma autenticidade da existência, atingida pelo confronto com o terror do mal, comum à ficção de Hawthorne e Poe.

²³ Georges Bataille. *La Littérature et le Mal*, p. 46.

²⁴ Edgar Allan Poe. “Letter to Sarah Helen Whitman” (New York, 22, November, 1848) in John Ward Ostrom (ed.). *The Letters of Edgar Allan Poe*, p. 405.

²⁵ Albert Camus. *L'Étranger*, p. 102.

²⁶ Charles Baudelaire. “Notes Nouvelles sur Edgar Poe” in *L'Art Romantique*, p. 179.

Veremos de que forma este impulso se converterá na principal fonte de terror psicológico e estético na obra de Poe. Para isso é necessário ter presente a natureza dessa força irracional tal como nos é definida no conto “The Imp of Perverse” (1845), que se constitui, por assim dizer, num tratado teórico sobre este tema. Siga-se a sugestão do narrador e considere-se a seguinte situação:

“We stand upon the brink of a precipice. We peer into the abyss - we grow sick and dizzy. Our first impulse is to shrink from the danger. Unaccountably we remain. (...) And because our reason violently deters us from the brink, *therefore*, do we the more impetuously approach it. There is no passion in nature so demoniacally impatient, as that of him, who shuddering upon the edge of a precipice, thus meditates a plunge. (...) Examine these and similar actions as we will, we shall find them resulting solely from the spirit of the *Perverse*. We perpetrate them merely because we feel that we should *not*.”²⁷

A expressão “Imp of Perverse” servirá, então, para designar essa tendência paradoxal dominante em toda a obra do autor. Baudelaire colocou este conto, no início do conjunto de textos por si traduzidos e intitulados *Nouvelles Histoires Extraordinaires par Edgar Poe*, atribuindo-lhe, no entanto, o título francês “Le Démon de la Perversité”, que se relacionaria com o que, em 1857, o poeta denominou “Perversidade primordial do homem”, essa força inata irresistível que inevitavelmente o torna um assassino, suicida e carrasco. A razão, pela qual Baudelaire distinguiu este conto entre os restantes contos do autor, poderá explicar-se devido ao facto de ele representar esse *genre de beauté nouveau*, capaz de revelar os terrores do mal, que o poeta caracterizaria como uma substância imaginária que envolve todo o homem nervoso e que o conduz ao mal. Ter consciência deste impulso significaria, então, estar consciente desse Demónio, cujas maquinações levaram ao pecado original. Essa consciência foi sempre possuída por Poe, ao longo de

²⁷ Edgar Allan Poe. “The Imp of the Perverse” in *Poetry and Tales*, p. 829.

toda a obra, pois grande parte dos seus contos retratam uma série de relações perversas, onde a sua filosofia moral se interpenetra com o seu ideal estético. Exemplo dessas relações são as que se estabelecem entre o onírico e o racional, o terrível e o calmo, a beleza e a morte, ou entre a vida e a arte. Num artigo intitulado “An Irruption of the Archaic” (1992), Norman Ravvin interpreta esse impulso primitivo como um acto de transgressão para atingir a transcendência do sagrado: “Both ‘The Black Cat’ and ‘The Imp of the Perverse’ investigate what Poe refers to as ‘primitive’ impulses - structures of motivation that bear an uncanny resemblance to the type of act Bataille sets out as the archaic impetus to reach the sacred through transgressive rites.”²⁸ Num capítulo intitulado “L’ homme ne peut s’aimer jusqu’au bout s’il ne se condamne” de *La Littérature et le Mal*, Bataille definiu bem a natureza desse impulso que se aplica em praticar o mal pelo mal, caracterizando-o por ser essa tendência de “vouloir ce qu’on ne veut pas (...) et ne pas vouloir ce qu’on veut.”²⁹

Tentando completar esta análise acerca da natureza paradoxal deste comportamento humano que inexplicavelmente conduz o indivíduo à autodestruição, o conto “The Black Cat” apresenta-nos mais uma confirmação e ressonância da ideia anteriormente exposta: “Who has not, hundred times, found himself committing a vile or silly action, for no other reason than because he knows he should *not*?”³⁰ Este impulso de praticar o mal sem uma razão aparente ou coerente, torna-o numa acção arbitrária e de enorme estranheza a que S. Paulo, na carta aos Romanos, havia já aludido dizendo:

²⁸ Norman Ravvin. “An Irruption of the Archaic: Poe and the Grotesque” in *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*, Vol. 25, 1992, p. 11.

²⁹ Georges Bataille. *La Littérature et le Mal*, p. 27.

³⁰ Edgar Allan Poe. “The Black Cat” in *Poetry and Tales*, p. 599.

“Porque eu sei que nada de bom vive em mim, isto é, no meu corpo. Eu posso querer fazer o que está certo, mas não o posso fazer. Porque eu não faço o bem que quero, mas o mal que não quero é o que faço.”(Romanos 7:18-19; RSV.) E isto vem ao encontro do que se diz no primeiro conto citado, pois este princípio primitivo e inato da acção humana, a que o narrador chama perversidade, na falta de melhor termo, define-se por ser “a *mobile* whithout motive, a motive not *motivirt*.”³¹ Força misteriosa negligenciada por moralistas e filósofos devido ao orgulho da razão, ela define-se fundamentalmente por uma tendência radical de fazer mal pelo mal, ou seja, de persistir num acto por se saber que não se deve persistir nele, de cometer uma má acção pelo simples facto de saber que não se deve fazer isso.

Por detrás de tudo isto, esconde-se uma crítica muito incisiva à inoperância da razão face às irrupções inesperadas e inexplicáveis dos instintos ou do irracional. Na famosa obra de Konrad Lorenz, intitulada *On Aggression* (1966), o argumento de Poe ganha total justificação, saindo reforçada toda a sua teoria anteriormente exposta: “It is hard to believe that a man will refrain from a certain action which natural inclination urges him to perform only because he has realized that it involves a logical contradiction. To assume this, one would have to be an even more unwordly German professor and an even more ardent admirer of reason than Immanuel Kant was.”³² De facto, “The Imp of the Perverse” parece dramatizar não só o conflito entre as partes racional e irracional do indivíduo, mas também a luta entre o pensamento racionalista, fundamentado na validade da razão humana como instrumento cognitivo, e a sensibilidade romântica, interessada em

³¹ Edgar Allan Poe. “The Imp of the Perverse” in *Poetry and Tales*, p. 827.

³² Konrad Lorenz. *On Aggression*, p. 247.

explorar o irracional através da libertação de impulsos e emoções reprimidas.

Tal como, no fim do século XVIII, os escritores góticos ingleses perturbaram as certezas assumidas pelo pensamento racionalista, privilegiando a intuição, a imaginação e as actividades mentais irracionais como modos superiores de conhecimento, também Poe, no século XIX, nas suas histórias de crime compulsivo, de suicídio, de auto-incriminação ou de desintegração psíquica, se empenhou em contestar certas verdades assumidas pelo Iluminismo. Se “Christabel” de Coleridge, os contos de Tieck e de E. T. A. Hoffmann, ou o Romance Gótico em geral, com os exemplos *The Castle of Otranto* e *Frankenstein*, desafiaram as leis gerais da natureza segundo as quais o racionalismo Augustano explicava o comportamento humano, outro efeito não teve “The Raven” ou “The Fall of the House of Usher”, no individualismo auto-confiante e racionalista da América do século XIX. E embora tenha admirado o *Essay Concerning Human Understanding* (1690) de Locke, donde provavelmente recebeu a ideia, expandida em *Eureka*, de que Deus podia criar a matéria com o poder do pensamento (“All created things are but the thoughts of God.”), Poe regularmente usava ideias de Locke³³ para o contradizer. Susan Manning denominou esta atitude “nihilismo criativo”, por ter entendido que a escrita de Poe se satiriza a si

³³ Locke é considerado por muitos como o primeiro grande filósofo Inglês da revolução científica e uma figura marcante do pré-Iluminismo. Em *An Essay Concerning Human Understanding*, ele apresenta a sua epistemologia ou teoria do conhecimento, através da qual se tencionava descobrir que espécie de coisas Deus criou para nós conhecermos e como devemos dirigir e usar o nosso intelecto e entendimento. A sua intenção era atingir a origem, certeza e extensão do conhecimento humano. Locke defendia que as ideias e conhecimento não são “inatos”, pois à nascença a mente humana é como um “papel branco”, sendo todas as nossas ideias derivadas da experiência. Mas tais ideias, baseadas na experiência, são só “os materiais da razão e do conhecimento”. O conhecimento em si não nos chega através dos sentidos. Ele é um produto da razão estabelecendo as ligações entre essas ideias. Conclui-se, assim, que o empirismo de Locke, acerca das ideias, está combinado a um racionalismo acerca do conhecimento. Para este filósofo, na ausência da razão, tudo o que nos resta é a crença, não o conhecimento, pois segundo a sua opinião “Reason must be our last judge and guide in everything.” Para si a ciência significava uma actividade capaz de nos conceder um discernimento adequado, semelhante ao de Deus, da essência real das coisas. A sua perspectiva de que a religião e a moralidade eram susceptíveis de demonstração revela-o como um precursor do Iluminismo.

própria e destrói a própria literariedade em que se fundamenta, sendo uma escrita que se compraz com a capacidade de conceber a sua própria destruição, seguindo por isso os ritmos de criação-destruição descritos em *Eureka*. Segundo a autora, esta obra constitui uma sátira à linguagem científica, à semelhança das obras de Swift. Diz-nos Manning: “to expose the unrealism of the learned. (...) Swift’s mad philosophers are caught in worlds of their own construction, forever alienated from the truths they seek by their obsessive theorizing; and, unfortunately, this seems to be much more Poe’s own case than that of the objects of his ridicule.”³⁴ Em “Sonnet - To Science” (1829) surgem os versos “Science ! true daughter of Old Time thou art! / Who alterest all things with thy peering eyes. / Why preyest thou thus upon the poet’s heart”³⁵, onde uma voz poética se insurge contra o limite imposto à imaginação criadora pela dominação do racionalismo científico. Poder-se-á argumentar que as suas obras de ficção científica contradizem este protesto do poema contra a ciência, já que Poe pode ser visto como o antecessor de Júlio Verne, Isaac Asimov e Arthur Clarke, por contos como “The Unparalleled Adventure of One Hans Pfaall” (1835), “Mellonta Tauta” (1849), “The Balloon Hoax”(1844), ou “Von Kempelen and His Discovery” (1849), embora alguns relatos sejam autênticos embustes, muito à semelhança do programa da rádio emitido por Orson Welles, inspirado em *War of the Worlds* de H. G. Wells. Além do mais, o espírito científico de Poe tem a ver com uma ciência imaginativa, em que a razão se mistura com a imaginação, para que um matemático possa ser poeta, como em “The Purloined Letter.” Também no caso dos contos sobre mesmerismo, “The Facts in the Case of M. Valdemar” (1845), “A Tale of the Ragged Mountains” (1844) e

³⁴ Susan Manning. “ ‘The Plots of God are Perfect’: Poe’s *Eureka* and American Creative Nihilism” in *Journal of American Studies*, Vol. 23, Issue 2, August, 1989, p. 239.

³⁵ Edgar Allan Poe. “Sonnet - To Science” in *Poetry and Tales*, p. 38.

“Some Words with a Mummy” (1845), Poe demonstra estar bem mais interessado pelo que na época se denominavam “pseudociências” do que em seguir raciocínios científicos tradicionais. Tratando-se de um autor educado na Virgínia de Thomas Jefferson e John Marshall, nada faria supor que nascesse em Poe tamanho repúdio pelo espírito que, na época, orientava o indivíduo para um papel disciplinadamente racional na vida pública, incutindo-lhe a crença na bondade humana. Acerca deste contencioso com o pensamento de Jefferson, a biografia de Poe, escrita por Jeffrey Meyers é bem explícita, quando refere:

“But his unhappy experience at the university led to a reaction against Jefferson’s ideas, which seemed so natural to many nineteenth-century Americans who valued ‘the appeal to common sense rather than to subtlety, the assumption of the existence of a benevolent God and benevolent principles in human nature, and the support of religious faith through confidence in intuitive convictions.’ (...) In his stories Poe replaced the ‘rational, disciplined and social’ beliefs of his time with bizarre, wild and individualistic ideas that emphasized the supernatural, the human predisposition to evil and the materialistic view of the world.”³⁶

É natural, então, que as obras de Poe reflectam este total desacordo com o seu tempo, sentido também pelo narrador de “Some Words with a Mummy” (1845), quando confessa que “the truth is, I am heartily sick of this life and of the nineteenth century in general. I am convinced that everything is going wrong.”³⁷ É por isso que, muito diferentemente de Brockden Brown, Hawthorne, ou Washington Irving, os seus contos não possuem o colorido da paisagem local, nem da história ou dos costumes, mantendo-se afastados de normas culturais impostas por uma Literatura que na época se esforçava em criar uma matriz nacional. O mundo por eles criado transcende mesmo qualquer noção de nacionalidade ou de temporalidade, encerrando as personagens num espaço de grande

³⁶ Jeffrey Meyers. *Edgar Allan Poe - His Life and Legacy*, p. 31.

³⁷ Edgar Allan Poe. “Some Words with a Mummy” in *Poetry and Tales*, p. 821.

isolamento. Compreende-se assim que Poe visse, na exploração de temas relacionados com a perversidade humana, uma forma de contrariar o espírito do seu tempo, totalmente desinteressado e desconhecedor da existência de mistérios insondáveis que criam no indivíduo o desejo pela vertigem da extinção da personalidade.

Importava, por isso, alertar as consciências para a realidade da vida psíquica. É assim que, no prefácio a *Tales of Grotesque and Arabesque*, Poe se vê obrigado a esclarecer o leitor sobre o que viria a constituir-se em tema central e tese de toda a sua obra: “o terror da alma.” Diz-nos o autor:

“But the truth is that, with a single exception, there is no one of these stories in which the scholar should recognize the distinctive features of that species of pseudo-horror which we are taught to call Germanic, for no better reason than that some of the secondary names of German literature have become identified with its folly. If in many of my productions terror has been the thesis, I maintain that terror is not of the Germany, but of the soul, - that I have deduced this terror only from its legitimate sources, and urged it only to its legitimate results.”³⁸

Podemos identificar aqui a recusa de Poe em considerar-se afecto a qualquer moda ou corrente literária, e em ver-se associado às tendências mais em voga das ficções sensacionalistas publicadas na revista de Edimburgo, *The Blackwood's Magazine*, cujo estilo parodiou em “How to Write a Blackwood Article” (1838), demonstrando uma total divergência e demarcação face à vaga de “pseudo-horror” predominante em muita literatura menor vinda da Alemanha e consumida avidamente pelo gosto pouco cultivado do público. Mas o que fundamentalmente se enfatiza aqui é a afirmação de que, na sua obra, o terror não terá origem em efeitos ou artificios góticos que pretendam provocar o horror pelo horror, mas antes provém de uma fonte mais genuína e autêntica: a psique

³⁸ Edgar Allan Poe. “Preface to *Tales of the Grotesque and Arabesque*” in *Poetry and Tales*, p. 129.

humana. Em *Theory of Literature*, René Wellek fez sobressair esta característica dominante da obra de Poe dizendo que “Poe’s horrendous castles are not in Germany or Virginia, but in the soul.”³⁹

A melhor fonte para a arte de Poe provém, então, da pior fonte de terror para o indivíduo: a sua própria psique. Isto quer dizer que os pressupostos estéticos, que norteiam esta atitude artística, estão sujeitos ao já referido “impulso do perverso”, ou seja, àquela mesma força inexplicável que atrai o indivíduo ao que lhe é nocivo, desagradável ou perigoso. Nos contos de Poe, a perversidade humana é a principal fonte de terror com que se debatem as personagens, e no entanto esta mesma perversidade será a principal razão de existência dessa ficção. É como se a arte se alimentasse da tendência humana para o mal, transformando-se o artista, numa espécie de vampiro, capaz de absorver toda a energia psíquica gasta pelo indivíduo em debater-se contra um impulso perverso irresistível.

Como se verá pela análise da produção ficcional do autor, mais ligada a este tema, a perversidade de certos narradores ou personagens não se dirigirá somente a outros representantes da espécie humana ou animal, mas fundamentalmente irá recair sobre si próprios, pois uma das características desse ímpeto nocivo é que “the desire to be well is not only not aroused, but a strong antagonistical sentiment exists.”⁴⁰ Poe terá maior tendência em explorar mais o efeito autodestrutivo do impulso, implicando a destruição do outro uma autodestruição inevitável. E se, de acordo com alguns dos seus biógrafos, estamos perante um autor que projecta nas personagens os seus tormentos pessoais objectivando-os, transformando-os em correlativos objectivos da sua tragédia íntima,

³⁹ René Wellek and Austin Warren. *Theory of Literature*, p. 214.

⁴⁰ Edgar Allan Poe “The Imp of the Perverse” in *Poetry and Tales*, p. 828.

podemos dizer que Poe é o vampiro do seu próprio coração, o perverso de si mesmo, o artista da sua própria perversidade, para quem o mal nunca deixou de ser sedutor.

2. PERVERSIDADE E DUALIDADE EM POE

Se a modernidade deste autor reside no facto de ter sido dos primeiros a explorar os efeitos da desintegração da personalidade humana, tema central do séc. XX, pode-se dizer que a dualidade da sua personalidade é disso mesmo exemplo. D. H. Lawrence foi dos primeiros a notar-lhe a sua polaridade psíquica: “He (Poe) is absolutely concerned with the disintegration-processes of his own psyche. As we have said, the rhythm of American art-activity is dual.”⁴¹ Dividido entre o irracional e o racional, ou seja, entre a atracção do impulso do perverso e a sua capacidade artística em controlá-lo, Poe antecipa, na sua própria personalidade, muitos dos dramas interiores vividos pelas suas personagens sujeitas ao conflito destas forças opostas. Acerca desta natureza paradoxal do autor, diz-nos Jeffrey Meyers:

⁴¹ D. H. Lawrence. *Studies in Classic American Literature*, p. 70.

“The life of the ‘wild, eccentric, audacious, tortured, horror-haunted, sorrowing, beauty-loving’ Poe was defined by the unbearable tensions in his paradoxical character. He was a Virginia gentleman and the son of itinerant actors, the heir to a great fortune and a disinherited outcast, a university man who had failed to graduate, a soldier bought out of the army, a court-martialed cadet. Later in life he would become a husband with an unapproachable childbride, a brilliant editor and low-salaried hack, a world-renowned but impoverished author, the fiancé of two women who would not marry him, a normally temperate man and an uncontrollable alcoholic, a rationalist with a mystical cast of mind, a materialist who yearned for a final unity with God.”⁴²

Parece pois que Poe sempre viu o lado consciente da sua personalidade debater-se com o seu lado negativo, a que Jung chamava “sombra”, e a que o autor também aludira, usando uma expressão semelhante, e já anteriormente referida: “the Shadow of Evil *haunts* me.” Como se poderá entender a partir de “On the Psychology of the Unconscious”(1991),⁴³ inicialmente Jung descrevera o conceito de “sombra”, em termos Freudianos, simplesmente como uma parte reprimida da personalidade, mas em 1917 elevou-a à posição de uma personalidade inconsciente independente, como algo que nos embaraça, contendo tudo aquilo que gostaríamos de esconder. Sendo derivada dos conteúdos do inconsciente pessoal, ela demonstra inferioridades, certas características “negras” de natureza emocional, e possui autonomia, revelando por isso uma qualidade obsessiva ou possessiva. Sendo sobretudo uma acumulação de conteúdos inconscientes que gostamos de esconder ou projectar nos outros e personificar em sonhos, não constitui todo o inconsciente, mas representa atributos irreconhecidos do ego que podem tornar-se conscientes. Se essas inferioridades, personificadas pela “sombra”, permanecerem reprimidas e irreconhecidas, ela pode irromper repentinamente, num momento de total inconsciência e provocar um confronto inesperado com esse lado mais negativo da

⁴² Jeffrey Meyers. *Edgar Allan Poe - His Life and Legacy*, p. 57.

⁴³ C. G. Jung. *On the Psychology of the Unconscious*, p. 63

personalidade. Ela representa esse “Outro” em nós, que necessita ser reconhecido e que se torna mais terrível quando irreconhecido ou ignorado.

Isto é o que quase sempre acontece no romance Gótico, especialmente no caso de Frankenstein quando o seu criador se confronta com o pesadelo inesperado do aspecto hediondo do seu Monstro; quando o Dr. Jekyll pensa poder controlar os “maus” instintos de Hyde e sucumbe ao seu domínio; no momento em que o perverso William Wilson morre ao matar o seu duplo, ou a sua própria consciência; e na impossibilidade de Roderick Usher sobreviver à morte de Madeline, sua irmã gémea, mas também sua “anima”. Todas estas narrativas parecem pertencer a um grupo que alguns críticos denominam “cautionary tales”, histórias em que é lançado um aviso. Nestes casos, esse alerta refere-se ao perigo de existir uma falha no processo de individuação das personagens por não conseguirem a integração das partes separadas da psique. Trata-se aqui de um erro fatal, pelo facto de se pressupor que é possível a uma parte viver sem a outra. Todas estas histórias acabam por ser fábulas da desintegração da personalidade, vivendo as personagens uma experiência de pesadelo semelhante à protagonizada, em 1816, por Mary Shelley, ao ter sido surpreendida por essa irrupção repentina da “sombra”, quando se assustou com um sonho de um “pale student of unhallowed arts kneeling beside the thing he had put together.”⁴⁴ Diz-nos Jung: “The shadow is a moral problem that challenges the whole ego-personality, for no one can become conscious of the shadow without considerable moral effort. To become conscious of it involves recognizing the dark aspects of the personality as present and real. This act is the essential condition for any kind of self-knowledge, and it therefore, as a rule, meets

⁴⁴ Mary Shelley. “Introduction to *Frankenstein*” (1818) in *Four Gothic Novels*, p.456.

with considerable resistance.⁴⁵

Tal como Hitchcock, que ao longo dos seus filmes parece contar sempre a mesma história - a de uma alma nas presas do mal - lançando as suas personagens no universo das suas paixões, em conflito consigo próprias, também Poe insiste em usar cada conto para repetir até à exaustão este domínio e personificação do mal, da “sombra” que atormenta o próprio artista e que por isso ele transfere para personagens que não são propriamente seres humanos com caracterizações realistas bem definidas, mas antes objectivações de lados opostos da personalidade representando o drama da polaridade da psique. Em “The Relation of the Poet to Day-Dreaming” (1925),⁴⁶ Freud entendeu bem este método, referindo que os escritores dividem o seu ego por auto-observação em muitos ego-componentes, e desta forma personificam os conflitos da sua própria vida mental em muitos heróis. Tudo isto faz parte da necessidade, considerada urgente por Jung, de se tomar plena consciência da própria “sombra”, pois sem esse reconhecimento do “dark side” o indivíduo desconhece a totalidade da sua personalidade, e ficará desprovido de substância. Diz-nos Jung: “How can I be substantial, if I fail to cast a shadow? I must have a dark side also if I am to be whole; and inasmuch as I become conscious of my shadow I also remember that I am a human being like any other.”⁴⁷

Assim entendida, a “sombra” é uma parte essencial do nosso inconsciente individual e como tal é-nos tão vital que sem ela nos desintegraríamos e morreríamos. Por isso, muita da terapia junguiana tem a ver com as formas de reconhecer a “sombra” e de a trazer à consciência. Digamos que através dela atingiremos algum do conhecimento

⁴⁵ Murray Stein (ed.). *Jung on Evil*, p. 96.

⁴⁶ Sigmund Freud. “The Relation of the Poet to Day-Dreaming” in *On Creativity and the Unconscious*, p. 72.

⁴⁷ C. G. Jung. *Modern Man in Search of a Soul*, p.40.

impossível de alcançar somente pela razão, pois, segundo esta teoria, quando se perguntar se alguém conhece que mal habita nos corações dos homens, obter-se-á a resposta: “a sombra sabe.” O interessante do ponto de vista de Jung é que ele estava convencido de que a “sombra” era algo mais do que um símbolo pois considerava que ela tinha existência real. Num texto incluído em *The Visions Seminars*, pode ler-se: “It is as evil as we are positive. . . the more desperately we try to be good and wonderful and perfect, the more the Shadow develops a definite will to be black and evil and destructive . . . The fact is that if one tries beyond one’s capacity to be perfect, the Shadow descends to hell and becomes the devil. For it is just as sinful from the standpoint of nature and of truth to be above oneself as to be below oneself.”⁴⁸ Entende-se, assim, que o mal não é propriamente o contrário do bem, mas antes é provocado pelo desequilíbrio com o bem, pois segundo Jung, o mal e o bem estão mais próximos um do outro do que se fossem gémeos. O inconsciente pode ser extremamente perigoso, mas não é um mal, e apenas se transformará nele se for negligenciado e permanecer dissociado do consciente. O ideal será manter unida e em equilíbrio esta antinomia, caso contrário advirá um mal terrivelmente real para o indivíduo. Jung alertou sempre para o perigo de se privilegiar a parte consciente e racional em detrimento do lado irracional. O resultado seria o seguinte:

“That would have brought something like a dissociation between consciousness and the unconscious, an unnatural and even pathological condition, a ‘loss of soul’ such as has threatened man from the beginning of time. Again and again and in increasing measure he gets into danger of overlooking the necessary irrationalities of his psyche, and of imagining that he can control everything by will and reason alone, and thus paddle his own canoe.”⁴⁹

⁴⁸ C. G. Jung. *The Visions Seminars*, Spring, Zurich, 1976.

⁴⁹ C. G. Jung. *Jung on Evil*, p. 153.

Quando Poe fala de “terror of the soul” fala dessa “loss of soul”, dessa presença real do mal na psique humana, deste verdadeiro perigo que está no interior e não é provocado por forças exteriores sobrenaturais, vindas de demónios ou monstros, nem é intensificado pelo uso da artificialidade de cenários góticos convencionais, como sejam passagens subterrâneas, instrumentos de tortura ou mansões assombradas, pois se estes clichés do género fazem parte da narrativa, apenas existem como objectivações de projecções de conteúdos inconscientes e para dramatizarem o conflito interior do indivíduo aterrorizado pela desintegração iminente da sua personalidade. Este “terror da alma” irá introduzir no Gótico algo de muito diferente do que até aí havia sido experimentado, lançando as ficções de Poe numa profunda dimensão psicológica nunca antes atingida. Lovecraft testemunha este facto, dizendo: “Before Poe the bulk of weird writers had worked largely in dark; without an understanding of the psychological basis of the horror appeal”.⁵⁰

⁵⁰ H. P. Lovecraft. *Supernatural Horror in Literature*, p. 53.

3. POE ENTRE O GÓTICO E A IRONIA ROMÂNTICA

Considerem-se, então, algumas experiências alcançadas pelo Gótico Inglês anterior a Poe. Embora Walpole se tenha rebelado contra certas regras do neoclassicismo, o seu tratamento do inconsciente não assume aspectos suficientemente sérios, pois, como nos diz Punter, em *The Literature of Terror* (1980), *Otranto* pode ser somente considerado “as a virtuoso performance in novelty and the exotic rather than a serious attempt at psychological probing.”⁵¹ Quanto a Anne Radcliffe, o sublime vem da paisagem e não da alma, e a sua excessiva confiança na razão fá-la criar um sobrenatural explicado pelo natural, possuindo as suas heroínas um equilibrado sentido de identidade, nunca se surpreendendo consigo próprias. Em relação a Lewis, *The Monk* representa um caos psíquico e um ataque ao racionalismo, mas falta-lhe profundidade artística e psicológica.

⁵¹ David Punter. *The Literature of Terror*, p. 52.

No entanto, convém referir que, embora Poe tenha satirizado, em “How to Write a Blackwood Article” (1838) e em “Loss of Breath” (1835), o horror sensacionalista das histórias da *Blackwood's Edinburgh Magazine*, a influência do Gótico Inglês é notória na sua obra, como muitos críticos já o descobriram. Margaret Alterton, em *Origins of Poe's Critical Theory* (1925), observou que Poe foi um leitor incansável de *Blackwood's* e de outros periódicos britânicos. Parece mesmo que o autor aproveitou muitas das sugestões de *Blackwood's* para desenvolver os seus temas e técnicas. Alguns aspectos comuns são apresentados pela autora acima mencionada, do seguinte modo:

“One is struck by the similarity of Poe's tales of effect to *Blackwood* material, Both *Blackwood* and Poe agree, using very much the same phraseology, that the horrible and the terrible is a legitimate sphere for effective work for the writer of fiction Both . . . agree in the type of terror. Although much favorable comment may be read in *Blackwood* on the merits of German devilry, on the value of Hoffmann's tales in particular, there is yet a strong plea for a terror that arises from some real experience.”⁵²

A mesma autora refere também que os escritores da *Blackwood's* e Poe têm em comum alguns temas como o da vida na morte e o de associar a beleza com a doença, observando os seus efeitos de destruição numa mulher bela. Sabe-se que Poe conhecia bem as categorias da literatura de terror, entre as quais o monólogo proferido por um louco, a confissão repulsiva, cenas de homicídio e suicídio, o conto da escola romântica Alemã, e a novela Gótica Inglesa, abundando, na sua ficção e artigos críticos, inúmeras alusões a estes textos. De Beckford, ele recebeu o gosto pelo irracional e pelo cenário colorido usado em “The Masque of the Red Death” (1842). Os objectos góticos de *The Castle of Otranto* de Walpole e a sua intenção velada de enganar o público, decerto o fascinaram. Também a

⁵² Margaret Alterton. *Origins of Poe's Critical Theory*, p. 21.

retórica do horror e a perversidade sexual de *The Monk* deixaram as suas marcas em “Berenice” (1835) e “The Oblong Box” (1844). A estratégia da intriga de Godwin e a precisa intenção de *Caleb Williams* é coincidente com a própria técnica narrativa de Poe. É, então, óbvio o seu conhecimento e admiração dos romances de Radcliffe, Walpole e, muito especialmente, de *Caleb Williams* e *St. Leon* de William Godwin, tendo citado *Mandeville* em “Loss of Breath.” Lendo “Metzengerstein” (1832), lembramo-nos de *The Castle of Otranto* e “The Assination” (1834) remete-nos a *The Mysteries of Udolpho*. Sabe-se igualmente que “The Pit and the Pendulum” (1842) foi inspirado em *Melmoth, the Wanderer* de Maturin e que os romances Góticos de Walter Scott influenciaram “Berenice” (1835), “The Pit and the Pendulum” (1842), “The Raven” (1845), e “The Domain of Arnheim” (1847), tendo Poe referido que *The Bride of Lammermoor* representava para si “a pérola mais pura, perfeita e radiante, da literatura de ficção”.

Mas longa seria a lista das inúmeras analogias possíveis de estabelecer entre a obra de Poe e a dos autores góticos ingleses. Refira-se, no entanto, uma comparação ligada ao tema da perversidade que se encontra em *Martin Faber* (1833) de Simms, a história de dois protagonistas entregues à total indisciplina e irresponsabilidade dos seus actos. Trata-se aqui do mesmo conflito entre vontade e consciência que vemos em “William Wilson.” O desejo perverso de Martin Faber em confessar o seu crime encontra ressonância em “The Tell-Tale Heart” (1843), “The Black Cat” (1843), e “The Imp of the Perverse” (1845). Mas, apesar de todas estas influências, no famoso artigo “Our Cousin Mr. Poe”, Allen Tate defende que, se não houvesse nenhuma tradição Gótica a anteceder-lo, Poe teria inventado o seu universo Gótico sem ajuda de modelos. Segundo este crítico, o génio de Poe para o

terror nada deve à influência do romance Gótico: “No man is going to use so much neo-Gothic, unless he means business with it; I think that Poe meant business. If the Gothic influence had not been to hand, he would have invented it, or something equally ‘unreal’ to serve his purpose.”⁵³

Muito embora Poe tenha querido preservar a natureza do seu terror, da influência nociva de certos autores menores alemães, isto não impede que tenha aceite muito do que, vindo da Alemanha, o poderia ajudar a localizar e a exprimir as fontes mais genuínas desse terror. Assim, supõe-se que tenha sido o ensaio “On the Supernatural in Fictitious Composition”, de Walter Scott, que o tenha introduzido na obra de E. T. A. Hoffman, notando-se influências de “The Entail” em “Metzengerstein” (1832) e “The Fall of the House of Usher” (1839), sendo o próprio interesse pelos poderes do mesmerismo comum a Poe e Hoffman. Aliás, a tradição americana do embuste, iniciada por Poe e expandida em *The Confidence-Man* por Melville, tem origens na tradição da ironia romântica alemã, praticada no fim do séc. XVIII e princípios do XIX, pelos irmãos Schlegel e desenvolvida por Hoffman e Tieck. Supõe-se ter sido a leitura de *Lectures on Dramatic Art and Literature* (1815) de August Wilhelm Schlegel que fez Poe desenvolver o seu conceito de ironia transcendental, onde um certo cepticismo complexo se associa a uma fé mística no ideal. Tanto para Schlegel como para Poe, o mundo é para a mente humana um paradoxo negro e caótico em que só uma atitude ambivalente, capaz de simultaneamente sentir o horrível e de se distanciar dele, pode evitar o completo comprometimento do artista, possibilitando-lhe assumir uma distância estética que o

⁵³ Allen Tate. “Our Cousin Mr. Poe” in *Essays of Four Decades*, p. 398.

compara a Deus, pelo uso da ironia como acto estético da razão. Sobre esta questão, a seguinte afirmação de Daniel Hoffman é esclarecedora: “His art conceals while it reveals, reveals while it conceals . . . (putting) the actual experience at an aesthetic distance.”⁵⁴ A propósito de uma comparação entre escritores antigos e modernos, o próprio Schlegel concluíra que a mente Romântica moderna se compraz em “misturas indissolúveis, todas elas contrárias.”⁵⁵ Seguindo também esta linha de pensamento, nas suas *Lectures on Poetry* (1800), Friedrich Schlegel elogiou as obras de Shakespeare e de Cervantes pela sua “confusão artisticamente regulada” e “encantadora simetria de contradições”, sem esquecer o seu poder de constante alternância entre a ironia e o entusiasmo. Compreende-se, então, que pelos processos da ironia romântica uma obra teria de ser necessariamente um meio de reconciliação de dissonâncias.

Quando em *Eureka*, Poe dizia que “the plots of God are perfect. The Universe is a plot of God” estaria a insinuar a ideia, vinda de Schlegel, de que para compreender o Universo temos de ser Deus. Conclui-se, então, que o conceito moderno de distância estética, a que a obra de Poe parece obedecer, era já preocupação central não só de Schlegel, mas de outros alemães como Fichte, Schiller e Schelling, que sempre se preocuparam em articular o envolvimento subjectivo do artista na arte e no mundo com uma atitude de distanciação objectiva, capaz de reconciliar contradições entre o sério e o cómico, o ideal e o real. Esta distância irá possibilitar uma transcendência da limitação da identidade pessoal, permitindo um controlo psicológico sobre o irracional. O método seria particularmente útil a Poe, já que através de uma atitude de distanciação irónica ele poderia

⁵⁴ Daniel Hoffman. *Poe, Poe, Poe, Poe*, p. 73.

⁵⁵ Augustus William Schlegel. *A Course of Lectures on Dramatic Art and Literature*, tr. John Black, Lecture XXII, p. 342.

contemplar a sua obsessão pela morte, assassinio, tortura, loucura, culpa e medo da destruição, conservando-se ao mesmo tempo distanciado e protegido dessa mesma obsessão. Só pela ironia romântica, conseguiu Poe atingir essa reconciliação entre o trágico e o cômico, que caracteriza tão profundamente a sua obra, pois entre a dor e o riso são abolidas todas as distâncias. Segundo Schlegel, “it is the business of one and the same man to be equally master of tragic and comic composition, and that the tragic poet is, in virtue of his art, comic poet also.”⁵⁶ E isto só se consegue, na condição de se possuir, como Sócrates, uma mente que transcenda todas as contradições da existência, permitindo atingir uma postura esteticamente distanciada. Esta atitude desenvolveu, em Poe, um enorme poder de auto-reflexão, pelo qual foi tão apreciado pelos poetas simbolistas Franceses,⁵⁷ os quais, como Mallarmé, apreciaram a sua qualidade de artista autoconsciente e como Valéry elogiaram uma obra caracterizada por ser um acto de inteligência que revelava o seu autor como um catalisador capaz de ser ao mesmo tempo poeta, crítico, teórico, etc. Dada esta atitude auto-reflexiva perante o seu processo ficcional, Deus era, para Poe, uma entidade exclusivamente estética ou uma construção crítica, que simbolizava a Unidade absoluta e a Forma ideal, todos eles conceitos ligados à perfeição Platónica. Contudo, Deus é também um criador de intrigas, entidades com estrutura e extensão, cuja originalidade provoca um efeito no leitor. A intriga ideal possuirá, então, uma unidade dual que é tanto platónica, pelas suas qualidades morais e estéticas, quanto aristotélica, devido às suas características retóricas e formais.

⁵⁶ *Ibidem*, Lecture XI, p. 146.

⁵⁷ Em relação ao tema da influência dos simbolistas Franceses na obra de Poe ver Patrick Quinn. *The French Face of Edgar Poe*, Columbia University, UMI, 1953.

Todos estes princípios de distância estética, consistência formal e simetria universal seriam também processos de dominar o “terror da alma”, que G. R. Thompson, o acérrimo defensor da presença da teoria da ironia na obra de Poe, viu com certa acuidade: “The Romantic Ironist strove, in his contrariness, deceptiveness, satire, and even self-mockery, to attain a penetrating view of existence from a subliminally idealistic height of aesthetic perception - but always with an eye on the terrors of an ultimately incomprehensible, disconnected, absurd, or at best probably decaying and possibly malevolent universe.”⁵⁸ Essa associação entre o ideal e os aspectos mais terríveis da existência, tão próprios do “Dark Romanticism” ou da “Romantic Agony”, retirada talvez da leitura das *Lectures* de Schlegel, mostrou a Poe a possibilidade de extrair beleza sublime a partir do disforme, do discordante e do horrendo, sendo este um dos mais importantes ensinamentos recebidos do Romantismo Alemão.

Por todo este diálogo com a tradição inglesa e alemã, Poe está mais integrado numa literatura de cariz universalista do que nacionalista, embora, em *In the American Grain* (1925), William Carlos Williams o tenha considerado, com alguma justiça, o fundador da Literatura Americana. Assim, no que respeita ao Gótico Americano, é conhecida a admiração de Poe por Charles Brockden Brown, de quem pensou escrever um estudo crítico, tendo ido retirar material a *Edgar Huntly* para “The Pit and the Pendulum” e “A Tale of Ragged Mountains”(1844). Contudo, as suas investigações psíquicas penetram em profundidades mais terríveis do que as do gótico psicológico alcançado por Brown. Relativamente a Washington Irving, sabe-se que Poe considerava *Tales of a Traveller*

⁵⁸ G. R. Thompson. *Poe's Fiction - Romantic Irony in the Gothic Tales*, p. 12.

(1824) entre as melhores obras da América, somente ultrapassadas por *Twice-Told Tales* de Hawthorne, tendo elogiado especialmente “The Story of the Young Italian.” Mas, se o gótico psicológico de Poe ultrapassa o de Brown, fica aquém do gótico mais superficial de Irving, recebendo contudo influências de ambos, o que torna difícil distinguir, nos seus contos, o terror sério do terror cómico. Este facto deve-se a uma perspectiva dupla introduzida pela associação do Grotesco com o Arabesco,⁵⁹ que sustém em equilíbrio o terror subjectivo com o humor de um certo cepticismo objectivo, muito à semelhança de “Adventure of the German Student” (1824) de Irving. Isto porque, segundo Daniel Hoffman, Grotesco e Arabesco não são exclusivos em Poe, já que ambos são usados para tratar o mesmo tema: “His variable sense of gravity enables such divagations to appear in

⁵⁹ “Grotescos “ e “Arabescos” foram o resultado de atitudes artísticas e filosóficas que se desenvolveram a partir de um pessimismo ambivalente, uma espécie de humor ou ironia negra associados a um cepticismo gerado pela auto-consciência do sujeito adquirida pela sua insistência em atingir uma certeza ilusória. Estes termos eram utilizados alternadamente pelos escritores Alemães e Franceses, com os quais Poe estabeleceu afinidades filosóficas e literárias, embora a estas o autor se tivesse referido negativamente, no prefácio da sua colecção de contos, a que deu o título de *Tales of the Grotesque and Arabesque* (1840). Tratava-se, então, de um género especificamente Alemão da ficção e da poesia Romântica, que se caracterizava por uma multiplicidade de pontos de vista, embora incluindo também uma dramatização do mundo imaginado a partir do ponto de vista de um só sujeito. Sobre isto, em *Poe’s Fiction*, G. R. Thompson comenta: “Thus, in Poe’s works, the limited perspective of the ever-present ‘I’ in the tales has, carefully worked up around it, an intricate ‘arabesque’ structure of illusion, misperception, perversity, and grotesque self-torment. Yet, in the complex structure and tone of the tales and poems, all is treated with a seldom recognized half-humorous ironic detachment from the plight of the ‘I’ protagonist.” (p.13). Em relação ao Arabesco, sabe-se que, além de se referir ao estilo Árabe da arquitectura Gótica, ele diz respeito a uma simetria de contradições resultante de uma complexidade formal no tratamento das estruturas narrativas. Dada a sua ligação ao vocabulário da arte, decoração e arquitectura, este estilo possui um cariz geométrico não vocacionado para a reprodução da forma humana. Daí que o seu uso fosse particularmente útil a Poe, interessado na renúncia e transcendência do corpo. Nos seus arabescos não há forma humana, mas somente uma estrutura intrincada abstracta que concede à experiência horrífica representada uma consistência harmoniosa e sintética. Tanto o Grotesco como o Arabesco criam uma arte estática, não dependente de acções ou intriga, mas de um arranjo dos elementos no espaço. Enquanto os Grotescos representam pessoas reais, transformando as realidades em monstruosidades, os Arabescos situam-se fora do espaço e do tempo, como é o caso de “Ligeia”, “The Fall of the House of Usher”, “Berenice”, etc. O Arabesco possui características mais sérias e poéticas e o Grotesco é mais satírico. O primeiro dedica-se à exploração de estados psicológicos extremos, sendo os narradores muitas vezes loucos. O segundo é uma espécie de sátira, em que o poder do raciocínio intervém para expôr algo monstruoso e ridículo. Como Poe nunca esteve interessado em separar o cómico do trágico, não faria sentido que se interessasse em separar ou distinguir o Grotesco do Arabesco, surgindo ambos associados na sua obra, a fim de permitir a coexistência de elementos heterógeneos como o belo, o bizarro ou o repulsivo, atingindo-se, assim, uma união paradoxal de forças opostas que aproxima o riso das lágrimas e o

his work. How often haven't we wildly swung between ecstasy and revulsion, between hoax and revelation, between flapdoodle and the sublime! (...) Or perhaps his Imp of the Perverse leads him to mock in Grotesques the achievement of his own Arabesques, as though to put his work beyond the reach of parody by others."⁶⁰

A diferença entre sério e satírico, comumente usada para a distinção entre arabesco e grotesco, surge aqui totalmente inadequada, dada a sua acção conjunta na imaginação ficcional do autor, o que invalida qualquer tentativa de classificação. Parece-nos que mais interessante que dividir os sessenta e oito contos em trinta e cinco sérios e trinta e três cómicos, como o fez G. R. Thompson, para justificar a tendência irónica e satírica na obra de Poe, será vê-los sujeitos ao impulso do perverso, a essa força psíquica que ora atrai ora repele o artista neste ou naquele sentido, sendo esta a verdade psicológica subjacente a toda a sua arte, onde noções de unidade e rigor estético sempre reconheceram a polarização da imaginação. Profundamente consciente de que tudo na psique humana (pensamentos, intuições, paixões) é passível de inversão, Poe teria inevitavelmente de se debater com o mesmo "terror da alma" das suas personagens, ou seja, com o desespero do esforço de unificar os pólos opostos que atraíam a sua imaginação.

Como se sabe, este autor possuía uma concepção Romântica da Imaginação, onde predominava "o mais legítimo de todos os tons": a melancolia. Quanto mais intensa essa melancolia, maior seria a impressão de "pleasurable sadness", indispensável à elevação e excitação da alma tão defendida em "The Poetic Principle" (1850). Para entender melhor a expressão anteriormente citada, convém saber que, para Poe, a Beleza

sério do ridículo. Só por este processo, conseguiria o autor alcançar uma imagem do terrível caos da existência e da colossal tragicomédia em que consiste a história da humanidade.

⁶⁰ Daniel Hoffman. *Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe*, p. 209.

não é uma qualidade mas um “efeito” obtido seguindo o espírito do prazer. Já em *Biographia Literária*, Coleridge havia definido a Literatura como um objecto de prazer, tal como o fez Poe, em “Letter to B” (1836), quando opôs a poesia à ciência, por esta última ter como fim a verdade: “A poem, in my opinion, is opposed to a work of science by having, for its *immediate* object, pleasure, not truth.”⁶¹ Esta insistência de Poe, no prazer da arte, fê-lo afirmar, até mesmo na crítica a *Twice-Told Tales* de Hawthorne, que “o prazer é o fim de toda a composição ficcional.” Para alcançar o paraíso da Beleza ou a apreensão dessa Unidade, tão central na estética de Poe, o indivíduo deve sofrer os males terrenos, pois o ideal do Belo só se alcançará pela consciência do sentimento trágico da existência e por isso uma certa tristeza estará sempre intimamente ligada às mais elevadas manifestações da Beleza. É como se o poema, ou a obra de arte em geral fosse esse médium entre o Céu e o Inferno, criado em “Al Aaraaf” (1829) donde o sofrimento não está excluído. Neste sentido poderá ler-se, em “The Poetic Principle”:

“And thus when by Poetry - or when by Music (. . .) we find ourselves melted into tears - we weep then - not (. . .) through excess of pleasure, but through a certain, petulant, impatient sorrow at our inability to grasp *now*, wholly, here on earth, at once and for ever, those divine and rapturous joys, of which *through* the poem, or *through* the music, we attain to but brief and indeterminate glimpses.”⁶²

⁶¹ Edgar Allan Poe. “Letter to B.” in *Essays and Reviews*, p. 11.

⁶² Edgar Allan Poe. “The Poetic Principle” in *Essays and Reviews*, p. 77.

4. A AGONIA ROMÂNTICA: Um Conceito Paradoxal de Beleza

Se dor e prazer são indissociáveis, essa tristeza agradável, ou esse prazer no desespero combinam, numa mesma impressão, estados de espírito contraditórios que mais uma vez nos dão conta da ambivalência imaginativa de Poe, integrando-a na tradição da sensibilidade da denominada Agonia Romântica. Assim, a delícia do sofrimento mais intolerável e o prazer de autotortura provocados pelo refrão de “Nevermore” em “The Raven”, podem ser comparados às sensações combinadas de prazer e dor, encanto e terror, ou beleza e horror num poema de Shelley dedicado à Medusa de Leonardo, citado por Mario Praz em *The Romantic Agony*: “(...) Its horror and its beauty are divine. (...) ‘Tis the melodious hue of beauty thrown / Athwart the darkness and the glare of pain, / Which humanize and harmonize the strain. (...) ‘Tis the tempestuous loveliness of terror.”⁶³ Esta medusa horrível e fascinante, objecto dos amores negros de Românticos e Decadentes do

⁶³ Mario Praz. *The Romantic Agony*, p. 25.

século XVIII, irradia beleza pelas mesmas qualidades que a parecem negar, ou seja, quanto maior for o horror por ela provocado mais intensa será a sua beleza.

Este novo modo de sentir origina um diferente conceito de beleza formado a partir das imagens sinistras da morte, de animais repelentes e de tudo que contamine o belo com o sentido do mal e do terrível. “There is a beauty in a woman’s decay” traduz o espírito desta sensibilidade, e é o primeiro verso de um poema intitulado “Ode to Consumption”, onde Mario Praz viu resumida a preocupação central da estética de Poe, a par do gosto Romântico da época por mulheres doentes, iniciado por Nodier com *Filleule du Seigneur* a *The Wife* e *The Broken Heart* de Irving. Quando Poe diz, em “The Philosophy of Composition” (1846), que a morte de uma mulher bela é o assunto mais poético do mundo, ele fá-lo não esquecendo a atracção e a “excitação da alma” que esta situação poderá provocar no amante: “When it most closely allies itself to *Beauty*: the death, then, of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetical topic in the world - and equally is it beyond doubt that the lips best suited for such topic are those of a bereaved lover.”⁶⁴ O tom destas linhas integra-se perfeitamente nessa tendência de ver no horror uma fonte de prazer e beleza, o que transforma o Horrível numa categoria do Belo e acaba por dar origem a expressões como “horrendo belo” ou “belo horrendo”, provocando uma ruptura com o conceito convencional de Beleza.

A preferência de Poe, pela originalidade, a unidade orgânica e o efeito preconcebido, integra-se completamente nesta tendência Gótica aplicada em obter o terror sem outros fins que não sejam os do prazer estético. Essa estética Gótica rege-se pelo

⁶⁴ Edgar Allan Poe. “The Philosophy of Composition” in *Essays and Reviews*, p. 19.

sentido da forma e da beleza suscitado no espectador através da representação artística da dor, absurdo, morte, loucura, violência, etc. Nestes momentos de prazer, existe uma suspensão da ética, sendo aqui a intenção da estética Gótica particularmente evidente, pois segundo René Wellek, “there is, still further, a *Kunstwollen*, an aesthetic intent, an intent to give the reader a special sort of pleasurable horror and thrill.”⁶⁵ Também Edmund Burke, em *Philosophical Inquiry into the Origins of Our Ideas on the Sublime and the Beautiful* (1756) se referiu a esta intenção estética como se fosse um desejo duplo de evocar ao mesmo tempo medo e sublimidade, ao que chamou “fear-awakening beauty”.⁶⁶

A natureza desta concepção estética, originada por pólos opostos do gosto, encerra a mesma dupla tendência de atracção / repulsa tão característica do Impulso do Perverso. Significa isto que a propensão humana em gostar do que é desagradável e disforme, não é totalmente irreconciliável com o seu oposto, o gosto pela Beleza, procurando o artista reconciliar, na arte, os impulsos contraditórios que, na vida, parecem irreconciliáveis. Em “Marginalia” poderá ler-se: “That poets (using the world comprehensively, as including artists in general) are a *genus irritabile*, is well understood; but the *why*, seems not to be commonly seen. An artist *is* an artist only by dint of his exquisite sense of Beauty - a sense affording him rapturous enjoyment, but at the same time implying, or involving, an equally exquisite sense of Deformity of disproportion.”⁶⁷ Isto justifica o interesse conjunto de Poe pelo mórbido e pelo Belo, o gosto por essa perfeição da beleza acompanhada de melancolia. E como muito bem nos lembra Baudelaire, a Beleza

⁶⁵ René Wellek and Austin Warren. *Theory of Literature*, p. 233.

⁶⁶ Edmund Burke. *Philosophical Inquiry into the Origins of Our Ideas on the Sublime and the Beautiful*, p. 114.

⁶⁷ Edgar Allan Poe. “Marginalia” in *Essays and Reviews*, p. 1300

define-se por ser uma associação de volúpia e tristeza: “C’est quelque chose d’ardent et de triste”⁶⁸ Em “Marginalia”, poderá ler-se: “The *pure Imagination* chooses, from *either Beauty or Deformity*, only the most combinable things hitherto uncombined; the compound, as a general rule, partaking, in character of beauty, or sublimity (...).”⁶⁹

Esta tendência da Literatura, ou da arte em geral, para extrair materiais do que é abjecto e repugnante provém já do tempo de Aristóteles, surgindo na sua *Poética* o seguinte comentário: “(...) nós contemplamos com prazer as imagens mais : exactas daquelas mesmas coisas que olhamos com repugnância; por exemplo as formas dos animais mais ferozes e de cadáveres. Causa é que o aprender muito apraz não somente aos filósofos mas também a todos os outros homens (...)”⁷⁰ Semelhante gosto desenvolveu-se também na época de Shakespeare, ao qual esta sensibilidade não era alheia, embora nunca tivesse teorizado sobre o assunto. Em *Macbeth*, por exemplo, poder-se-á notar uma propensão mórbida para mencionar recorrentemente a imagem do sangue, que também ocorre em “The Masque of the Red Death”, existindo um artigo de Narayana Chandran bastante elucidativo a este respeito.⁷¹ No prefácio a *Eureka*, sugere-se que Poe usava a palavra “poesia” para descrever qualquer obra artística que tivesse por objecto a criação da Beleza e Verdade: “I offer this Book of Truths, not in its character of Truth-Teller, but for the Beauty that abounds in its Truth; constituting it true. To those I present the composition as an Art-Product alone: - let us say as a Romance; or if I be not urging too lofty a claim, as a

⁶⁸ Charles Baudelaire, “Fusées” X, *Journaux Intimes* in *Oeuvres Complètes*, p. 394.

⁶⁹ *Ibidem*, p.1451.

⁷⁰ Aristóteles, *Poética* (1448 b IV . 14) p. 107.

⁷¹ K. Narayana Chandran. “Poe’s use of *Macbeth* in *The Masque of the Red Death*” in *Papers on Language and Literature*, Vol. 29, 1993, pp. 236-40.

Poem”⁷² Ao usar a palavra *poesia*, Poe associava o “sentido do belo, do sublime e do místico” ao da Verdade, identificando-a com qualquer forma de arte. Isto significa que o verso “A blood-red thing that writhes from out / The scenic solitude”, retirado do poema “The Conqueror Worm” (1843), será um exemplo de aplicação da teoria estética de Poe, válido não só para a poesia e contos como para qualquer artefacto representativo da sensibilidade da Agonia Romântica, pois o que é terrível é belo e ao mesmo tempo verdadeiro. Nele, como em “the City of the Sea”(1831), “The Haunted Palace” (1839) ou mesmo em “The Raven”, podemos encontrar semelhanças de tom, modo e tema, entre poesia e ficção, pois em ambos o Belo associa-se ao Terrível, conciliando o Prazer e o Terror numa dimensão sublime. A crítica de Daniel Hoffman é a este respeito bastante esclarecedora: “One side of art is the effort to create the ineffable, the bower of unutterable delight. But the road thither is terrifying, frightening, for . . . Edgar Poe must put in direst jeopardy the only life he knows - this one, miserable as it is - in his quest for a realm of being more sublime. Therefore delight and terror are everywhere mingled in a weird harmony in Poe’s writings.”⁷³

Importante será que o indivíduo sinta o “terror da alma” para desejar alcançar essa “Supernal Beauty”, essa “Beauty above”, em função da qual toda a teoria da Unidade se constrói. É necessário sentir a desintegração psíquica e a atracção inevitável do Impulso do Perverso para desejar a unificação. Imprescindível será que o homem sinta primeiro os horrores e o sofrimento da existência para desejar a essência, hipótese de libertação da sua finitude terrena. Se na existência podemos ver uma via para a essência, então também no

⁷² Edgar Allan Poe. “Preface to *Eureka*” in *Poetry and Tales*, p. 1260.

⁷³ Daniel Hoffman. *Poe, Poe, Poe, Poe, Poe, Poe*, p. 47.

Terror podemos encontrar o caminho para o Belo e para o Sublime. Daí a conclusão de que Edmund Burke: "Terror is in all cases whatsoever, either more openly or latently the ruling principle of the sublime."⁷⁴ A ideia é: não perder a consciência do horror existencial se se quiser alcançar um horizonte de conhecimento mais vasto e abrangente, atingido num elevado estado espiritual de pura idealidade. Diz-nos Poe: "Existence - self-existence - existence from all Time and to all Eternity - seems, up to the epoch of Manhood, a normal and unquestionable condition: - *seems, because it is.*"⁷⁵

⁷⁴ Edmund Burke. *A Philosophical Enquiry*, p. 54.

⁷⁵ Edgar Allan Poe. *Eureka in Poetry and Tales*, p. 1356.

5. EUREKA (1848) - Um Universo Ficcional Perverso

Atingir o Ideal significa, assim, para Poe ser mais consciente do Real. É dessa consciência que nasce a descoberta de *Eureka*, um poema em prosa baseado nos primeiros dois volumes de *Cosmos* (1845-47), uma famosa obra de ciência natural escrita por Alexander von Humboldt. Allan Tate caracterizou *Eureka* como sendo “uma fórmula grandiosa de cataclismo”,⁷⁶ Poe parece descobrir a intenção primordial do Universo, ela própria sujeita aos impulsos contraditórios de criação ou expansão e de destruição ou contracção. Esta foi a sua forma de chegar à descoberta da natureza da existência. Uma existência irremediavelmente sujeita ao princípio da “aniquilação inevitável”: “My general proposition, then, is this: - *In the Original Unity of the First Thing lies the Secondary Cause of All Things, with the Germ of their Inevitable Annihilation.*”⁷⁶ Subentendido nesta afirmação, está o facto de Poe descobrir a explicação para a contradição do Impulso do

⁷⁶ *Ibidem*, p. 1261.

Perverso na própria estrutura do Universo. Sendo inevitável, esse impulso para a aniquilação faz parte desse ímpeto irresistível, que é a base de toda a existência. A perversidade humana torna-se tão real e natural como a lei da gravidade. Isto prova-nos a terrível lucidez, gerada pela própria consciência de Poe.

Se alguma noção de excentricidade ou incoerência podia ainda estar associada a este impulso inexplicável, a partir da descoberta de *Eureka* tudo se esclarece melhor, dado que a sua natureza contraditória faz parte de uma concepção consistentemente articulada do universo. Nesta cosmogonia, ou tratado cosmológico, o próprio universo mostra-se na sua tensão de impulsos criativos e destrutivos, sendo que a tendência à destruição implica um regresso à Unidade de todas as coisas em Deus. Como o artista, Deus dá forma ao cosmos com simetria divina, fazendo com que o Terror e o Mal se tornem sublimes por serem parte integrante desse tecido cósmico. Assim, esta visão estética e moral explica a fascinação de Poe pela morte, nos contos e poemas, que reproduzem este movimento criativo e destrutivo do Universo, evidenciando que por detrás de toda a sua produção literária está uma teoria com grande poder de coesão ligando a arte, a metafísica, a natureza e a própria psique humana, dado que Poe viu, no seu estudo pseudocientífico, um pretexto para captar o ritmo psíquico da existência, tentando unir raciocínio e intuição, ciência e arte, pensamento e sentimento. Isto acontece porque todo o processo da criação se inicia com Deus, a “matéria indivisível”, a Unidade donde toda a vida nasce, primeiro individualizando-se o Espírito em Matéria divisível através do fenómeno de atracção, para depois perder a sua individuação e regressar à Unidade primordial por um acto destrutivo de repulsão:

“Discarding now the two equivocal terms, ‘gravitation’ and ‘electricity,’ let us adopt the more definite expressions, ‘Attraction’ and ‘Repulsion.’ The former is the body; the latter the soul: the one is the material; the other the spiritual, principle of the Universe. *No other principles exist. All phaenomena are referable to one, or to the other, or to both combined. So rigorously is this the case - so thoroughly demonstrable is it that Attraction and Repulsion are the sole properties through which we perceive the Universe - in other words, by which Matter is manifested to Mind*”⁷⁷

Se isto faz lembrar a teoria do eterno retorno de Nietzsche, não menos se relaciona com as teorias do século XX sobre a atracção e repulsão dos átomos e sobre a concepção da matéria como forma de energia, o que prova quanto Poe se colocou à frente do seu tempo, demarcando-se por isso de todas as teorias transcendentalistas da época, que professavam a crença numa “Oversoul” benigna, pois o princípio central de *Eureka* é que “o fim de toda a vida é a morte.” A respeito de Emerson, o autor chegou a apresentar o seguinte comentário: “When I consider the true talent - the real force of Mr. Emerson, I am lost in amazement at finding in him little more than a respectful imitation of Carlyle.”⁷⁸ Contudo, embora criticasse o transcendentalismo, Poe partilhou da rejeição dos transcendentalistas em relação à ciência empírica e juntou-se-lhes na defesa de uma verdade directamente intuída que permitisse que a vontade do indivíduo se tornasse a lei do universo. Sobre isto, Steven Ryan comenta: “Although Poe and the transcendentalists were antagonists, Poe was equally confident that refined intellect rises above the muck of the world, equally impatient with observation and induction.”⁷⁹ Contudo, Poe sempre viveu com a consciência trágica de que existe um enorme abismo entre o desejo essencial do indivíduo e a sua possibilidade de realização, facto que ele tentou justificar através da

⁷⁷ *Ibidem*, p. 1282.

⁷⁸ Edgar Allan Poe. “Marginalia” in *Essays and Reviews*, p. 1418.

⁷⁹ Steven T. Ryan. “World Enough and Time: A Refutation of Poe’s History as Tragedy” in *The Southern Quarterly: A Journal of the Arts in the South*, Vol. 31, Issue: 4, Summer, 1993, p. 88.

própria constituição do Universo. A fragmentação deste último em partículas ou seres individuais e a sua posterior reunificação através de um acto de destruição apocalíptico mostra que a “vontade divina”, motivo de toda a criação, é na sua origem má, pois cria com a intenção de destruir, implicando este facto a presença da perversidade em Deus.

Se, em *Eureka*, Deus é comparado a um artista, isto significa que ambos são igualmente perversos, estando as suas criações contaminadas com essa perversidade que, para Poe, ultrapassa os critérios da moral convencional, permitindo perceber, para além do bem e do mal, a verdadeira natureza da condição humana. Num artigo sobre a influência de Poe nos simbolistas Franceses, James Lawler captou bem o verdadeiro sentido da perversidade para o autor, ao citar os seguintes versos do poema “L’Avertisseur” de *Les Fleurs du Mal*: “Tout homme digne de ce nom / A dans le coeur un Serpent jaune.”⁸⁰ Segundo o crítico, esta célebre obra de Baudelaire encontra-se contaminada por esse princípio a que o autor Americano denominara “Imp of Perverse” e que se pode definir como uma beleza irónica de intensa consciência moral. Diz-nos Lawler: “The name one might apply to ‘L’Avertisseur,’ as to the principle inherent in the collection as a whole, is the Imp of the Perverse, or better the Daemon of Perversity - the ironic beauty, beyond the moralism of pre - 1850 Hugo, of a fierce moral awareness.”⁸¹ Assim sendo, a intenção central de *Eureka* é provar que a criação pressupõe um acto de auto-consciência, que sempre caracterizou a própria atitude de Poe perante a escrita. Esse acto, porque implica um regresso a uma unidade primordial da qual se foi expulso, faz com que a criação não seja de todo diferente do próprio Pecado Original, razão pela qual o criador será sempre

⁸⁰ Charles Baudelaire. “L’Avertisseur”, *Les Fleurs du Mal* in *Oeuvres Complètes*, p. 126.

⁸¹ James Lawler. “Demons of the Intellect: The Symbolists and Poe” in *Critical Inquiry*, Vol. 44, Aug. 1987, p. 101.

vítima desse Impulso Perverso que expulsou Adão do Paraíso. Daí uma obra perfeita, o Universo, ser também um crime cósmico que aguarda resolução, como acontece com o mistério da carta roubada em “The Purloined Letter.”

Sendo Deus ou Demónio o criador, a verdade é que o indivíduo estará inevitavelmente sujeito ao sistema maligno do Universo e tenderá sempre a repetir esse instinto para a destruição, por fazer parte do seu próprio destino. Em *Beyond the Pleasure Principle*, Freud chamou a atenção para este destino maligno ou poder “demoníaco”, esta compulsão para repetir o que é mais primitivo, mais elementar e mais instintivo que o princípio do prazer. Algo que, pertencendo ao passado do indivíduo e encontrando-se reprimido, regressa sob a forma de um instinto que o leva a cometer algo desagradável para si próprio, mas que é fruto de uma experiência muito anterior guardada nas profundezas do inconsciente. A forma como Freud, no século XX, nos descreve este instinto tem tudo a ver com a descoberta de Poe em *Eureka*, no século XIX:

“it must be an *old* state of things, an initial state from which the living entity has at one time or other departed and to which it is striving to return by the circuitous paths along which its development leads. If we are to take it as a truth that knows no exception that everything living dies for *internal* reasons - becomes inorganic once again - then we shall be compelled to say that ‘*the aim of all life is death*’ and, looking backwards, that ‘*inanimate things existed before living ones.*’ ”⁸²

Como *Eureka*, esta obra de Freud é também uma cosmologia onde igualmente se defende que o inorgânico precede o orgânico, e que a tendência de todas as coisas é regressar ao seu estado original, através do impulso para a morte que é o objectivo da vida. A este impulso Freud chamou “compulsão de repetição” ou “recorrência perpétua da

⁸² Sigmund Freud. *Beyond the Pleasure Principle*, pp. 46-7.

mesma coisa”, neste caso a repetição do acto da morte que, como Poe o vira, é parte integrante do processo universal de autodestruição. Este é o sentimento trágico da existência humana de que ambos tiveram igual consciência. Não esqueçamos que a intenção inicial de *Eureka* é falar não só da essência, da origem, da criação mas também da condição presente e do destino do Universo: “I design to speak of the *Physical, Metaphysical and Mathematical - of the Material and Spiritual Universe: - of its Essence, its Origin, its Creation, its Present Condition and its Destiny.*”⁸³ Como vimos, esse destino é o retorno das partículas individuais da matéria a Deus ou ao Nada primordial donde partiram, como se esta atracção gravitativa, fosse essa força Dionisiaca de que Nietzsche falava na sua *Origem da Tragédia* e pela qual o individuo era levado a aniquilar-se no total esquecimento de si mesmo. Sobre esse niilismo original, diz-nos Poe: “In sinking into Unity, it will sink at once into that Nothingness which, to all finite perception, Unity must be - into that Material Nihilism from which alone we can conceive it to have been evoked - to have been *created* by the Volition of God.”⁸⁴ A origem do universo consiste no nada, sendo o seu estado presente material uma variação do nada original e o seu fim último uma reconstituição do nada original.

Se existe uma Verdade Absoluta atingida em *Eureka*, é esta ideia acerca de um Ciclo do Nada. A conclusão deste “poema em prosa” distanciar-se-á de qualquer optimismo, ao considerar o Nada como a origem do Universo, o qual, sendo “o mais sublime dos poemas”, é também a origem da mais aterradora visão do vazio. Eis aqui a razão pela qual, na teoria estética de Poe, Poesia e Verdade permanecem indissociáveis,

⁸³ Edgar Allan Poe. *Eureka* in *Poetry and Tales*, p. 1261.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 1355.

pois esta não é uma verdade atingida pela Razão, mas pela Intuição poética. Por isso é que podemos achar bela a verdade mais terrível da existência humana. Poder a condição mortal do homem tornar-se, ao mesmo tempo, na maior fonte de terror e no assunto mais poético do mundo significa recuperar esse espírito da Tragédia Grega, em que, pela força Dionisíaca, a Arte exprimia “o sofrimento que gera prazer ou a alegria que se exprime em gritos de dor.”⁸⁵ Estamos, então, face a um terror sublime, a um sublime ou prazer negativo que Freud também associara à representação da Tragédia, onde as experiências mais dolorosas podiam ser sentidas com grande prazer:

“(…) the artistic play and artistic imitation carried out by adults, which, unlike children’s, are aimed at an audience, do not spare the spectators (for instance, in tragedy) the most painful experiences and can yet be felt by them as highly enjoyable. This is convincing proof that, even under the dominance of the pleasure principle, there are ways and means enough of making what is in itself unpleasurable into a subject to be recollected and worked over in the mind”⁸⁶

Como temos vindo a observar, as noções de “prazer” / “desprazer”, “belo” / “horrendo”, “bem” / “mal” são em Poe conceitos muito relativos, pois o que é verdadeiramente importante é penetrar na natureza deste impulso perverso que, sendo fundamentalmente apresentado pelo autor como um impulso para a morte, transcende todos os valores morais que lhe estão associados, tornando-se num acto de profunda complexidade cuja tentativa de compreensão o aproximou de estudos sobre as causas geradoras do Ser, com consequentes implicações psicológicas e filosóficas que o aproximaram de muitos pensamentos, alguns emitidos até posteriormente, de certos nomes célebres destas áreas do conhecimento. Como já vimos, não é pois de admirar que este

⁸⁵ Friedrich Nietzsche. *A Origem da Tragédia*, p. 43.

⁸⁶ Sigmund Freud. *Beyond the Pleasure Principle*, p. 17.

tema tenha aproximado Poe de Freud, na medida em que os instintos de morte foram de grande interesse para ambos, partilhando da mesma suspeita acerca da existência de outros instintos, que não somente os de preservação, a operarem no ego, como é o caso do impulso de destruição do objecto amado. Com a filosofia de Schopenhauer, podemos dizer que Poe possui também grandes afinidades, pois a sua metafísica estava em relação com as ciências físicas e além disso, para este pensador, a morte era o resultado e o objectivo da vida. Chamar perverso ao impulso para a autodestruição parece ser muito semelhante a chamar má à Vontade, essa força sem causa, sem finalidade, que nunca sabe o que quer verdadeiramente, que sempre escapa ao princípio da Razão, que se define por um “ardor impulsivo do querer sempre limitado e por isso sempre insatisfeito”, sendo essa vontade da vida impelida por si mesma para a dor. De facto, ela não é mais que esse “impulso incessante e cego”, a que Schopenhauer sempre viu sujeita a matéria animada e inanimada. Esse desejo cego irresistível é a causa de todo o mal, pois segundo o filósofo: “toda a maldade que se manifesta ou foi manifestada no universo sai dessa vontade.”⁸⁷ A vontade cósmica é perversa, pois é uma fonte inesgotável de todo o sofrimento humano. Ela corresponde a uma “hostilidade interior” que todo o homem traz na sua essência, uma vez que, para afirmar a vontade, o indivíduo produz os mais horríveis actos, devendo este reconhecer a violência de que a sua própria vontade está animada. O ciúme, inveja, ódio, inquietação, ambição, avariza, doença e tantos outros males existem pelo facto de o indivíduo ser vítima de desejos que o devoram, mas que renascem sem cessar, na sua ânsia em satisfazer as necessidades da vontade. Ela é a realidade primeira, a coisa em si que

⁸⁷ Arthur Schopenhauer. *O Mundo como Vontade e Representação*, p. 470.

subjaz a todos os fenómenos. Quando o véu de Maya é rompido, o homem toma conhecimento do horror dessa Natureza, onde domina a vontade, que encontra expressão no seu próprio combate por uma existência plena de tormentos e de espectáculos terríveis. A vontade não pode ser boa, pois é necessariamente e por natureza uma fonte inesgotável de sofrimentos. Estes são essenciais na vida e aumentam com o aumento do conhecimento. Nunca existiu algum objectivo da vontade, que uma vez atingido trouxesse felicidade. Aliás, para Schopenhauer, não existe felicidade, porque um desejo irrealizado causa pena e, se atingido, saciedade. Toda a felicidade é negativa, pois nenhum momento feliz é duradouro, já que no fundo ele é apenas a cessação de uma dor ou de uma privação. Assim, segundo Schopenhauer, “a vida de cada um de nós, se a abarcarmos no seu conjunto com um só olhar, se apenas considerarmos os traços marcantes, é uma verdadeira tragédia.”⁸⁸ A causa de todo o sofrimento está, então, na intensidade da vontade. Quanto menos a exercermos menos sofreremos. Como em Poe, o indivíduo liberta-se dessa Vontade ao atingir o Nada, essa dimensão para além do espaço, do tempo e da individuação, esse Nirvana correspondente ao estado de quietude de um acto de querer imutável que se suprime a si mesmo, possibilitando a Arte essa mesma libertação, transformando-se o artista num Sujeito Puro de Conhecimento, distanciado mas atento às dores do mundo.

Também o conceito de perversidade de Poe se aproxima do de ansiedade apresentado por Kierkegaard, em *O Conceito de Ansiedade*. Ambos os representaram na sua ambiguidade psicológica, e tal como a perversidade, a ansiedade define-se como sendo “*a sympathetic antipathy and an antipathetic sympathy*.”⁸⁹ Como referiu Kierkegaard, a

⁸⁸ *Ibidem*, p. 426.

⁸⁹ Sören Kierkegaard. *The Concept of Anxiety*, p. 42.

experiência pagã ou Cristã ensinou que o desejo do homem é pelo proibido, e foi essa mesma tendência que Poe procurou aprofundar, definindo-a como “a perpetual inclination, in the teeth of our best judgment, to violate that which is *Law*, merely because we understand it to be such.”⁹⁰ E isto corresponde ao que Kierkegaard viu como ansiedade agradável ou estranha, pois esta violação não natural da lei é uma capacidade natural donde irrompe o desejo pelo monstruoso e enigmático, levando o indivíduo a procurar o perigo da aventura, desejo a que todas as personagens de Poe cedem. Kierkegaard considerou a ansiedade como uma qualificação do espírito sonhador, um poder hostil que perturbava a relação entre alma e corpo, pois sendo o homem uma síntese do psíquico e do físico, o desequilíbrio dá-se pelo surgimento da ansiedade, que será tanto maior quanto mais intenso for esse espírito. Também ela é uma condição natural ao homem e por isso o filósofo considerou inocente o indivíduo tornado culpado pela ansiedade: “But he who becomes guilty through anxiety is indeed innocent, for it was not he himself but anxiety, a foreign power, that laid hold of him, a power that he did not love but about which he was anxious. And yet he is guilty, for he sank in anxiety, which he nevertheless loved even as he feared it. There is nothing in the world more ambiguous; (...).”⁹¹

Um dos muitos exemplos que, nos contos de Poe, se poderá dar para ilustrar esta situação, é o caso de Roderick Usher, em “The Fall of the House of Usher”, que parece sofrer desta “simpatia antipática” quando descobre que entre si e Madeline “sympathies of a scarcely intelligible nature had always existed.” Ele anseia e deseja a morte da irmã e ao mesmo tempo sente por isso terror e medo. Existe uma ânsia pelo “sonho real” e ao mesmo

⁹⁰ Edgar Allan Poe. “The Black Cat” in *Poetry and Tales*, p. 599.

⁹¹ Søren Kierkegaard. *The Concept of Anxiety*, p. 43.

tempo o temor da conseqüente aniquilação. O indivíduo surge como inocente, porque fatalmente sujeito a este mal destrutivamente natural ou cósmico, a que se poderá resistir se lhe compreendermos a natureza, pois como Poe refere, em *Eureka*, “Evil becomes intelligible; but in this view it becomes more - it becomes endurable.” Segundo a sua teoria cósmica, o homem não tem maior controle sobre o seu destino ou sobre as suas acções do que o têm as restantes partículas do cosmos que estão destinadas à aniquilação. Esta visão cósmica explica assim os actos perversos dos indivíduos, o que atenua e relativiza a sua culpabilização. A este propósito diz-nos Donald Ringe: “The relation between Poe’s Gothic tales and his view of the universe is obvious. The cosmic vision explains both the abject terror the protagonists feel at the approach of death and the perverse desire of some of them to embrace the very death they dread.”⁹²

Kierkegaard explica que este terror pode ser simplesmente ansiedade, provocada pelo medo de infringir a lei e pela atracção fatal pelo proibido. Na origem de tudo parece estar a proibição de Deus a Adão, presente no Genesis: “Somente da árvore do conhecimento do bem e do mal não deves comer.” E aqui o filósofo interroga, com ironia, se poderá compreender a diferença entre o bem e o mal quando esta distinção é consequência do prazer do fruto. Assim, a proibição faz despertar o desejo do conhecimento e a possibilidade de liberdade, provocando, no indivíduo, um sentimento contraditório de atracção e repulsa, de desejo e de medo, de cujo conflito nasce a inquietação da ansiedade e do terror. Se a tragédia do indivíduo se origina no conflito entre o desejo de alcançar este ideal de possibilidade de conhecimento, e a impossibilidade de o

⁹² Donald Ringe. *American Gothic*, p. 150.

realizar, podemos dizer que “o terror da alma” de que sofrem todas as personagens de Poe se explicará pela dificuldade de lidar com esta contradição. Vincent Price, o célebre actor que encarnou muitas das personagens de Poe, notou esta indissociação entre terror e tragédia, dizendo: “Tragedy in the dramatic theory of Aristotle and other subsequent playwright-philosophers is the highest element of terror, especially if we can identify with that tragedy. If it could happen to Dr. Jekyll, is it not only possible but probable that there is a monster in every man?”⁹³ E isto adequa-se inteiramente à obra de Poe, tanto mais que existe probabilidade de ela ter influenciado Stevenson para a execução de *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886).

Este sentido trágico transmitido ao terror gerado pelo impulso do perverso não só relativiza a propensão para o mal das personagens, já que todos os indivíduos podem ser como elas igualmente maus, mas também valoriza o Gótico de Poe ao atribuir-lhe a dimensão da Tragédia. Os seus “vilões” não existem para aterrorizar outras personagens ou o leitor, provocando o horror pelo horror, como em *The Castle of Otranto*, *The Mysteries of Udolpho* ou *The Monk*, mas antes surgem como exemplos universais de seres fatalmente sujeitos à lei da inevitabilidade da morte. Quando se assume a perversidade como acto geral e universal, os indivíduos a ela sujeitos poderão adquirir a grandeza de heróis trágicos. Acerca deste sentido de nobreza adquirido por um instinto tão pouco nobre, Hoffman comenta:

“The impulse toward apocalyptic destruction - what is that but the Imp of Perverse, the attraction of matter, of body, triumphing over the expulsive diffusion of energy? By projecting it outward upon the universe, Poe has so universalized the destructive principle that it has ceased to menace and terrify, it has become ennobled with the divine energy and volition of which it, like everything else, is an expression.”⁹⁴

⁹³ Vincent Price, “Introduction” in Peter Haining (ed.), *The Ghouls*, p.10.

⁹⁴ Daniel Hoffman, *Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe*, p. 297.

Assim, o que começa por ser um impulso pessoal para a autodestruição transforma-se, como é o caso de “The Masque of Red Death” e de “The Fall of the House of Usher”, em parábola da destruição do Universo, conseguindo Poe transformar o que é particular e individual em algo geral e universal, como o conseguira Shakespeare nas suas tragédias. Isto será o que dá ao terror de Poe uma dimensão cósmica e real que outros escritores Góticos antes de si não haviam atingido, reduzindo-se à criação de cenas padronizadas, ou personagens tipo, e limitando-se a imitar maneirismos típicos do género. Por isso, nenhum deles se tornou nesse “lord of the frightful mysteries of time and space”⁹⁵, com que Lovecraft se identificou.

Colocando as suas personagens em situações existenciais muito reais, confrontando-as com a sua condição de “enterrados vivos”, sujeitos ao paradoxo negro do universo, Poe fá-los partilhar do terror psíquico comum a muitos indivíduos, evitando por isso que permaneçam num plano fantástico, trazendo-os antes de volta à sua condição terrena e transformando-os em seres de “carne e osso”. Sobre esta condição trágica e existencial das personagens diz-nos Levin: “Poe’s sky-aspiring divagations come home, with a vengeance, to ‘the ultimate woe,’ the tragic fact of mortality. His aerial voyages, even as we try to follow them, take a terrestrial plunge.”⁹⁶

Dar consistência real ao que pode parecer sobrenatural é um modo muito americano de tratar o Gótico, que se encontra já em *Paul Felton* (1821) de Richard Henry Dana, onde os terrores são reais independentemente de como são explicados. O leitor pode dar uma explicação dupla aos factos escolhendo entre motivos de possessão demoníaca ou

⁹⁵ H. P. Lovecraft. *Supernatural Horror in Literature*, p. 57.

⁹⁶ Harry Levin. *The Power of Blackness*, p. 132.

insanidade mental, podendo apreender os acontecimentos estranhos como produtos da imaginação doente de um louco, embora os sinta como fenómenos sobrenaturais. Isto encontra correspondências na própria lenda de Fausto, onde Mefistófeles é um demónio de carne e osso e não somente um habitante da imaginação de Fausto. Apesar de certos romances góticos terem a tendência, iniciada por Mrs. Radcliffe, para explicar o sobrenatural, este pode ser considerado uma realidade em *The Monk* de Lewis, *Frankenstein* de Mary Shelley, *Melmoth the Wanderer* de Maturin e *Dracula* de Stoker. Em relação a este terror real, diz-nos Vincent Price: "... the real terror of Dracula is that he or it is or was a human being just like you and me."⁹⁷ Também Hitchcock, numa entrevista a Claude Chabrol, quando confrontado com a questão sobre se acreditava no diabo, respondeu com veemência: "Mas o diabo está em cada um de nós." Como se verá mais adiante, esta situação será notória em "William Wilson" onde a ambiguidade de se saber se o duplo de Wilson é somente produto da sua mente perturbada ou se tem uma existência real, advém da apurada técnica de verosimilhança usada por Poe e sempre aplicada com a intenção de objectivar fenómenos psíquicos, tornando-os concretos e reais, obtendo com isso um efeito muito próximo do "correlativo objectivo" de T. S. Eliot. Isto permite que o leitor possa ser tão vítima da ilusão de realidade dessas personagens, ou fantasmas psíquicos, quanto o próprio narrador, por elas perseguido, só assim podendo perceber melhor a dimensão do seu terror.

Este efeito de ambiguidade pode bem ter sido recebido de Hoffman,⁴¹ cujos contos fazem confrontar leitores e personagens com a natureza real ou imaginativa de

⁹⁷ Vincent Price. "Introduction" in Peter Haining (ed.). *The Ghouls*. p. 10.

certas situações. Isto é particularmente visível em “O Homem da Areia”, em que o medo de um “fantasma de horror” desenvolvido desde a infância, numa história acerca de um homem que arrancava olhos às crianças, persegue Nathaniel, ora identificando-se com o advogado Coppelius, ora com o oculista italiano Coppola, criando o desenvolvimento da intriga um sentimento de incerteza sobre a existência real ou a natureza fantástica de tal personagem. É de salientar que Freud analisou este conto com profunda atenção, a fim de encontrar nele argumentos explicativos para a sua definição do conceito de *unheimlich*, tendo-se referido a esta ambiguidade entre o real e o imaginário, nos seguintes termos: “(...) Hoffmann already leaves us in doubt whether what we are witnessing is the first delirium of the panic-stricken boy, or a succession of events which are to be regarded in the story as being real.”⁹⁸ Mas o negro poder psíquico de Coppelius depende de ele poder ser na realidade uma força do mal, o que quer dizer que, sem essa dimensão real, Nathaniel não sentiria a profunda ameaça desse terror, podendo-se concluir que, quanto mais verosímeis e reais forem esses “fantasmas do medo”, quanto mais precisos forem os contornos da objectivação destas entidades psíquicas transformadas em agentes malignos, maior será o efeito de terror na personagem e conseqüentemente no leitor. Acerca desta horrível realidade, diz-nos Nathaniel em “The Sandman”: “But the most horrible of forms could not have aroused in me a more profound terror than did this Coppelius.”⁹⁹ Podendo este terror ser psíquico, ele pode ser também muito real, sendo esta uma forma de dar importância e autonomia à vida psíquica e de chamar a atenção dos leitores para a sua existência real.

⁹⁸ Sigmund Freud. “The Uncanny” in *Art and Literature*, p. 349.

⁹⁹ E. T. A. Hoffman. “The Sandman” in *Tales of Hoffman*, p. 89.

Nos autores que introduziram inovações na tradição Gótica Europeia dando-lhe um estilo mais Americano, como é o caso de Charles Brockden Brown, Washington Irving, Poe, Hawthorne, Melville e Henry James, os demónios e espíritos próprios do sobrenatural e do fantástico parecem ter sido substituídos por fenómenos psíquicos, sofrendo objectivações em personagens tão ou mais estranhas do que aquelas que provinham do oculto, mas sem dúvida mais reais. É o caso de “The Turn of the Screw” (1898) de Henry James. Seriam Quint e Miss Jessel espíritos demoníacos ou estados psicológicos resultantes da sexualidade reprimida de uma governanta? A mesma questão se poderá colocar à obra de Melville. Perseguiria Ahab a Baleia Branca por ser um enviado demoníaco de um Deus satânico ou porque nela projectava a sua monomania ? No caso de Hawthorne poder-se-á colocar o mesmo tipo de questão. A Missa Negra em que Young Goodman Brown viu participar Faith aconteceu realmente ou era o acontecimento produto da sua perda de fé na bondade humana? Por esta presença do estranho revestindo factores psíquicos explicáveis e por isso reais, é que Todorov , na sua obra *Introduction à la Littérature Fantastique* (1970), preferiu ver na obra de Poe a presença daquilo que Freud definira como “sinistro” (“unheimlich”) em vez do que é considerado propriamente como fantástico. A este propósito, diz-nos o autor:

“Ainsi donc le fantastique se trouve en définitive exclu de *la Maison Usher*. D’une manière générale, on ne trouve pas dans l’oeuvre de Poe de contes fantastiques, au sens strict, à l’exception peut-être des *Souvenirs de M. Bedloe* et du *Chat noir*. Ses nouvelles relèvent presque toutes de l’étrange, et quelques-unes, du merveilleux. Cependant, et par les thèmes, et par les techniques qu’il a élaborées, Poe reste très proche des auteurs du fantastique.”¹⁰⁰

¹⁰⁰ Tzvetan Todorov. *Introduction à la Littérature Fantastique*, p. 54.

Segundo Todorov, o fantástico moderno começa a irromper durante o século XIX, no momento em que as interpretações da alteridade, como algo sobrenatural ou maravilhoso, foram substituídas e perturbadas por leituras do “outro” como natural e gerado subjectivamente, originando a categoria do “sinistro” (“unheimlich”). Acerca desta transformação das forças demoníacas em estruturas do desejo inconsciente, Rosemary Jackson, a autora de uma das obras mais importantes sobre Literatura Fantástica, comenta: “It is in this period, as we have seen, that the demonic ceased to be a supernatural category and developed into a much more equivocal notion, suggesting that alienation, metamorphosis, doubling, transformation of the subject, were expressions of unconscious desire, and were not ‘accounted for’ as reflections or manifestations of supernatural or magical intervention.”¹⁰¹

Assim, também Dostoyevsky, em “Three Tales of Edgar Poe” (1861), considera que Poe, diferentemente de Hoffmann, não procura os seus ideais num mundo muito distante do mundo terreno, não assumindo que esse mundo mágico superior existe realmente, pois antes escolhe a realidade mais extravagante e coloca os seus heróis numa situação extraordinária externa ou psicológica, descrevendo o estado interior dessas personagens com extrema precisão e máximo realismo. Por isso o escritor russo lhe admirou o “vigor da sua imaginação” vocacionada para o poder do detalhe. Dostoyevsky considera que Poe foi erradamente comparado a Hoffmann, já que em relação ao deste autor, o fantástico de Poe parece estranhamente “material”, sendo esta uma característica tipicamente americana. Considerando o conto “Hans Pfaall” muito realista e verdadeiro, Dostoyevsky conclui: “His

¹⁰¹ Rosemary Jackson. *Fantasy - The Literature of Subversion*, p. 62.

work can hardly be labelled as purely fantastic, and in so far as it falls into this category, its fantasticalness is a merely external one.”¹⁰² Baudelaire traduziu esta mesma ideia, usando a expressão “le fantastique réel de la vie”,¹⁰³ o que traduz a oposição que sempre quis manter entre esse “real fantástico” e o generalizado utilitarismo do seu tempo.

Esta tendência de Poe em unir o material ao espiritual, tornando concreto o que é fruto da alma humana e dos seus terrores, deriva da intenção central da sua obra, onde tudo se organiza segundo o princípio de unidade, tão presente em *Eureka*, onde se defende “the idea of absolute *Unity* as the source of All Things, from a consideration of *Simplicity* as the most probable characteristic of the original action of God”.¹⁰⁴ Não estará a sua propensão em personificar os terrores da alma, concedendo-lhes uma forma material, intimamente ligada a essa fórmula cósmica de atracção / repulsa, segundo a qual se evidencia serem a matéria e o espírito um só? Não serão os próprios temas de vampirismo, metempsicose e espiritualismo consequência da sua fixação com o destino do corpo e do espírito? Convém então lembrar que “Thus the two Principles Proper, *Attraction* and *Repulsion* - the Material and the Spiritual - accompany each other, in the strictest fellowship, forever. Thus *The Body and The Soul walk hand in hand*.”¹⁰⁵

O materialismo espiritualista de Poe leva-o a acreditar que o espírito é matéria, a fim de provar a sua existência real. Para si o que não é matéria não existe. Em “*Mesmeric Revelation*”, encontra-se a afirmação “There is no immateriality; it is a mere word. That

¹⁰² Fyodor Dostoyevsky. “Three Tales of Edgar Poe” in Eric W. Carlson (ed.). *The Recognition of Edgar Allan Poe*, p. 60.

¹⁰³ Charles Baudelaire. *Le Peintre de la Vie Moderne* in *Oeuvres Complètes*, p. 799.

¹⁰⁴ Edgar Allan Poe. *Eureka* in *Poetry and Tales*, p. 1291.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 1306.

which is not matter, is not at all - unless qualities are things.”¹⁰⁶ A alma humana é considerada material, como se fosse um corpo físico, já que o próprio Deus é matéria e por isso os seus pensamentos tornam-se seres com existência material. No mesmo conto anteriormente citado, a experiência mesmerista faz transportar a personagem, em estado de hipnose, para uma condição muito perto da morte, que lhe provoca um maior vigor e exaltação das faculdades intelectuais, permitindo-lhe por isso perceber, com maior profundidade, certas questões inatingíveis por processos normais de percepção. Do diálogo entre o narrador e o hipnotizado, em estado de transe, surge a seguinte conclusão:

“He is not spirit, for he exists. Nor is he matter, *as you understand it*. But there are *gradations* of matter of which man knows nothing; (...) These gradations of matter increase in rarity or fineness, until we arrive at a matter *unparticled* - without particles - indivisible - *one*; (...) The ultimate or unparticled matter not only permeates all things, but impels all things; and thus is all things within itself. This matter is God. What men attempt to embody in the word ‘thought,’ is this matter in motion.”¹⁰⁷

Como se sabe, Poe não foi o primeiro a iniciar esta ética materialista, esta versão não ortodoxa de um materialismo que não nega a espiritualidade Cristã, pois também Milton procurara definir o seu “materialismo animista”, em *De Doctrina Christiana*, uma obra publicada e traduzida para Inglês em 1825 e lida por Poe antes da publicação de “Al Aaraaf” em 1829. Ele mostrara-se fascinado pela assimilação herética do corpo pelo espírito, tal como Milton a apresentou, em *Christian Doctrine*, e a representou pelo Pai, o Filho e os anjos em *Paradise Lost*, pois, segundo Kenneth Alan Hovey,¹⁰⁸ o autor repetidamente aludiu a isso a partir de 1829. Como para Poe o

¹⁰⁶ *Ibidem*, “Mesmeric Revelation” in *Poetry and Tales*, p. 720.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁸ Kenneth Alan Hovey. “Poe’s Materialist Metaphysics of Man” in Eric W. Carlson. *A Companion to Poe’s Studies*, p. 355.

pensamento era fonte de movimento e de criação, por aí mais se sentir a presença da matéria indivisível de Deus que permeava e impelia todas as coisas com os seus pensamentos, ele teria de ver nas palavras este mesmo poder e impulso criativo capaz de dar corpo e realidade ao que provinha da imaginação humana, já que “we cannot imagine what is not”¹⁰⁹.

Em “The Power of Words” (1845), Poe apresenta esta sua crença no poder físico da linguagem: “(Agathos) And while I thus spoke, did there not cross your mind some thought of the *physical power of words* ? Is not every word an impulse on the air?”¹¹⁰ Tendo Allan Tate notado que, neste conto, Poe recebeu de Pascal o conceito de que “o mais pequeno movimento afecta toda a natureza”, pode-se dizer que o poder das palavras é semelhante ao poder de Deus, pois, se a mais pequena agitação na matéria é sinal do pensamento criativo de Deus, então as palavras estarão na origem desse movimento, já que sem elas nenhum pensamento existe. Em “Marginalia”, o autor continua a admitir este seu interesse dizendo: “so entire is my faith in the *power of words*, that, at times, I have believed it possible to embody even the evanescence of fancies such as I have attempted to describe.”¹¹¹ Assim, usando as palavras não para idealizar pensamentos, mas para os realizar, para lhes dar nitidez real, Poe faz do escritor um Deus, alguém que “pour savoir ce qu’est Dieu, il faut être Dieu même”, seguindo-se a máxima de Bielfeld, que tão frequentemente cita.

¹⁰⁹ Edgar Allan Poe. “Letter to James R. Lowell” (New York, July 2, 1844) in John Ostrom Ward (ed.). *The Letters of Edgar Allan Poe*, p. 238.

¹¹⁰ Edgar Allan Poe. “The Power of Words” in *Poetry and Tales*, p. 825.

¹¹¹ Edgar Allan Poe. “Marginalia” in *Essays and Reviews*, p. 1384.

De facto, todo o percurso de Poe parece desenvolver-se neste seu interesse em criar para existir e existir para criar, sendo a própria existência, antes da morte ou após ela, um dos seus maiores fascínios. Em *Eureka*, pode ler-se: "Existence - self-existence - existence from all Time and to all Eternity - seems, up to the epoch of Manhood, a normal and unquestionable condition: - seems, because it is."¹¹² Nenhum existencialista seria tão veemente. Sendo a leitura de Harry Levin, essencialmente uma leitura existencialista, este crítico procurou demonstrar que em Poe o conhecimento da existência é indispensável para atingir a essência, sendo nele habitual, como em Dostoiévsky, uma descida às profundezas subterrâneas, onde é cultivada uma imaginação com fortes raízes terrenas. Diz-nos Levin: " 'Alas,' he wrote in a letter, 'my whole existence has been the merest romance - in the sense of the most utter unwordliness.' Yet he never escaped from the world of reality; as Dostoyevsky pointed out in his preface to a Russian translation, Poe is a realist by comparison with a German idealist like E. T. A. Hoffmann; Poe's fantasies are strangely materialistic."¹¹³ Como poema em prosa, *Eureka* poderá, assim, de acordo com esta nomenclatura, ser denominada uma fantasia materialista.

¹¹² Edgar Allan Poe. *Eureka* in *Poetry and Tales*, p. 1356.

¹¹³ Harry Levin. *The Power of Blackness*, p. 104.

6. A FICÇÃO DA PERVERSIDADE

Notes from the Underground de Dostoyevsky poderá servir de contraponto a muitos dos contos de Poe e ao tema da perversidade humana. Também aqui surge um indivíduo enclausurado na solidão e vítima de impulsos perversos, que expõe toda a verdade do seu sofrimento, agredindo todos os valores e ridicularizando os falsos ideais românticos. Criatura totalmente irracional, ele tem intenção de demonstrar que o homem transporta dentro de si um mundo complexo de inclinações que, ao serem descobertas, determinarão a sua história futura, ela própria tão inevitável quanto a existência desses impulsos. Como muitos dos narradores perversos de Poe, também ele possui uma crueldade incondicional que provoca tormentos, sem motivo ou intenção, mas pelo simples prazer de atormentar. Dá-se a prazeres estranhos como o de obter deleite no desespero e na sua própria degradação, ou de sentir uma enorme volúpia na desgraça. A sua voz, vinda das caves mais negras da existência, parece surgir como um grito de terror, ecoando os mais

atormentados pensamentos de muitas das personagens de Poe, vítimas do “Imp of Perverse”:

“The more conscious I was of goodness and of all that was ‘sublime and beautiful,’ the more deeply I sank into my mire and the more ready I was to sink in it altogether. But the chief point was that all this was, as it were, not accidental in me, but as though it were bound to be so. It was as though it were my most normal condition, and not in the least disease or depravity, so that at last all desire in me to struggle against this depravity passed. It ended by my almost believing (perhaps actually believing) that this was perhaps my normal condition.”¹¹⁴

Mais uma vez se demonstra que o impulso para a perfidia é próprio da condição humana, não havendo para o acto cruel uma causa ou intenção, sendo este tomado como um acto *an and für sich*, independentemente de razões externas e incidentais. Isto acontece em dois autores que têm em comum o facto de se manterem afastados do pensamento dominante da época em que viveram e dos ideais de um racionalismo utópico que acreditava na perfectibilidade humana e na sua capacidade de acabar com o sofrimento. O homem do submundo e as personagens de Poe - na sua propensão para a destruição, crime e para tudo aquilo que contrarie a fórmula racional para a qual pareciam destinados como seres humanos - vêm negar essa possibilidade de acreditar na bondade humana e na felicidade futura da espécie.

Em “The Colloquy of Monos and Una” (1841) dirige-se uma forte crítica à ideia de democracia, progresso e civilização, desacreditando-as por terem provocado uma generalizada perversão do gosto e por não terem sabido desenvolver “o cultivo do Gosto em contraste com a Razão Pura.” O resultado de tudo isto é um progresso, onde Poe viu a origem da imbecilidade humana e da sua desordem psíquica e moral, por ter negligenciado

¹¹⁴ Fyodor Dostoyevsky. *Notes from the Underground*, p. 4.

os princípios “which should have taught our race to submit to the guidance of the natural laws, rather than attempt their control.”¹¹⁵ Baudelaire é acerca deste tema igualmente bastante explícito: “Le progrès, cette grande hérésie de la décrépitude, ne pouvait pas non plus lui échapper.”¹¹⁶ Para Poe, o progresso tinha abalado a fé nos modos transcendentais da realidade e aniquilado o poder psíquico essencial ao homem, tendo impedido a sua tendência natural para a intuição e contemplação. Este seu cepticismo é aliás evidente numa carta a James R. Lowell: “I really perceive that vanity about which most men merely prate - the vanity of the human or temporal life. I live continually in a reverie of the future. I have no faith in human perfectibility. I think that human exertion will have no appreciable effect upon humanity. Man is now only more active - not more happy - nor more wise, than he was 6000 years ago.”¹¹⁷

Tanto Dostoyevsky como Poe se aplicaram, então, em mostrar que o homem é por natureza uma criatura completamente irracional e que por isso a razão não o pode explicar nem satisfazer totalmente, nunca conseguindo dar verdadeiramente conta da sua natureza real. Pois como se explica que o indivíduo ame o caos, a destruição e a desordem ainda mais apaixonadamente do que gosta da regularidade e da criação? Não procura o homem muitas vezes o sofrimento? Haverá alguns prazeres pelos quais Hamlet trocaria os tormentos da sua consciência? Isto poderá parecer incompreensível e estranho, mas é um facto da existência humana de que ambos os autores têm profunda consciência: “And yet I think man will never renounce real suffering, that is, destruction and chaos. Why, suffering

¹¹⁵ Edgar Allan Poe. “The Colloquy of Monos and Una” in *Poetry and Tales*, p. 450.

¹¹⁶ Charles Baudelaire. “Notes Nouvelles sur Edgar Poe” in *L'Art Romantique*, p. 180.

¹¹⁷ Edgar Allan Poe. “Letter to James R. Lowell” (New-York, 2 July, 1844) in John Ward Ostrom(ed.), *The Letters of Edgar Allan Poe*, Vol.I, p.256.

is the sole origin of consciousness. Though I did lay it down at the beginning that consciousness is the greatest misfortune for man, yet I know man prizes it and would not give it up for any satisfaction.”¹¹⁸ Este indivíduo irracional acaba por ser melhor representante do homem real, do que o “self made man” do século XIX, tão criticado por Poe em “The Business Man”(1840), símbolo de um país onde a ideia de utilitarismo é das mais hostis à ideia de beleza. A falsidade dos sistemas lucrativos de uma época industrializada coloca-se diametralmente em oposição a essa verdade acerca da existência do mal na natureza humana. O frio racionalismo calculista do homem de negócios incapacita-o de entender o que não seja óbvio ou que possua uma origem *outré*, como é o caso, por exemplo, da existência de impulsos contraditórios num mesmo indivíduo, como tão bem Baudelaire o entendeu em “Mon Coeur Mis À Nu”: “Il y a dans tout homme, à toute heure, deux postulations simultanées, l’ une vers Dieu, l’autre vers Satan. L’invocation à Dieu, ou spiritualité, est un désir de monter en grade: celle de Satan, ou animalité, est une joie de descendre.”¹¹⁹ Aliás, o título deste diário íntimo do poeta Francês foi por si retirado de “Marginalia”, a partir da expressão “My heart laid bare”, a fim de contrariar todo o optimismo da época e recuperar algum sentido de dignidade humana, através dessa consciência da existência do mal.

Títulos como “A Descent into the Maelström” (1841) e “Notes from the Underground” mostram que, tanto as personagens de Poe, como o homem do subterrâneo de Dostoyevsky estão empenhados nesta descida, experimentando os terrores do abismo e os terríveis tormentos do vortex, desenvolvendo um processo de descoberta da sua

¹¹⁸ Fyodor Dostoyevsky. *Notes from the Underground*, p. 24.

¹¹⁹ Charles Baudelaire. “Mon Coeur Mis À Nu” in *Journaux Intimes in Oeuvres Complètes*, p. 409.

interioridade irracional. Em *les Fleurs du Mal*, Baudelaire exprimiu bem este fascínio nos versos: “Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu’importe ? / Au fond de l’Inconnu pour trouver du *nouveau* !”¹²⁰ A recorrência da imagem do vortex está presente também em “MS. Found in a Bottle” (1833), “Metzengerstein” (1832) e “King Pest” (1835), estando normalmente o símbolo da espiral associado à perda da consciência e à descida da mente ao sonho, procedendo-se nestes contos a uma espécie de mergulho no inconsciente. Por isso se utilizam caves, subterrâneos, catacumbas, ou criptas funerárias como imagens mentais que representam a parte irracional da mente. Daí que a alma humana surja como um recinto fechado e escuro, semelhante ao que Leibniz chamava *câmara obscura*. Tal como Richard Wilbur nos lembra, em “The House of Poe”(1959), este filósofo considerava que:

“The soul, (...) had no windows and (...) no doors; no light could come to it from without; and it could not exert any transitive force or make any difference beyond its own insulated chamber. It was a *camera obscura*, with a universe painted on its impenetrable walls. The changes which went on it were like those in a dream, due to the discharge of pent-up energies and fecundities within it (...).”¹²¹

Ao rejeitar a máxima do “self made man”, segundo a qual “*method is the soul of business*”, e preferindo antes o método criativo, Poe teria inevitavelmente que dirigir o seu interesse para essas obscuridades de “terror of the soul”, esse terror irracional localizado na câmara escura da alma e ignorado pelo comum dos homens, mas que deveria ser visto como algo psicologicamente muito real. É neste sentido que Pamela Shelden, em *American Gothicism: The Evolution of a Mode*, notou que: “Although Poe never

¹²⁰ Charles Baudelaire. *Les Fleurs du Mal*, VIII, in *Oeuvres Complètes*, p. 100.

¹²¹ Richard Wilbur. “The House of Poe” in Eric W. Carlson (ed.). *The Recognition of Edgar Allan Poe*, p. 274.

emphasizes Americanism, the essential gothic flavor - the horror stemming from psychic reality - is both distinct and intense.”¹²² A sua visão Gótica aplica-se, então, em focar algo muito concreto da existência humana, que é a sua condição infeliz e incerta, usando o modo Gótico como um vocabulário para explorar profundidades conservadas sob controle ou totalmente ignoradas pela mentalidade racionalista do século XIX.

O modo de pensar desta época não poderia, então, compreender essa luta interior do indivíduo debatendo-se com a sua perversidade inata, com essa “agony of desire”, a que o poema “Tamerlane” (1827) dava expressão. Daí o seu profundo desprezo para com o gosto do seu tempo, contra o qual várias vezes se insurgiu. Numa carta a Philip P. Cooke pode ler-se: “as for the mob - let them talk on. I should be grieved if I thought they comprehended me here.”¹²³ Igualmente, em “Marginalia”, e desta vez citando Epicuro, Poe ironiza a incapacidade de entendimento do público, dizendo: “ ‘This is right,’ says Epicurus, ‘precisely because the people are displeased with it.’ ”¹²⁴ Tudo isto se explica porque, como Baudelaire lembra, em *L’ Art Romantique*, Poe foi incapaz de se transformar em *a making-money author*, num país em que o autor se sentia como numa prisão: “Les divers documents que je viens de lire ont crée en moi cette persuasion que les États-Unis furent pour Poe une vaste cage, un grand établissement de comptabilité, et qu’il fit toute sa vie de sinistres efforts pour échapper à l’influence de cette atmosphère antipatique.”¹²⁵ Como Poe refere em “Marginalia”, ser um indivíduo de intelecto superior representa por si só um perigo enorme para a sua sobrevivência, lançando-o ao sofrimento

¹²² Pamela Jacobs Shelden. *American Gothicism: The Evolution of a Mode*, p. 163.

¹²³ Edgar Allan Poe. “Letter to Philip P. Cooke” (Philadelphia, September 21, 1839) in John Ward Ostrom (ed.). *The Letters of Edgar Allan Poe*, p. 118.

¹²⁴ Edgar Allan Poe. “Marginalia” in *Essays and Reviews*, p. 1460.

¹²⁵ Charles Baudelaire. “Edgar Allan Poe - Sa vie et ses ouvrages” in *L’ Art Romantique*, p. 112.

de uma maldição e provocando-lhe inimizades várias:

“I have myself sometimes amused myself by endeavoring to fancy what would be the fate of any individual gifted, or rather accursed, with an intellect *very* far superior to that of his race (...) And since his opinions and speculations would widely differ from those of *all* mankind - that he would be considered a madman, is evident. How horribly painful such a condition! Hell could invent no greater torture than that of being charged with abnormal weakness on account of being abnormally strong.”¹²⁶

Loucura, anormalidade, dilemas psíquicos, aberrações e pesadelos mentais irão, então, ser vividos pelas personagens dos seus contos, elas próprias exemplares dessa raça incompreendida, na sua excepcionalidade e anormalidade, pelo leitor comum. Mas é exactamente por esta incompreensão que se prova a verdadeira originalidade de Poe e a marca da sua modernidade. Em “True Originality: Poe’s Manipulation of the Gothic Tradition” (1976), Pamela Shelden chama a atenção para a inovação e originalidade que o terror psicológico de Poe conseguiu introduzir no Gótico, tendo o autor procedido à manipulação das convenções góticas, combinando-as para representar o terror proveniente da realidade psíquica: “Touching one on the primitive level of irrational terror, Poe’s Gothicism, far from a fanciful spoof involving the supernatural, lends itself to exegesis since it deals with psychological realities, those complex areas that refuse to be contained by any single vision.”¹²⁷ O filme de Hitchcock intitulado *Suspicion* (1941) pode servir de exemplo para compreender de que modo esta realidade psicológica se torna mais real do que a própria realidade exterior, acontecendo algo de idêntico nos contos de Poe. Existe um objecto, um copo de leite que pode ou não estar envenenado, mas esse facto real pouco

¹²⁶ Edgar Allan Poe. “Marginalia” in *Essays and Reviews*, p. 1459.

¹²⁷ Pamela J. Shelden. “True Originality: Poe’s Manipulation of the Gothic Tradition” in *American Transcendental Quarterly*, 1976, Vol. 29-31, p. 75.

importa (obtém-se, aliás, um efeito mais forte e expressivo se o não estiver), o que na verdade interessa é que Joan Fontaine, no papel de Lina Mac Kinlaw, acredite que ele o esteja. O que se passa na mente da personagem é mais importante para o desenvolvimento da ficção do que a realidade dos factos. Num universo ambíguo, malevolente e indiferente, capaz de resistir a qualquer tipo de análise, as obsessões psíquicas e as distorções da realidade, de que sofrem os narradores e as personagens de Poe, parecem bem mais verdadeiras e fiáveis do que os aspectos mais familiares e objectivos da realidade, que facilmente podem esconder forças estranhas, terríveis e insondáveis por detrás da superfície das aparências.

Embora interessante, parece um pouco inútil a polémica, levantada por G. R. Thompson, acerca da não fiabilidade dos narradores de Poe, em *Poe's Fiction* (1973), e expandida em "Poe and the Paradox of Terror" (1981), tendo sido criticada por Patrick F. Quinn, o defensor do ponto de vista oposto, em " 'Usher' Again: Trust the Teller" (1981), encontrando-se ambos os artigos publicados em *Ruined Eden of the Present* (1981).¹²⁸ Dizer que um narrador de primeira-pessoa não é fiável porque a sua aparente objectividade se transforma rapidamente em subjectividade é o mesmo que dizer que tudo que for subjectivo na narrativa não é de confiança, e que a própria ficção não é de confiar, pois não oferece garantias de total objectividade. Esta perspectiva constrói-se para fundamentar a teoria de Thompson acerca da técnica da ironia dramática desenvolvida por Poe através do uso da convenção do narrador não fiável. Na base deste ponto de vista, poderá estar o famoso conselho de D. H. Lawrence: "Never trust the artist. Trust the tale. The proper

¹²⁸ G. R. Thompson and Virgil L. Lokke (eds.). *Ruined Eden of the Present-Hawthorne, Melville and Poe*, West Lafayette, Purdue University Press, 1981.

function of a critic is to save the tale from the artist who created it.”¹²⁹ Assim, o narrador é visto como a figura central dos contos, e psicologicamente caracterizado pelos adjetivos “deranged”, “subjective”, “hysterical”, “sujestible”, “frenzied”, etc. Em relação a “The Fall of the House of Usher”, centro da atenção do crítico, esta defesa de uma leitura irónica atinge alguns excessos de quem não querendo ser alheio à intenção do uso da ironia, nem iludido pela falsa objectividade do narrador, é apanhado nas malhas de uma leitura de exagerada e artificiosa distanciação: “we do not know for sure that the house splits apart and sinks into the tarn in a lurid blaze, for the narrator has by now been revealed to be completely untrustworthy.”¹³⁰ Mas em vez de se levantar somente a questão de fiabilidade do narrador dever-se-ia pôr em causa a fiabilidade da ficção para a qual toda a obra de Poe nos remete, pelo facto de este autor ter criado narrativas que podem ser interpretadas como alucinações, sonhos, embustes ou simplesmente como factos. Em “Ms. Found in a Bottle”, por exemplo, o leitor interroga-se se a narrativa deverá ser compreendida como algo que aconteceu na realidade, como o resultado de um sonho de ópio, de um estado psicótico ou como a história de um excêntrico. Vendo implícita, nesta questão da credibilidade da narrativa, uma consciência acerca dos limites do discurso escrito, John Irwin comenta:

“The genius/madman and the genius/hoaxster are two types of narrators that Poe frequently employs in thematizing the dual question of epistemological certainty and narrative credibility. Since in a narrative the certainty of our knowledge seems to rest upon the credibility of the narrator, putting the latter in question puts the former in question, thereby directing our attention to the coincidence between the limits of knowledge and the limits of the written discourse.”¹³¹

¹²⁹ D. H. Lawrence. *Studies in Classic American Literature*, p. 8.

¹³⁰ G. R. Thompson. *Poe's Fiction*, p. 90.

¹³¹ John T. Irwin. *American Hieroglyphics*, p. 117.

As demasiadas defesas da leitura de Thompson tornam-no imune a esta visão mais vasta acerca da verdadeira essência da ficção do autor, impossibilitando-o também de perceber a presença de um elemento subjectivo intencional no texto. Se, como este crítico defende, o elemento oculto é, em “House of Usher” desvendado por insinuadas explicações psicológicas e naturais, sendo que os acontecimentos não devem ser tomados só por reais ou mentais, devendo ser vistos como uma combinação ambivalente dos dois, então a subjectividade do narrador não deve ser tomada somente por si só, dado que o subjectivo se encontra fundido com o objectivo e é desta fusão que resulta a narração dos acontecimentos. Em *The Modern Novel*, ao referir-se à narrativa de Defoe, o próprio Wilson Follet chegara a concluir que: “(...) everything in the story is true except the whole of it.”¹³² Seguindo esta mesma linha de pensamento, em *Theory of Literature*, afirma-se que: “The reality of a work of fiction - i.e. its illusion of reality, its effect on the reader as a convincing reading of life - is not necessarily or primarily a reality of circumstance or detail or commonplace routine.”¹³³ Assim, a ficção poderá ser sempre fiel à realidade num sentido mais profundo do que o circunstancial. Aliás, quanto mais subjectiva for a visão do narrador, mais credível se torna a experiência do seus “terrores da alma”, e quanto mais profunda for a consciência desses terrores, mais essa emoção aumenta, surgindo mais nítida e real na narrativa e adquirindo a sua representação uma maior objectividade. Este é o verdadeiro paradoxo do terror tal como Poe o concebe em “The Fall of the House of Usher”: “There can be no doubt that the consciousness of the rapid increase of my superstition . . . served mainly to accelerate the increase itself. Such, I have long known, is

¹³² *Apud* René Welleck. ; Austin Warren. *Theory of Literature*, p. 213.

¹³³ René Wellek and Austin Warren. *Theory of Literature*, p. 213.

the paradoxical law of all sentiments having terror as a basis.”¹³⁴ Quanto maior for a consciência, maior será o “terror da alma”. Quanto mais forte for a necessidade de distanciação e objectividade, mais intensa será a emoção. Assim, também a subjectividade será tanto maior quanto mais premente for a intenção de objectividade. Igualmente, a atracção por esse terror espiritual será tanto mais intensa quanto mais urgente for o sentimento de repulsa para a contrariar. Em resumo: subjectividade e objectividade não se excluem mas antes se fortalecem mutuamente, conservando-se em íntima relação.

A ironia existe, não porque a objectividade do narrador se torna cada vez menos objectiva perdendo ele credibilidade, mas porque esse narrador representa um ser humano perfeitamente credível na sua tragédia subjectiva de não conseguir, com toda a sua racionalidade e objectividade, entender o lado absurdo e irracional da existência humana. Sobre a credibilidade deste narrador de primeira pessoa, diz-nos Pamela Shelden: “Poe creates a flavor that is at once objective and credible so that the reader participates, as it were, in the terror of the ‘I’s’ psychic adventure, his useless efforts to order experience.”¹³⁵ Do crítico espera-se, então, que não duvide do narrador, mas que se identifique com a sua subjectividade, por um processo a que Keats chamou “negative capability”. Essa identificação não significa expandir a subjectividade do leitor, mas atingir a subjectividade da personagem na obra. Colocando-se no lugar do outro, o crítico adquire o poder de participação no processo narrativo, suspendendo a sua identidade individual ao procurar atingir a subjectividade da personagem na obra, transferindo-lhe uma certa objectividade pela relação inter-subjectiva que com ela mantém. Aliás, qualquer compreensão de um

¹³⁴ Edgar Allan Poe. “The Fall of the House of Usher” in *Poetry and Tales*, p. 319.

¹³⁵ Pamela Jacobs Shelden. *American Gothicism: The Evolution of a Mode*, p. 202.

texto literário tem a ver com este processo denominado, por Gabriel Marcel, “inter-subjectividade.”

Porque se baseia nesta fusão da subjectividade com a objectividade, a obra de Poe adequa-se perfeitamente a uma leitura do tipo fenomenológico, por esta ser igualmente adversa a barreiras entre o sujeito e o objecto que impedem o sentido de unidade da existência. David Halliburton, autor de *Edgar Allan Poe - A Phenomenological View* (1973), a primeira interpretação fenomenológica feita à obra de Poe, chama a atenção para a necessidade de se atender à intencionalidade expressa na obra literária. Se o elemento subjectivo for intencional no texto, como é o caso das narrativas confessionais de Poe, então, ele exige ser captado pelo crítico. É nesta linha que Halliburton destaca o seguinte pensamento de J. Hillis Miller em *The Disappearance of God: Five Nineteenth-Century Writers* : “If literature is a form of consciousness the task of the critic is to identify himself with the subjectivity expressed in the words, to relieve that life from the inside, and to constitute it anew in his criticism.”¹³⁶ Segundo Halliburton, a intenção apreendida na obra não é puramente subjectiva, já que, pelo acto da escrita, a subjectividade passa a objectividade. Ela liberta-se do autor na medida em que este não é idêntico ao que ele próprio cria, mas mantém-se a ele ligada porque foi o autor quem a criou. Por consequência, uma personagem será uma consciência discreta no interior da obra, pois ela não é totalmente coincidente com a consciência criadora, sendo um produto seu, mas preservando ao mesmo tempo uma subjectividade própria. Por isso Halliburton conclui: “The subjectivity of a character, in other words, is one of the objective elements in a

¹³⁶ David Halliburton. *Edgar Allan Poe - A Phenomenological View*, p. 27.

work.”¹³⁷ Sobre este assunto a opinião de Poe é conhecida, tendo sido expressa em “The Literati of New York City” (1846) nos seguintes termos: “The supposition that the book of an author is a thing apart from the author’s self, is, I think, ill-founded. The soul is a cipher, in the sense of a cryptograph; and the shorter a cryptograph is, the more difficult there is in its comprehension - at a certain point of brevity it would bid defiance to an army of Champollions.”¹³⁸ Isto prende-se com a questão da identificação entre Poe e os seus narradores, pois é vulgar serem considerados idênticos, levando muitos leitores ao erro de ver neles reflectido todas as perturbações psíquicas do próprio autor. Este facto deve-se também à incapacidade de alguns críticos o considerarem um artista sério. Exemplos desta atitude foram dados por Emerson ao aplicar a Poe a alcunha de *jingle man*; Henry James ao declarar que “enthusiasm for Poe is the mark of a decidedly primitive stage of reflection”¹³⁹; T. S. Eliot ao atribuir a Poe “the intellect of a highly gifted young person before puberty.”¹⁴⁰; Ivor Winters ao descobrir em Poe uma fonte do obscurantismo Americano, criticando-lhe a falta de coerência e a puerilidade; Aldous Huxley ao acusá-lo de vulgaridade de espírito.

Em “The Question of Poe’s Narrators” (1963), James Gargano procura dar a conhecer o lado lúcido da escrita de Poe, que nada tem a ver com maneirismos góticos, antes interessando-se em analisar as suas intenções artísticas dominantes. Demarcando bem a diferença existente entre autor e narrador, Gargano observa: “I believe, on the contrary,

¹³⁷ *Ibidem*, p. 27.

¹³⁸ Edgar Allan Poe. “The Literati of New York City” in *Essays and Reviews*, p. 1178.

¹³⁹ Henry James. “Charles Baudelaire” (*Nation*, April 27, 1878) in Eric Carlson (ed.) *The Recognition of Edgar Allan Poe*, p. 66.

¹⁴⁰ T. S. Eliot. “From Poe to Valéry” (Library of Congress Lecture, Nov. 19, 1948; *Hudson Review*, Autumn (1949) in Eric Carlson (ed.) *The Recognition of Edgar Allan Poe*, p. 28.

that Poe's narrators possess a character and consciousness distinct from those of their creator. These protagonists, I am convinced, speak their own thoughts and are the dupes of their own passions. In short, Poe understands them far better than they can possibly understand themselves."¹⁴¹ O objectivo deste estudo é demonstrar que Poe, enquanto autor e artista, possui uma capacidade de compreensão crítica e irónica, que lhe permite uma distanciação estética donde extrai o discernimento para organizar acontecimentos e estruturar uma visão do mundo, inatingível pela compreensão limitada do narrador. Isto porque, para Poe, a arte é a via principal para transcender as limitações humanas. Gargano aplica-se em demonstrar que a organização total de uma obra de arte e a sua forma final dizem mais acerca da sensibilidade do autor do que o relato ou confissão de uma das suas personagens. Uma cuidadosa análise dessa obra mostrará que Poe não deverá ser considerado como um escritor meramente sensacionalista, dado que a sua contenção e controlo artístico não se deixam contaminar pelas neuroses e colapsos psíquicos das suas personagens. Diz-nos o crítico: "Poe, I maintain, is a serious artist who explores the neuroses of his characters with probing intelligence. He permits his narrator to revel and flounder into torment, but he sees beyond the torment to its causes."¹⁴² E como se sabe, este controlo e lucidez fazem parte da função da arte.

Poe pode partilhar da mesma atracção pela perversidade de que as suas personagens são vítimas, mas a sua consciência artística permite-lhe tratar à distância todas as perturbações psíquicas ou pesadelos demenciais e ao mesmo tempo manter a integração da sua personalidade não sucumbindo à incoerência e ao desespero dos seus narradores.

¹⁴¹ James Gargano. "The Question of Poe's Narrators" in *College English*, Vol. 25, 1963, p.177.

¹⁴² *Ibidem*, p. 181.

Enquanto as personagens não podem entender muito bem o que se passa no seu interior, não conseguindo resistir à irracionalidade de forças malignas inexplicáveis, Poe procura estar atento à sua presença e controlá-las mediante meticolosos recursos estilísticos e estéticos. A lucidez da sua técnica narrativa fá-lo resistir aos terrores da alma, aos quais como qualquer ser humano normal ele sabe não estar imune. Acerca da sua própria precisão estilista, o autor comenta: “The style of Mr. Poe is clear and forcible. There is often a minuteness of detail; but on examination it will always be found that this minuteness was necessary to the developement of the plot, the effect, or the incidents. His style may be called strictly, an earnest one. And this earnestness is one of its greatest charms.”¹⁴³ Com um estilo destes, Poe dificilmente pode ser considerado tão imaturo como os seus protagonistas. Diferentemente deles, ele utiliza a sua apurada arte para combater a própria perversidade. O seu melhor método é criá-la, para a destruir, ficando ela própria sujeita à lei universal de criação-destruição. Na arte, Poe encontra a melhor forma de neutralizar os demónios que consomem o ser humano, pois que “the grim legion of sepulchral terrors can *not* be regarded as altogether fanciful; but, like the Demons in whose company Afrasiab made his voyage down the Oxus, they must sleep, or they will devour us - they must be suffered to slumber, or we perish.”¹⁴⁴

Tal como Hitchcock, também Poe apresenta a personalidade das suas personagens como um exorcismo supremo, representando a obra criada a principal prova do triunfo final do homem. Não esqueçamos que em “Marginalia” nos é explicado que, se dermos ao génio um tema suficientemente permanente (“an enduring *motive*”), o resultado

¹⁴³ Edgar Allan Poe. “Edgar Allan Poe” in *Essays and Reviews*, p. 873.

¹⁴⁴ Edgar Allan Poe. “Marginalia” in *Essays and Reviews*, p. 1461.

será harmonia, proporção, perfeição. Sendo esse “enduring motive” o “terror da alma”, então a arte de Poe caracteriza-se pela sua capacidade de *endurance* a esta terrível e perturbante permanência a que as personagens não conseguem resistir. Isto faz-nos lembrar a atitude poética de Emily Dickinson, também ela preocupada, como Poe, em resistir pela arte às limitações humanas e seus terrores existenciais. Lembre-se o poema em que a autora refere: “Had Madness, had it once or twice / The yawning Consciousness, / Beliefs are Bandaged, like the Tongue / When Terror were it told / In any Tone commensurate / Would strike us instant Dead”¹⁴⁵ Sabe-se como para a poetisa o Paraíso estava repleto de agonias, sendo o sofrimento valorizado por permitir um maior conhecimento e aproximação à autenticidade da vida humana: “I like a look of Agony, / Because I know it’s true - Men do not sham Convulsion, Nor simulate, a Throe.”¹⁴⁶ Pode-se dizer que Dickinson evoca a dor como Poe evoca a perversidade, confrontando-a e reconhecendo-a para sobre ela poder triunfar. Por isso, tão importante foi para ambos o confronto com a morte como se de um facto da existência se tratasse, não a sentimentalizando, mas antes apresentando-a como uma realidade inescapável: “Who ever *really* saw anything but horror in the smile of the dead ? We so earnestly *desire* to fancy it ‘sweet’ - that is the source of the mistake”¹⁴⁷ Ou no caso de Dickinson: “Death is the supple Suitor / That wins at last - .”¹⁴⁸ Como Poe, também ela cultivava esse “thrill of horror” de que se serviu para definir a sua própria poesia: “If I read a book and it makes my whole body so cold no fire ever can warm me I know that is poetry. If I feel physically as if the top of my head were taken off, I know that

¹⁴⁵ Emily Dickinson. *The Complete Poems*, p. 574.

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 110

¹⁴⁷ Edgar Allan Poe. “Marginalia” in *Essays and Reviews*, p. 1342.

¹⁴⁸ Emily Dickinson. *The Complete Poems*, p. 614.

is poetry. These are the only ways I know of.”¹⁴⁹ E não será este o efeito também provocado pela repetição do refrão de “Nevermore” em “The Raven”? Como Poe explica em *The Philosophy of Composition*, ele destinava-se a exprimir “the human thirst for self-torture”. E todo o poema se pode considerar uma metáfora do paradoxo da criação de Poe, pois como a sua arte, ele é um produto da sua apurada racionalidade que se compraz em criar uma orgia de autodestruição, onde o conhecimento e a sabedoria são ultrapassados pelo sofrimento e a memória da perda. A obsessão do narrador do poema permite que este se transforme num estudo sobre a desintegração psíquica, uma vez que o conflito entre razão e emoção é a origem do seu terror. A impossibilidade de saber se o corvo é uma ave, demónio, ou profeta, ou se algo permanece para além do tempo prova os limites da razão e a sua inoperância face ao inexplicável. Por isso, Charles Feidelson concluiu que Poe cultivou o irracional com todo o fervor de um homem que viola a sua natureza racional. As suas palavras são sobre este assunto reveladoras: “His (Poe’s) primary aim is the destruction of reason, and he takes pleasure in the very horror of the task.”¹⁵⁰ Também em *American Hieroglyphics*, John Irwin se aproximou desta ideia ao afirmar que “Poe’s treatment of scientific intuition also evokes the way in which reason at its highest pitch can reverse into its opposite and become either madness or that skepticism which, having experienced the arbitrariness and relativity of knowledge, uses reason to undermine all certainty in disillusioned reaction.”¹⁵¹

A sua defesa de um método racional que presidisse ao processo de composição destinava-se a contrariar essa sua tendência em ceder a um impulso de extrema

¹⁴⁹ *Apud* Jane Langton. *Emily Dickinson - Act of Light*, p. 36.

¹⁵⁰ Charles Feidelson, Jr. *Symbolism and American Literature*, p. 35.

¹⁵¹ John T. Irwin. *American Hieroglyphics*, p. 117.

irracionalidade. Assim, e embora Poe criticasse os excessos de sensacionalismo dos autores publicados pela *Blackwoods*, ele defendia que um escritor deve ser lido para ser apreciado, sendo importante para isso usar uma fórmula, por ele próprio ironizada em *How to Write a Blackwood Article*, capaz de provocar um forte efeito no leitor, interessado como Dickinson em experimentar a força de uma elevada intensidade emocional. Numa carta a Thomas White, e a propósito de “Berenice”, Poe comenta acerca do método que subjaz a uma maior intensidade de efeito ou a uma impressão mais forte:

“The history of all Magazines shows plainly that those which have attained celebrity were indebted for it to articles *similar in nature* - to *Berenice* - although, I grant you, far superior in style and execution. I say *similar in nature*. You ask me in what does this nature consist? In the ludicrous heightened into the grotesque: the fearful coloured into the horrible: the witty exaggerated into the burlesque: the singular wrought out into the strange and mystical. You may say all this is bad taste. I have doubts about it.¹⁵²

Num artigo intitulado “Artificial Sensitivity and Artful Rationality” (1987), Leon Howard defende que Poe se serviu do sensacionalismo da literatura popular para provocar emoções no leitor, mas usou-o com toda a sua racionalidade artística, onde se combinava a potência da sua imaginação poética com o seu poder analítico. Segundo o autor, a conjugação destes dois poderes concedeu a Poe o poder popular de ser lido e o poder intelectual de afectar a memória inconsciente, sendo *Eureka* o exemplo máximo da luta, sempre constante na sua obra, entre a sensibilidade popular e a racionalidade artística. A propósito dessa carta a White, que anteriormente citámos, Howard comenta: “it reveals the early existence of that struggle between artificial sensitivity and artful rationality which

¹⁵² Edgar Allan Poe. “Letter to Thomas W. White” (Baltimore, April 30, 1835) in John Ward Ostrom (ed.). *The Letters of Edgar Allan Poe*, Vol. I, p. 57.

I believe was the basic element in the creative imagination of Edgar Allan Poe.”¹⁵³

Contudo, é bom que fique claro que Poe reprovava o modelo do “terror pelo terror”, sendo esta opinião mantida em muitos dos seus artigos críticos. Um dos exemplos é uma das suas primeiras colaborações para o *Southern Literary Messenger*, onde constava um artigo acerca de *The Partisan* de William Gilmore Simms, que censura o autor pelo seu gosto por uma física do horrível e pela sua insensibilidade em representar actos de violência “in a manner too shockingly horrible to mention.”¹⁵⁴ Para si o mau gosto residia neste uso indiscriminado do horrível, tendo comentado, em “Marginalia”, que “Pure Diabolism is but Absolute Insanity.”¹⁵⁵ Assim, a perversidade, será usada, por Poe, com uma intenção bem definida, pois nunca se trata somente da perpetração do mal pelo mal, mas é-lhe atribuída sempre uma significação psicológica, estética e moral, podendo nela reconhecer-se uma força de tendência não só destrutiva, mas também criativa.

É de notar que, no conto “The Imp of the Perverse” se afirma: “(...) we might, indeed, deem this perverseness a direct instigation of the arch-fiend, were it not occasionally known to operate in furtherance of good.”¹⁵⁶ Ao usar a perversidade para a analisar, a fim de melhor a compreender, confrontando-a para a destruir, Poe utiliza-a tendo por intenção um acto de criação, concedendo-lhe assim esse seu sentido positivo. No conto atrás referido, o impulso leva o narrador a cometer uma má acção - o assassinio, mas também origina duas boas acções, uma moral - a sua confissão, e outra estética - o próprio conto, como produto de criação artística. Referindo o conflito interior provocado pelo

¹⁵³ Leon Howard. “Artificial Sensitivity and Artful Rationality: Basic Elements in the Creative Imagination of Edgar Allan Poe” in *Poe Studies*, Vol. 20, Issue 1, June, 1987, p.3.

¹⁵⁴ Edgar Allan Poe. “William Gilmore Simms” in *Essays and Reviews*, p. 901.

¹⁵⁵ Edgar Allan Poe. “Marginalia” in *Essays and Reviews*, p. 1455.

¹⁵⁶ Edgar Allan Poe. “The Imp of the Perverse” in *Poetry and Tales*, p. 829.

referido impulso, o narrador comenta: “We tremble with the violence of the conflict within us, - of the definite with the indefinite - of the substance with the shadow. But, if the contest have proceeded thus far, it is the shadow which prevails, - we struggle in vain.”¹⁵⁷

Enquanto ele se deixa sucumbir perante essa força irracional inexplicável, essa “sombra” junguiana, o processo artístico consegue atingir a integração psíquica negada ao criminoso, pela coerência da sua forma estética, capaz de dar substância e consciência a essa “sombra” onde se oculta uma perversidade inconsciente e informe.

Eugene Kanjo, num artigo sobre este conto, chamou a atenção para esta dupla significação do impulso do perverso, ignorada pela maior parte da crítica: “(...) the tale is as much about the creative mechanism in man as it is about the destructive - indeed, the tale is typically Romantic in its conception of the paradoxically intertwined relationship of the creative and the destructive.”¹⁵⁸ Pode-se dizer que ironicamente Poe utiliza o impulso destrutivo para criar uma obra de arte elaborada, transformando-o por isso num impulso criativo, conseguido a partir da sua consciência artística e distanciamento estético. Daí que a atracção pelo abismo provoque, em “The Imp of the Perverse”, “the fierceness of the delight of its horror”, pois o terror da aniquilação e o medo da morte conduzem ao prazer e à criatividade. A queda no nada, no vazio do abismo constitui a própria base do poder criativo e o aprofundamento da consciência estética. Como Sartre explica, em *L'Être e le Néant*, o nada conduz o ser ao seu centro, sendo ele próprio a estrutura original da transcendência, pois aí reside a possibilidade de o não-ser estar no ser transcendente. Sendo a destruição um facto objectivo essencialmente humano, ela leva à compreensão do nada,

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 828.

¹⁵⁸ Eugene R. Kanjo. “‘The Imp of the Perverse’: Poe’s Dark Comedy of Art and Death” in *Poe Newsletter*, Vol. II, Number 3, October, 1969, p. 41.

ele próprio uma componente do real. A revelação do ser dá-se quando o indivíduo o apreende como destrutível. O ser e o não ser são duas componentes complementares do real, como a luz e as trevas, sendo essa parte negativa uma presença perpétua na existência humana. O nada representa, assim, esse ponto de partida para o início do ser, essa indeterminação donde toda a determinação parte. Quase sempre, Poe sentiu o ser como “assombrado” pelo não ser, uma vez que, segundo uma expressão de Sartre, “le néant hante l’être”.¹⁵⁹ Dada a sua relação de complementaridade e de interdependência, o ser descobre-se no não ser, porque “le moi que je suis dépend en lui-même du moi que je ne suis pas encore”.¹⁶⁰ A atracção pelo abismo surge provocada pela apreensão desta dependência que conduz o indivíduo à angústia por ter descoberto esta dualidade da sua existência, tendo de se confrontar com essa perpétua aniquilação. Diz-nos Sartre: “Je m’approche du précipice et c’est moi que mes regards cherchent en son fond”¹⁶¹ Através do exemplo do precipício, usado por Poe em “The Imp of the Perverse”, chega-se ao conhecimento de que a consciência do ser nasce a partir do horror da possibilidade da queda no vazio do nada. E mais uma vez o filósofo francês conclui:

“C’est à travers mon horreur que je suis porté vers l’avenir et elle se néantise en ce qu’elle constitue l’avenir comme possible. C’est précisément la conscience d’être son propre avenir sur le mode du n’être-pas que nous nommerons *l’angoisse*. Et, précisément, la néantisation de l’horreur comme *motif*, qui a pour effet de renforcer l’horreur comme *état*, a pour contrepartie positive l’apparition des autres conduites (...) comme *mes possibles* possibles.”¹⁶²

¹⁵⁹ Jean-Paul Sartre. *L’Être et le Néant*, p. 46.

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 67.

¹⁶¹ *Ibidem*.

¹⁶² *Ibidem*.

Compreendendo que esta atracção pela autocriação a partir da destruição é particularmente sentida, nos contos, por personagens estéticas como Roderick Usher, ou por narradores-artistas, Marietta Raneri, em *The Self Behind the Self* (1973), conclui: “The Poe aesthetic character seems willing to accept the terror of nil or void, because he believes that there lies in front of him a region of beauty and pure form.”¹⁶³ Como se poderá observar entre o processo criativo de Poe e o de auto-criação das suas personagens artísticas existe um paralelismo, pois as preocupações estéticas do autor reflectem-se nas suas personagens, objectivando nelas as suas próprias ansiedades inerentes ao drama da criação, podendo de uma forma distanciada ironizar sobre o papel do artista. O acto criativo é assim colocado numa dimensão existencial, podendo nele encontrar-se o sentido kierkegaardiano do Gótico, uma vez que tanto as personagens estéticas como o próprio artista sofrem da tortura kierkegaardiana de se criarem a si mesmos. Este processo recíproco de autocriação e de autodestruição está muito próximo do espírito Gótico de Poe. Contudo, em relação às personagens, o esforço para a criação acaba em destruição, enquanto a atenção do autor à destruição resulta em criação. Em “The Imp of the Perverse”, à semelhança do “serial-killer” de Seven, o narrador é um artífice que imita para destruir, tendo mimetizado um relato de como uma certa Madame Pilau foi envenenada, enquanto Poe é um artífice que imita para criar.

É como se a obra de arte criada, ou cada conto finalizado representasse essa Essência negada às personagens e pela qual tanto lutaram durante a sua trágica existência. É Patrick F. Quinn quem nos diz que a importância da obra de Poe pode ser melhor

¹⁶³ Marietta Raneri. *The Self Behind the Self: The Americanization of the Gothic*, p. 143.

entendida se a vímos em relação a uma das maiores tradições do pensamento ocidental, a tradição dos domínios da Existência e Essência. Diz-nos o crítico: “ In a simple formulation, the first realm, Existence, is actual life as we all know it, ‘the real world,’ as we say, here and now. This is the realm of fact and diversity, made up of all the problems, joys, relationships, and decisions that daily life involves. The second realm, of Essence, is the realm of abstraction, of imagination, where there is permanence rather than change.”¹⁶⁴

Se, como já se referiu , em Poe, a existência é uma via para a essência, o próprio impulso do perverso permite esta relação pela sua capacidade em mostrar a condição humana como algo finito ou dependente e ao mesmo tempo possibilita que através de si próprio se atinja o que é infinito, conseguindo-se concretizar o esforço, tão defendido em “The Poetic Principle” de “to reach the beauty above”. Daí dizer-se que, em Poe, a Verdade da Existência pressupõe a Verdade da Essência, ou como diria um existencialista, “a Existência precede a Essência.” Isto será equivalente a dizer que, no Impulso do Perverso, está já contido o Impulso Artístico, ou que a autodestruição integra um sentido de autocriação, permitindo assim chegar-se ao positivo pelas vias do negativo, atingindo-se a luz a partir das trevas.

É por este motivo que Eugene Kanjo, no artigo atrás citado, observando que o impulso do perverso pode operar ora no sentido do bem ora no do mal, recorda o papel de Mefistófeles no *Fausto* de Goethe. Quando Fausto pede a Mefistófeles para se identificar a si próprio, ele responde que é “Parte desse poder que opera / Sempre no mal, contudo cria o bem”. Mais à frente esta personagem continua comentando, dizendo que é “parte dessa

¹⁶⁴ Patrick F. Quinn. *Jahrbuch Für Amerikastudien*, V, pp.144-45.

parte que era Absoluta, / Uma parte das Trevas que deu origem à Luz”/ Sendo assim, o Impulso é para as personagens perversas dos contos, o que Mefistófeles é para Fausto. A tendência do indivíduo para a perversidade constitui-se no exemplo máximo de como o Mal não existe por si, mas sempre na relação com o seu contrário, o Bem. Em “Eureka”, Poe parte do princípio que o certo é positivo e o errado negativo, daqui resultando que o errado é meramente a negação do certo, como o frio é a negação do calor e a escuridão a negação da luz. Isto fá-lo concluir:

“That a thing may be wrong, it is necessary that there be some other thing in *relation* to which it *is* wrong - some condition which it fails to satisfy; some law which it violates; some being whom it aggrieves. If there be no such being, law, or condition, in respect to which the thing is wrong - and, still more especially, if no beings, laws, or conditions exist at all - then the thing *cannot* be wrong and consequently must be *right*.”¹⁶⁵

Pelo impulso do perverso se demonstra esta tese, também defendida em “Marginalia”, de que “evil cannot exist without good.” A perversidade de muitas das personagens dos contos, que se manifesta pela propensão irracional do indivíduo em destruir-se a si próprio, suscita tanto o desejo de matar como o desejo de ser preso. Aliás, sabe-se como Poe sempre se esforçou em provar a íntima relação entre elementos aparentemente considerados como opostos, sendo esta uma das razões pelas quais obteve a veneração e a admiração dos surrealistas franceses. Em *Eureka*, ele empenhou-se em provar a falsidade de certas verdades axiomáticas que referiam, por exemplo que “ ‘a thing cannot act where it is not,’ and ‘there cannot be antipodes,’ and ‘darkness cannot proceed from light.’ ”¹⁶⁶ Preocupava-o que as contradições não pudessem ser verdadeiras, não

¹⁶⁵ Edgar Allan Poe. *Eureka* in *Poetry and Tales*, p. 1297.

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 1266.

pudessem coexistir na natureza. Por consequência, toda a sua obra demonstrou esta constante aproximação entre elementos contraditórios, situando-se ela própria num plano de transição ou numa região limiar onde elementos opostos permanentemente coexistem. Entre a luz e as trevas, o bem e o mal, a realidade e o sonho, o consciente e o inconsciente, o belo e o horrível, o cómico e o trágico, o objectivo e o subjectivo, a vida e a morte, a criação e a destruição, a obra de Poe define-se fundamentalmente por esta capacidade de estar “entre” dois pólos opostos da existência. Compreender esta coexistência pode ser a chave para o significado de muitas das suas mais enigmáticas produções artísticas.

Entende-se, então, que o sentido do termo “criação” faça pressupor o de “destruição”, como o de “sonho” pressupõe o de “estar desperto.” Daqui advém a tendência para pensamentos paradoxais, idênticos ao apresentado no prefácio a *Eureka*, onde se afirma serem os sonhos a única realidade, como já o havia referido William Godwin na sua célebre expressão: “invisible things are the only realities.” Tal como Hawthorne, Poe constrói a sua ficção a partir do ponto de intersecção entre a imaginação e a realidade, descrevendo o seu processo de escrita de uma forma muito semelhante à do autor de *Scarlet Letter*. O seguinte estrato, publicado em “Marginalia” em 1846, representa um enorme salto qualitativo na imaginação literária do século XIX:

“There is, however, a class of fancies, of exquisite delicacy, which are *not* thoughts, and to which, *as yet*, I have found it absolutely impossible to adapt language. I use the word *fancies* at random, and merely because I must use *some* word; but the idea commonly attached to the term is not even remotely applicable to the shadows of shadows in question. They seem to me rather psychal than intellectual. They arise in the soul (alas, how rarely!) only at its epochs of most intense tranquility - when the bodily and mental health are in perfection - and at those mere points of time where the confines of the waking world blend with those of the world of dreams. I am aware of these “fancies” only when I am upon the very brink of sleep, with the consciousness that I am so.”¹⁶⁷

¹⁶⁷ Edgar Allan Poe. “Marginalia” in *Essays and Reviews*, p. 1383.

A ideia romântica “emotion recollected in tranquility”, apresentada por Wordsworth em *Lyrical Ballads*, sofre aqui uma importante e significativa alteração para “psychal shadows recollected in tranquility”, sendo este um indício da inevitável contemporaneidade de Poe, que, como Richard Wilbur observou foi o primeiro escritor moderno a descobrir o assunto mais característico do nosso século, e por este estudo já várias vezes referido: a desintegração psíquica.

Fácil será identificar também, na palavra “shadow”, o conceito de “inconsciente colectivo” de Jung, provando-se que a sua própria terminologia teórica transcreve a preocupação com os estados irracionais da mente. O seu próprio interesse pelo mundo dos sonhos foge à intenção romântica de criar um mundo onírico idílico, completamente desligado da realidade, antes os considerando como factos psicológicos fundamentais por si imaginados, procurando dar-lhes o valor de um processo psíquico ao apresentá-los como enigmas que ocultam ansiedades, angústias, debates íntimos. Em *The Interpretations of Dreams* (1900), Freud defende que os sonhos encontram o seu material na realidade ou nos nossos pensamentos durante o estado de vigília, sendo eles o resultado do que já experimentámos quer objectiva ou subjectivamente. Diz-nos o autor: “That all the material composing the content of the dream in some way originates in experience, that it is reproduced in the dream, or recalled - this at least may be taken as an indisputable truth.”¹⁶⁸ Os sonhos imaginados por Poe são, na maior parte, sonhos aterradores, pesadelos onde o caos do mundo exterior está em íntima ligação com o caos interior do indivíduo, nele se reflectindo a sua própria desordem mental, com no caso de Roderick Usher. Como

¹⁶⁸ Sigmund Freud. *The Interpretations of Dreams*, p. 8.

Freud observa a propósito de *Gradiva* (1912) de Jansen, os escritores, quando põem a sonhar as suas personagens, fazem-no segundo a sua experiência quotidiana, fazendo prolongar o seu pensamento e afectividade nos sonhos, procurando representar, através da actividade onírica, os estados de alma dos seus heróis. O motivo pelo qual Poe se preocupa em aproximar o mais possível o estado onírico do de estar acordado é porque quer trazer à luz da consciência a obscuridade do inconsciente. O seu acentuado espírito de análise desenvolveu-se pelo seu profundo empenho em penetrar nos terríveis segredos do mundo irracional, para os captar e trazer à superfície da memória. A sua extrema aplicação em desenvolver o seu lado racional resulta do enorme fascínio que o irracional lhe provoca. Os seus mistérios exigem-lhe que nunca perca esse ponto de contacto com o real, pois de outra forma perdê-los-ia. Tão bem como Baudelaire, Poe sabia que “La faculté de rêverie est une faculté divine et mystérieuse; car c’est par le rêve que l’homme communique avec le monde ténébreux dont il est environné.”¹⁶⁹

Em “The House of Poe”, Richard Wilbur defende que a duração de um conto de Poe é equivalente à duração de um sonho, derivando a sua estrutura de uma sequência de estados correspondentes à passagem da mente ao sono, sendo cada um deles uma espécie de alegoria em prosa de conflitos psíquicos. Segundo este autor, o conto típico de Poe ocorre na mente de um poeta, não possuindo as suas personagens personalidades independentes, mas sendo figuras alegóricas que representam princípios antagónicos da natureza dividida do poeta. Diz-nos o crítico: “Poe’s typical story presents some such struggle between the visionary and the mundane; and the duration of Poe’s typical story is

¹⁶⁹ Charles Baudelaire. *Les Paradis Artificiels* in *Oeuvres Complètes*, p. 235.

the duration of a dream.”¹⁷⁰ Como os contos nos mostram casos de falha no processo de individuação, não conseguindo as personagens atingir a sua integração psíquica, eles agem como se fossem reconstituições de pesadelos,¹⁷¹ em que a personalidade se debate perante a experiência Gótica da sua própria monstruosidade. E como sabemos, o Gótico baseia-se numa tradição da estética do pesadelo. Os primeiros exemplos foram os de Walpole e Mary Shelley. Numa carta escrita em 1765, Walpole confessa ter tido um impressionante sonho, no seu castelo Gótico de Strawberry Hill, o qual deu origem a *The Castle of Otranto*:

“Shall I even confess to you what was the origin of this romance? I waked one morning in the beginning of last June from a dream, of which all I could recover was, that I had thought myself in an ancient castle (a very natural dream for a head filled like mine with Gothic story) and that on the uppermost bannister of a great staircase I saw a gigantic hand in armour.”¹⁷²

Mary Shelley passou por uma experiência semelhante na noite de um dia de Verão de 1816, tendo *Frankenstein* sido o produto dos seus “grim terrors”, a consequência de um pesadelo que lhe surgiu “with a vividness far beyond the usual bounds of reverie. I saw - with shut eyes, but acute mental vision.”¹⁷³ Captar os sonhos com uma “visão mental acutilante” sempre foi, como se sabe, o método de escrita mais usado por Poe, tendo afirmado em “Marginalia” que: “I can survey them with the eye of analysis.”¹⁷⁴ Conhece-se também o caso de Stevenson que sofria de pesadelos frequentes, servindo-se deles como base para as suas ficções. *The Strange Case of Dr. JeKyll and Mr. Hyde* foi escrito depois de o autor ter sonhado com um Inglês atraente e de classe social elevada que se

¹⁷⁰ Richard Wilbur. “The House of Poe” in Eric Carlson (ed.). *The Recognition of Edgar Allan Poe*, p. 275.

¹⁷¹ Sobre este tema ver David R. Saliba. *A Psychology of Fear: The Nightmare Formula of Edgar Allan Poe*, Lanham, MD, University Press of America, 1980.

¹⁷² Horace Walpole. *Horace Walpole's Correspondence*, I, p. 88.

¹⁷³ Mary Shelley. “Introduction to *Frankenstein*” (1831) in *Four Gothic Novels*, p. 456.

¹⁷⁴ Edgar Allan Poe. “Marginalia” in *Essays and Reviews*, p. 1384.

transformava num monstro grotesco.

Em *The Gothic Psyche* (1997), Matthew Brennan defende que a desintegração psíquica é sempre bem representada pelas imagens simbólicas da arquitectura e da arte. Exemplo disto é o facto de Jung ter tido um sonho que retratava a mente como uma casa, fazendo lembrar o sonho do castelo de Walpole e a arquitectura dos pesadelos de Piranesi. É de referir que, no sonho de Jung, as partes mais baixas da casa simbolizavam o inconsciente pessoal e as mais elevadas o inconsciente colectivo. A imagem da casa de Usher surge aqui com surpreendente nitidez. Jung, como qualquer psicanalista, tem em comum com Poe o facto de se interessar pela “análise dos sonhos.” Seguindo a ideia que abre o prólogo de *Memories, Dreams, Reflections*, pode-se dizer que ambos conceberam a vida como uma “história da auto-realização do inconsciente”, nunca aceitando serem as circunstâncias exteriores mais valiosas do que a experiência interior. Para ambos, o inconsciente sempre assumiu o aspecto não do sobrenatural ou do fantástico, mas de uma “outra” realidade. A definição de “sonho”, segundo Jung, ajudar-nos-á a entender muita da ficção de Poe, assim como nos fará compreender que o seu interesse pelo impulso do perverso sempre fez parte do seu desejo em confrontar-se com os insondáveis mistérios do inconsciente humano:

“The dream is a little hidden door in the innermost and most secret recesses of the psyche, opening into that cosmic night which was psyche long before there was any ego-consciousness, and which will remain psyche no matter how far our ego-consciousness may extend . . . All consciousness separates; but in dreams we put on the likeness of that more universal, truer, more eternal man dwelling in the darkness of primordial night. There he is still the whole, and the whole is in him, indistinguishable from nature and bare of all egohood. Out of these all-uniting depths arises the dream, be it never so childish, grotesque, and immoral.”¹⁷⁵

¹⁷⁵ C. G. Jung. *Memories, Dreams, Reflections*, p. 394.

A dificuldade em penetrar na escuridão dessa noite primordial é a principal razão da dificuldade em interpretar tanto os sonhos como os contos de Poe. É por esse motivo que Jung considerava ser o significado do sonho o próprio sonho, antes tentando estabelecer associações dos sonhos com mitos e símbolos, de modo a não retirar conclusões definitivas, gerando em vez disso possibilidades interpretativas e correspondências, defendendo um fim aberto, como acontece também em muitas obras Góticas. Em *The Architects of the Abyss : The Indeterminate Fictions of Poe, Hawthorne and Melville*, Dennis Pahl sentiu esta dificuldade interpretativa a que chamou “abismo da significação”, pois, embora fossem comuns à ficção americana do século XIX temas epistemológicos que dramatizavam a tendência do homem em “romper a máscara” e ver o mundo na sua realidade crua, penetrando nos mistérios negros do universo, a dúvida persiste acerca de que verdades podem ser reveladas, ou se a própria linguagem distorce o objecto de interpretação.¹⁷⁶ Seguindo a ideia que se tem vindo a desenvolver, há uma enorme probabilidade de estes autores se terem sentido atraídos pelo mesmo impulso inconsciente, perverso e incontrolável que impele as suas personagens em direcção ao terrível e indecifrável abismo. Mas é exactamente na recusa em escapar a este confronto que reside o maior valor das suas obras. Só assim elas têm capacidade de confrontarem os leitores com os perigos da desintegração psíquica. Em *The Gothic Psyche*, Brennan comenta: “It is when readers ignore the Gothic’s images of the monstrous and the abyss that they risk replicating the nightmarish fates of Victor Frankenstein and Henry Jekyll - psychic disintegration.”¹⁷⁷

¹⁷⁶ Ver Dennis Alan Pahl. *Architects of the Abyss: The Indeterminate Fictions of Poe, Hawthorne and Melville*, University of New York, Ph. D. 1986.

¹⁷⁷ Matthew C. Brennan. *The Gothic Psyche - Desintegration and Growth in Nineteenth-Century English*

Ao tratar os seus textos góticos como sonhos e ao partilhar a atitude de Freud e Jung em considerar semelhanças entre os sonhos e a Literatura, podendo o sonho ser visto como um texto e o texto como um sonho, Poe procederá a uma activação de materiais arquetípicos que trarão o inconsciente ao consciente conseguindo, por um efeito catártico, exorcizar os “terrores da alma.” Nisto residirá o poder paradoxal do terror provocado pelo impulso do perverso. Como diz Jung, em *Memories, Dreams, Reflections* (1961): “ ‘Where danger is, there is salvation also’ - these words of Holderlin often came to my mind in such situations. The salvation lies in our ability to bring the unconscious urges to consciousness with the aid of warning dreams.”¹⁷⁸ Compreende-se, então, por que razão Poe considerava ilegítimo o uso do “terror pelo terror”. Para si o terror seria uma via para a integração psíquica, pois todas as desordens e desequilíbrios psíquicos dos seus protagonistas deram origem à ordem, unidade e equilíbrio do próprio processo artístico. Em “The Function of Terror in the Works of Edgar Allan Poe” (1966), Joseph M. Garrison defende que a loucura, perversidade e terror têm por função atingir, por contraste ou antítese, essa “supernal Beauty” que Poe ambicionava. Se a perversidade pode funcionar no sentido do bem, como nos demonstra “The Imp of Perverse”, então também algo de positivo pode nascer do terror. Diz-nos Garrison: “Horror and terror are legitimate effects when they are calculated to compel the reader to turn his attention and affections from a debilitating and terrifying analysis of the human condition to an alternative - an ideal - in Poe’s case, ‘the sentiment of Intellectual Happiness here, and the Hope of a higher Intellectual Happiness hereafter.’ ”¹⁷⁹ Existe de facto uma forte estrutura ética subjacente ao simbolismo da obra

Literature, p. 6.

¹⁷⁸ C. G. Jung. *Memories, Dreams, Reflections*, p. 245.

¹⁷⁹ Joseph M. Garrison, Jr. “The Function of Terror in the Work of Edgar Allan Poe” in *American Quarterly*,

de Poe, embora seja uma ética contra a moral convencional, afirmando-se nos seus valores mais negativos, já que do horror nasce o prazer estético e do contacto com o crime surge o desejo de beleza e virtude supremas.

Criar na ficção o desejo do Bem e da Beleza, através da sua ausência, parece ser uma recusa em exprimir directamente o sentimento, sendo uma evidência da tendência de Poe para a impessoalidade, tão apreciada pelos escritores modernos. E existe uma razão para isto, pois como deixou expresso numa crítica a *Barnaby Rudge* de Charles Dickens, Poe pensava que se transmite melhor o sentido do que é positivo através do que lhe é contrário. Daí o seu interesse pelo uso da ironia e pelo efeito do texto suscitado no leitor. Vista nesta perspectiva, a sua escrita será sempre eminentemente provocatória, compreendendo-se por isso o seu gosto por embustes, onde Baudelaire lhe descobriu o prazer de pôr à prova a falta de inteligência dos seus contemporâneos e de ferir o orgulho do *homem moderno*. No referido artigo crítico, o autor comenta: "In teaching what perfection is, how, in fact shall we more rationally proceed than in specifying what it is not."¹⁸⁰ Esta é também uma atitude realista de quem tinha consciência do facto, por si várias vezes expresso, de que "evil predominates over good". Nada melhor, então, que criar nos contos uma série de variações acerca do tema da perversidade, para que eles provoquem no leitor a necessidade da Perfeição e da Beleza. O testemunho de narradores que são ao mesmo tempo artistas e criminosos pode ser um precioso contributo para se alcançar este efeito redentor do terror. O narrador de "The Imp of Perverse" é disto exemplo, quando diz:

Vol. 18, 1966, p. 148.

¹⁸⁰ Edgar Allan Poe. "Charles Dickens" in *Essays and Reviews*, p. 227.

“I have said thus much, that in some measure I may answer your question , that I may explain to you why I am here , that I may assign to you something that shall have at least the faint aspect of a cause for my wearing these fetters, and for my tenanting this cell of the condemned. Had I not been thus prolix, you might either have misunderstood me altogether, or, with the rabble, have fancied me mad.”¹⁸¹

Como Frankenstein, Drácula, Macbeth ou Ricardo III, a vítima do impulso do perverso torna-se um arquétipo simultaneamente Gótico e Trágico onde se concentram padrões de instintos universais provenientes do inconsciente colectivo da espécie humana, que não devem permanecer reprimidos ou esquecidos, mas antes devem ser libertados pelo consciente e pela arte. As algemas e a cela do narrador são símbolos desta “causa.” Isto faz com que as obras de Poe possam atingir um poder curativo praticamente semelhante ao da psicanálise. A razão está em que a sua ética tem simultaneamente um objectivo psicológico e estético. Só se poderá desejar alcançar a libertação pela arte, que projectará o indivíduo “Out of Space - Out of Time”, se antes formos confrontados com a sua condição de “prisioneiro do terror” da existência. Em “Murder as a Fine Art: Basic Connections Between Poe’s Aesthetics, Psychology, and Moral Vision” (1968), Joseph Moldenhauer observa que, nos contos, as terríveis ansiedades e tormentos físicos são estádios necessários para o progresso do protagonista em direcção à Unidade, tal como também o poeta tem de sofrer frustração e angústia para atingir o poema perfeito. Este tormento da criação, preocupação central da obra de Poe, culmina quase sempre com a destruição da personagem-artista, que simboliza também a morte estética do autor, o qual perde a sua identidade individual, numa espécie de fusão universal de que depende o processo de criação artística. Diz-nos Moldenhauer: “Life in its customary categories - time, space,

¹⁸¹ Edgar Allan Poe. “The Imp of Perverse” in *Poetry and Tales*, p. 830.



matter, the body, sex, birth, motion, variety, change - life is, in Poe's vision, the thing to be defeated, to be transcended, or to be evaded in acts of an aesthetic character. These acts are simultaneously the destruction of the self and the creation of the perfect poem."¹⁸² Se o terror é necessário à criação da obra, então o próprio impulso do perverso tem um papel importante no processo criativo, pois pode dramatizar essa morte do autor, que, ao assumir uma atitude impessoal e estética, se poderá confrontar melhor com esse "terror da alma", provocado por uma perversidade que não se louva ou condena, mas se aceita como facto a que se dá uma forma artística. Foi Lovecraft quem melhor entendeu esta importante marca de modernidade, ao observar que: "Poe (...) perceived the essential impersonality of the real artist (...) to express and interpret events and sensations as they are (...) good or evil, attractive or repulsive, stimulating or depressing (...) as a detached chronicler rather than as a teacher, sympathizer, or vendor of opinion."¹⁸³

Este efeito positivo ou redentor do terror, a que nos temos vindo a referir, encontra particular expressão em "The Premature Burial" (1844), onde o narrador sofre de obsessões provocadas por leituras de histórias de terror, que o levam a recluir excessivamente os seus estados de catalepsia, sendo por isso obrigado a tomar precauções para evitar a contingência de ser enterrado vivo. No fim, ele compreende o absurdo desta sua atitude, resolvendo não ler mais contos Góticos semelhantes à história que ele próprio narra ("no bugaboo tales - *such as this*"). Estas leituras fizeram-lhe desejar exactamente o oposto das terríveis conclusões apresentadas nesses textos :

¹⁸² Joseph Moldenhauer. *Murder as a Fine Art: Basic Connections Between Poe's Aesthetics, Psychology, and Moral Vision*, PMLA, Vol. 83, 1968, p. 297.

¹⁸³ H. P. Lovecraft. *Supernatural Horror in Literature*, p. 53.

“The tortures endured, however, were indubitably quite equal, for the time, to those of actual sepulture. They were fearfully - they were inconceivably hideous; but out of Evil proceeded Good; for their very excess wrought in my spirit an inevitable revulsion. My soul acquired tone - acquired temper. I went abroad. I took vigorous exercise. I breathed the free air of Heaven. I thought upon other subjects than Death In short, I became a new man, and lived a man’s life.”¹⁸⁴

O conto demonstra bem que o terror provoca dois efeitos contrários, um de atracção (“it is the history which excites”) e outro de repulsa (“inevitable revulsion”), reconhecendo-se a actuação conjunta deste duplo efeito emocional, quando o narrador confessa: “We thrill, for example, with the most intense of ‘pleasurable pain.’”¹⁸⁵ Embora esteja aqui evidente uma crítica mordaz à falta de originalidade e à pouca qualidade das narrativas do género (“As inventions, we should regard them with simple abhorrence.”), o que de facto parece ser importante é transmitir o conflito ou a ambivalência de uma emoção que simultaneamente se torna atraente e repelente adquirindo por isso um carácter paradoxal.

Em *The Philosophy of Horror* (1990), Noël Carroll defende que é a própria repulsividade do horror que o torna atraente, pois o que pode parecer desagradável nas ficções de terror é uma via para o prazer. Representando violações das categorias culturais, compreende-se que esses objectos de terror sejam perturbantes e horríveis, mas se tornem também em objectos fascinantes, porque transgridem as categorias estabelecidas do pensamento, fascinando-nos pelas mesmas razões que nos repugnam. Com base nesta ideia, Noël Carroll conclui que “the ambivalence that bespeaks the paradox of horror is already to be found in the very objects of art-horror which are disgusting and fascinating, repelling

¹⁸⁴ Edgar Allan Poe. “The Premature Burial” in *Poetry and Tales*, p. 679.

¹⁸⁵ *Ibidem*, p. 666.

and attractive due to their anomalous nature.”¹⁸⁶ O conde Drácula, no romance de Bram Stoker, é exemplo desta ambivalência, pois podemos vê-lo como personificação do que Freud chamou “regresso do reprimido.” Ao representar algo que foi psiquicamente reprimido ou socialmente oprimido, o seu regresso provoca-nos desejo e horror. Ele representa a ameaça de algo muito diferente de nós, pois a sua imagem é a de um *alien*, de um “outro” que é fisicamente diferente e que transporta consigo toda a força “negra” do inconsciente que nos aterroriza, mas que faz parte de nós porque simboliza um lado importante do humano durante muito tempo esquecido - uma sexualidade perdida que a Inglaterra Vitoriana negava. Ele torna-se na imagem do “Outro”, que tememos e amamos, tal como acontece com as personagens perversas de Poe e com a própria ideia de perversidade e conseqüente repulsa e atracção pelo abismo que conduz o indivíduo à destruição.

Existe um episódio, em *Dracula*, que poderá ilustrar esta ambivalência, tão característica da estética do *Dark Romanticism*, onde a obra de Poe também se enquadra. Trata-se da cena do terceiro capítulo, em que Jonathan Harker se encontra com as mulheres de Drácula. Harker narra-nos a sua experiência do seguinte modo: “The fair girl went on her knees, and bent over me, fairly gloating. There was a deliberate voluptuousness which was both thrilling and repulsive, and as she arched her neck she actually licked her lips like an animal, till I could see in the moonlight the moisture shining on the scarlet lips and on the red tongue as it lapped the white sharp teeth.”¹⁸⁷ Em “The Return of the Repressed / Oppressed in Bram Stoker’s *Dracula*” (1980), Burton Hatlen fala-nos dessa reacção

¹⁸⁶ Noël Carroll. *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*, p. 188.

¹⁸⁷ Bram Stoker. *Dracula*, p. 54.

complexa composta igualmente de medo e fascínio, que Drácula provoca em algumas das personagens do romance e nos próprios leitores. O autor explica que a razão do medo é devida à sua ameaça de destruição das formas existentes da ordem, quer no ego quer na ordem social. A razão do fascínio deve-se a Drácula representar tudo o que a sociedade burguesa tem repudiado. Isto leva Hatlen a concluir: “(...) as these rejected areas of experience emerge into consciousness the ghost of desires past also re-emerge. We hate and fear Count Dracula, but we also long to give ourselves up to him.”¹⁸⁸

A melhor explicação para o motivo desta ambivalência encontra-se em “Das Unheimliche” de Freud. É importante rever o significado deste conceito, já anteriormente apresentado neste estudo, para entendermos o que verdadeiramente se oculta por detrás do impulso do perverso, a maior fonte do terror paradoxal na obra de Poe. Como já vimos, segundo o conceito de Freud, “Das Unheimliche” tem a função de desocultar o que está escondido e, como tal, dá origem a uma transformação perturbante do familiar no não familiar. Tudo isto terá por consequência que não se possa separar os acontecimentos reais dos aparentemente irrealis como já atrás se referiu, a propósito da comparação entre Hoffmann e Poe. Assim se explica essa característica da ficção de Poe, que se define por estar “entre” o real e a imaginação. Como nos diz Rosemary Jackson, em *Fantasy* (1995): “As the term ‘paraxis’ has already suggested, fantasy lies alongside the axis of the real (...) interstitial placing. ‘On the edge,’ ‘through,’ ‘beyond,’ ‘between,’ ‘at the back of,’ ‘underneath,’ or adjectives such as ‘topsy-turvy,’ ‘reversed,’ ‘inverted.’ This area, according to Freud, is one of concealed desire.”¹⁸⁹ Sendo “Das Unheimliche” essa região

¹⁸⁸ Burton Hatlen. “The Return of the Repressed/Oppressed in Bram Stoker’s *Dracula*” in Margaret Carter (ed.). *Dracula - The Vampire and the Critics*, p. 131.

¹⁸⁹ Rosemary Jackson. *Fantasy - The Literature of Subversion*, p. 65.

obscura que se oculta por detrás do familiar, Freud comenta que é na ficção onde mais o poderemos encontrar: “(...) fiction presents more opportunities for creating uncanny feelings than are possible in real life.”¹⁹⁰ A sua ligação ao Gótico e ao Grotesco será, pois, evidente.

¹⁹⁰ Sigmund Freud. “The Uncanny” in *Art and Literature*, The Penguin Freud Library, Vol. 14, p. 374.

7. O Terror Paradoxal da Arte de Edgar Poe

O Grotesco é, como se sabe, um modo ambivalente, nascido da associação do cómico com o terrível, do vulgar com o invulgar, sendo originado a partir de uma espécie de desordem criativa. É Kaiser, em *The Grottesque*, quem nos define este modo de apreensão, dizendo: “The grotesque is a structure . . . (it) is the estranged world . . . our world which has been transformed”¹⁹¹ Seguindo esta ideia da possibilidade de um mundo extraordinário poder estar contido no mundo vulgar, Todorov mostra como o próprio fantástico pode estar enraizado no real: “C’est donc la catégorie du réel qui a fourni sa base à notre définition du fantastique.”¹⁹² O conto “King Pest” (1835) de Poe, pode ser um bom exemplo para explicar como o grotesco pode nascer do que é vulgar e urbano, pois o local onde se desenrola a acção é uma taberna de aspecto desagradável frequentada por

¹⁹¹ Wolfgang Kayser. *The Grottesque in Art and Literature*, p. 184.

¹⁹² Tzvetan Todorov. *Introduction à la Littérature Fantastique*, p. 175.

“grotesque groups scattered here and there within it.”¹⁹³ “The Murders in the Rue Morgue” (1841) será outro caso de fusão do normal com o anormal. Dupin é mesmo o grande especialista em decifrar esse algo “*excessively outré*”, essa força animal de um orangotango que é ao mesmo tempo tão fora do comum como habitante de uma cidade, mas tão parecido com a violência humana. “The Man of the Crowd” (1840) é outro desses usos evidentes do Grotesco, em que o horror nasce do quotidiano comum de uma cidade, e só a nossa ^{an}capacidade de percepção nos impedirá de o detectar. Pode-se dizer que sempre que Poe tenta exprimir os horrores da existência humana, ele usa o Grotesco pela sua capacidade de evocar o estranho e o horrível no existente, onde a familiaridade do que é comum é imanente ao terror.

Muitos exemplos, na sua ficção, se poderão dar, pois o que parece raro é não haver Grotesco em nenhuma das narrativas de Poe. Esta será uma das razões do seu profundo sentido de realismo, pois como Leonardo Cassuto observa, em *The American Grotesque*, o grotesco não é um género mas uma reacção à realidade vivida, uma expressão do mundo tal como ele é: “The grotesque is a reaction, a response - something which is felt, experienced. It is a structure that crosses generic boundaries to make itself across the range of perception.”¹⁹⁴ Esta é a melhor maneira de Poe conseguir o tão ambicionado efeito de unidade. O próprio Victor Hugo observara que através do Grotesco e do Sublime se pode chegar à revelação de que “todas as coisas estão ligadas.” Ele permitirá, então, uma visão unificadora que possibilita ao artista mostrar a coexistência da luz e das trevas, do corpo e do espírito, do feio e do belo. E como já vimos, o processo artístico de Poe admite que

¹⁹³ Edgar Allan Poe. “King Pest” in *Poetry and Tales*, p. 240.

¹⁹⁴ Leonardo Cassuto. *The American Grotesque*, p. 16.

através da componente do feio se atinja o belo e que a beleza surja por contraste com o Grotesco, sendo esta também uma característica da arte moderna.

Voltando ainda ao conceito de “Das Unheimliche”, convém dizer que Poe o utiliza bastante, pois como Freud observou, o tema de “Enterrado Vivo” é algo muito *unheimlich* que, na sua opinião, resulta do complexo de castração: “As we already know, this kind of uncanniness springs from its proximity to the castration complex. To some people the idea of being buried alive by mistake is the most uncanny thing of all.”¹⁹⁵ Esse encontro com a morte, tão habitual nos contos de Poe e particularmente bem representado em “The Masque of the Red Death” (1842), evoca o regresso do não familiar, transformando-se o que é estranho na figura de um fantasma que usurpa o espaço material impondo-lhe a sua imaterialidade, sendo este um dos processos de terror mais usados em contos deste tipo. Nos contos em que os mortos invadem o mundo dos vivos, como é o caso de “Morella”(1835) e “Ligeia” (1838), pode-se dizer que não se trata de ressurreição, mas da sua insurreição, pois o seu objectivo é fazer acordar algo esquecido na mente dos vivos, provocando-lhes terrores obsessivos e medos demoníacos, que quase sempre têm por base o medo da extinção pessoal na morte. Nesta capacidade, de trazer à claridade algo que a estabilidade cultural da sociedade recomenda que deva permanecer obscuro, reside a função transgressiva de “Das Unheimliche”.

Como este conceito possui as características de algo familiar e muito antigo, que foi alienado da mente por um processo de repressão, tem inevitavelmente de estar sujeito ao tabu cultural, como o viu Freud em *Totem and Taboo* (1912-13). Estudando o

¹⁹⁵ Sigmund Freud. “The Uncanny” in *Art and Literature* , p. 366.

sistema totémico de certas tribos primitivas, Freud chega à conclusão que os Tabus nascem de um sistema de repressões criador de inibições que garante a sobrevivência social e cultural. Os principais são os tabus de incesto (desejo da mãe) e de morte (desejo de tocar e contactar com cadáveres). E não nos faltarão exemplos na obra de Poe para estes tabus. Em relação ao incesto, muitos exemplos, além de *Pierre* de Melville ou de “The Fall of the House of Usher” de Poe, se poderão dar acerca da sua violação por autores românticos. Será o caso de *The Mysterious Mother* de Walpole, *Der blonde Eckbert* de Tieck, *Die Braut vom Messina* de Schiller, *Die Ahnfrau* de Grillparzer e *René* de Chateaubriand. Todas estas narrativas em que a libido se recusa submeter ao “princípio da realidade”, ao exprimir um desejo absoluto e ao contrariar toda a espécie de constrangimentos. Por esta sua tendência em fazer regressar desejos e ansiedades reprimidas, “Das Unheimliche” adquire um poder subversivo. Por isso Freud o definiu, no já citado artigo, como algo secretamente familiar que sofreu repressão.

O “impulso do perverso” de Poe coincide inteiramente com esta definição pois, como já vimos, caracteriza-se por ser “um impulso primitivo” que nos leva a praticar actos que não devemos, correspondendo, por isso, a uma inclinação pelo proibido que é o próprio centro da teoria Freudiana. A ambivalência entre o desejo e a sua proibição cria uma tensão sempre constante em todos os tabus. Pode-se dizer que o “impulso do perverso” tem muito a ver com a natureza destes últimos, pois, segundo Freud, a base do tabu é uma acção proibida, para a realização da qual existe uma forte inclinação no inconsciente. O capítulo de *Totem and Taboo* intitulado “Taboo and Emocional Ambivalence” é esclarecedor acerca desta tensão resultante da repressão dos instintos:

“The meaning of ‘taboo’ (...) diverges in two contrary directions. To us it means, on the one hand, ‘sacred’, ‘consecrated’, and on the other ‘uncanny’, ‘dangerous’, ‘forbidden’, ‘unclean’. (...) ‘taboo’ has about it a sense of something unapproachable, and it is principally expressed in prohibitions and restrictions. Our collocation ‘holy dread’ would often coincide in meaning with ‘taboo’.”¹⁹⁶

Simultaneamente sagrado e proibido, o tabu estará, por isso, sempre sujeito ao impulso de violação que, na obra de Poe, corresponde ao impulso do perverso. Apesar de todas as leis de proibição, haverá sempre o desejo de as violar, pois o indivíduo sempre quererá ver o que não pode ver, ouvir o que não pode ouvir e dizer o que não pode dizer, porque simplesmente tem curiosidade em saber qual será o resultado disso. Em *The American Grottesque* (1989), Leonardo Cassuto comenta: “The desire for unity and understanding theorized by Freud, Levi-Strauss, Douglas, and others can thereby find an expression in simple curiosity. When presented with a closed door marked ‘forbidden,’ most people still want to know what lies behind it.”¹⁹⁷ Nesta demanda do proibido se empenham muitas das personagens de Poe, não só aquelas que são inicialmente consideradas perversas, mas outras tomadas no início como boas, e cujo estado melancólico as leva a procurar estímulo na perversidade. Este é o caso de Pym, em *The Narrative of Arthur Gordon Pym* (1838), que, como Ishmael, procura na aventura marítima um lenitivo para o sentimento de melancolia, confessando-nos a sua atracção pelos momentos de desespero e sofrimento da vida dos marinheiros, assim como os seus desejos perversos de “naufrágio e fome”, “morte e prisão” e pouca simpatia pelo lado mais luminoso da vida, só comum “(...) to the whole numerous race of the melancholy among men”.¹⁹⁸ Da sua aventura fazem parte inúmeros

¹⁹⁶ Sigmund Freud. *Totem and Taboo*, p. 24.

¹⁹⁷ Leonardo Cassuto. *The American Grottesque*, p. 138.

¹⁹⁸ Edgar Allan Poe. “The Narrative of Arthur Gordon Pym” in *Poetry and Tales*, p. 1018.

incidentes relacionados com canibalismo, assassinio, motins, situações de enterro vivo, culminando com a experiência do abismo, esse vortex negro que Ahab tão bem conheceu na última cena de Moby Dick: “the embraces of the cataract, where the chasm threw itself open to receive us.”¹⁹⁹ As obsessões e terrores que Pym experimenta na ilha de Tsalal, muito semelhantes aos de Toby em *Typee*, provocados pelo choque de diferentes civilizações, fazem parte desse seu desejo irreprimível em explorar os limites da perversidade humana, sendo a imagem dos nativos traiçoeiros de dentes negros uma das melhores objectivações do seu próprio “dark side.” Esta curiosidade excitante e perversa em desocultar o segredo por detrás do proibido conduzirá à destruição, como se profetiza em “Ms. Found in a Bottle” (1833): “It is evident that we are hurrying onwards to some exciting knowledge - some never-to-be-imparted secret, whose attainment is destruction.”²⁰⁰

É pois vulgar que as personagens de Poe raramente hesitem em escolher o absurdo e o fatal em vez do racional e do estável, preferindo a loucura à razão. Os contos sobre a perversidade poderão, por isso, ler-se como uma crítica da “razão pura”, defendendo-se que o impulso do perverso é uma forma de cepticismo persistente que mostra os limites da razão em dar certezas sobre a personalidade e o mundo. As seguranças iniciais de que cada narrador parte são mais tarde desconstruídas por um impulso contrário à lógica do interesse próprio do indivíduo, demonstrando-lhe a “pura arrogância da sua razão”. Situando-se persistentemente do lado do irracional, compreende-se que seja precisamente a antecipação e a expectativa do terror que atrai estas personagens, pois

¹⁹⁹ *Ibidem*, p. 1179.

²⁰⁰ *Ibidem*, “Ms. Found in a Bottle” in *Poetry and Tales*, p. 198.

quanto mais negra e terrível for a situação, mais excitada será a imaginação. Como acontece com todos os tabus, que são capazes de nos suscitar a maior veneração e o maior terror, também o fascínio pelo abismo, sentido por personagens sujeitas ao impulso do perverso, será tanto mais intenso quanto maior for a sua repulsa e mais terríveis forem os “terrores da alma” por si provocados. Tudo isto Baudelaire resumiu sabiamente dizendo:

“Mais voici plus important que tout: nous noterons que cet auteur, produit d’un siècle infatué de lui-même, enfant d’une nation plus infatuée d’elle-même qu’aucune autre, a vu clairement, a impertubablement affirmé la méchanceté naturelle de l’homme. Il y a dans l’homme, dit-il, une force mystérieuse dont la philosophie moderne ne veut pas tenir compte; et cependant, sans cette force innommée, sans ce penchant primordial, une foule d’actions humaines resteraient inexplicables, inexplicables. Ces actions n’ont d’attrait que *parce que* elles sont mauvaises, dangereuses; elles possèdent l’attrance du gouffre. Cette force primitive, irrésistible, est la Perversité naturelle, qui fait que l’homme est sans cesse et à la fois homicide et suicide, assassin et bourreau (...).”²⁰¹

De que modo as personagens irão ceder a este prazer proibido e como se tornará ele numa das suas principais fontes de terror, é o que a seguir veremos, focando algumas vítimas do impulso do perverso que, frequentemente, são simultaneamente artistas e criminosos, estetas e assassinos. Como o príncipe Prospero, em “The Masque of the Red Death” (1842), muitas destas personagens serão ao mesmo tempo estetas e vilões, aprisionados pela sua mente a uma estrutura estética que, ao conceder-lhes a presunção do conhecimento, os transforma em arquitectos da sua própria prisão. A condição de autores e o poder de controlo ganho pela actividade artística não os tornarão imortais, mas antes lhes evidenciarão a sua mortalidade, conduzindo-os vertiginosamente para a destruição, tal como o profundo sentido estético de Prospero não evitara, mas antes precipitara a morte de todos os convidados: “And Darkness and Decay and the Red Death held illimitable

²⁰¹ Charles Baudelaire. “Notes Nouvelles Sur Edgar Poe” in *L’Art Romantique*, p. 178.

dominion over all.”²⁰² Todos estes exemplos representarão o fracasso da tentativa de criar um domínio estético auto-suficiente, embora este tenha sido o sonho do próprio Poe, como “The Domain of Arnheim” (1846) bem comprova.

²⁰² Edgar Allan Poe. “The Masque of the Red Death” in *Poetry and Tales*, p. 490.

“THE OVAL PORTRAIT” (1842) : Retrato de um Artista Perverso.

Recuperando o gosto tradicional Gótico pelo retrato, como presença de um passado vivo e algo fantasmagórico que assombra o presente dos vivos com um perturbante enigma, Poe procede também aqui a uma renovação dessa mesma tradição, aprofundando o seu efeito de terror ao associá-lo a questões de ordem estética, psicológica e moral. O retrato do mais antigo dos Pyncheons em *The House of Seven Gables* de Hawthorne ou a imagem do antepassado de Melmoth, em *Melmoth* de Maturin, não causam a perturbação provocada por essa pintura de uma mulher jovem morta pela arte. A história passa-se nos Apeninos, num castelo deserto de décor gótico onde o narrador ferido se refugia, talvez depois de uma perseguição de “banditti.” Por tudo isto, será fácil de descobrir que, tanto na atmosfera como no conteúdo, o conto evoca os romances de Ann Radcliffe, a quem o narrador se refere de passagem. Contudo, “The Oval Portrait” transcende em muito o tipo

de narrativa desta autora, onde o sobrenatural recebe quase sempre uma explicação racional. Embora se possa explicar a experiência sofrida pelo narrador, atribuindo-a a uma alucinação provocada pelo seu estado febril e por algum ópio que lhe aliviasse o sofrimento, a sua perturbação psicológica e a polémica do tema, parecem muito reais para se reduzirem simplesmente a um banal erro de percepção.

Nos contos, de Poe abundam estas explicações psicológicas para os erros de percepção dos seus protagonistas. É o caso “The Sphinx” (1846), onde um insecto que sobe uma teia de aranha é tomado por um monstro, dado ter sido percebido através de um vidro de janela demasiado perto do globo ocular. Outro exemplo é “The Premature Burial”, onde o narrador pensa ter sido enterrado vivo apesar de todas as suas precauções para evitar tal situação. Contudo, tanto num como noutro caso, o terror experimentado pelos narradores é de tal forma real que as experiências por que passaram também o parecem ser. Tudo isto significa que as explicações racionais de senso comum nada podem contra o poder da imaginação e a capacidade da psique humana em criar terrores reais e sinistros, que ultrapassam os da realidade dos factos. É Richard Wilbur quem nos lembra, em “The House of Poe”, que o autor explicitamente identifica formas regulares angulares com a razão do senso comum, e a forma circular, oval ou arabesco com a imaginação. O próprio título do conto é sobre isto bastante sugestivo. Numa crítica a *Sheppard Lee* de Robert Montgomery Bird, Poe crê que se deve evitar a expressão directa e que muito deve ser deixado à imaginação, embora o autor se deva igualmente preocupar com a verosimilhança da narrativa:

“(…) leaving much to the imagination - in writing as if the author were firmly impressed with the truth, yet astonished at the immensity, of the wonders he relates, and for which, professedly, he neither claims nor anticipates credence (....) leaving

the result as a wonder not to be accounted for. (...) On the other hand what difficulty, or inconvenience, or danger can there be in leaving us uninformed of the important facts that a certain hero *did not* actually discover the elixir vitae, *could not* really make himself invisible, and *was not* either a ghost in good earnest, or a bonâ fide Wandering Jew ?”²⁰³

Trata-se de expor um ponto de vista romântico que se afirma contra a regra neoclássica do século XVIII de que tudo deveria ser claramente e distintamente expresso. Com isto Poe quer dizer que se deve pôr em prática o preceito romântico de Coleridge, concentrado na expressão “willing suspension of disbelief”, que não nos deixará duvidar da imaginação, da intuição ou de actividades mentais irracionais como formas superiores de conhecimento. Tudo isto para dizer que se deve acreditar no narrador, quando este refere: “I had found the spell of the picture in an absolute *life-likeness* of expression, which at first startling, finally confounded, subdued and appalled me.”²⁰⁴ Para fundamentar o terror do narrador acerca do aspecto do quadro, existe a expressão equivalente de um medo muito real sentido pelo próprio autor da obra ao ter-se dado conta do destino da sua jovem mulher: “(...) the painter stood entranced before the work which he had wrought; but in the next, while he yet gazed, he grew tremulous and very pallid, and aghast.”²⁰⁵ O que verdadeiramente aterrorizou as personagens é o motivo central do conto: o retrato parece vivo porque se apoderou da vida do seu modelo. Sem a verosimilhança dada à expressão desta emoção, o terror não produziria o seu efeito, nem tão pouco poderia cumprir a sua função, que aqui consiste em tornar explícita a perversidade da arte. Uma arte vampírica que se alimenta da própria vida e um artista que provoca a morte de uma jovem para

²⁰³ Edgar Allan Poe. “Robert M. Bird” in *Essays and Reviews*, p. 402.

²⁰⁴ Edgar Allan Poe. “The Oval Portrait” in *Poetry and Tales*, p. 428.

²⁰⁵ *Ibidem*, p. 484.

produzir arte.

Originalmente intitulada “Life in Death”, “The Oval Portrait” pode ser visto como uma variação de Poe sobre o tema de “The Artist of the Beautiful” (1844) de Hawthorne e “A Obra- Prima Desconhecida” de Balzac, sendo a sua uma versão muito mais negra. Apesar do conto de Hawthorne “The Birthmark” ser protagonizado por um médico e não por um artista, o tema central aí desenvolvido tem igualmente tudo a ver com os erros e excessos de um esteticismo levado às últimas consequências. Construindo uma parábola do processo artístico, Poe parece aqui inverter o mito do Pigmalião, retratando o artista como transformador do material vivo em arte. Daniel Hoffman fala-nos de um certo vampirismo artístico, quando comenta: “The notion that the art-work outlives its subject is indeed an old one, but Poe makes the artist a cannibal or vampire whose subject *must die* so that there may be art.”²⁰⁶ O conto representa por isso uma crítica, já desenvolvida em contos anteriores, à propensão masculina em possuir, por análise e objectivação, o carácter feminino, acabando por destruí-lo.

Tanto o artista como o narrador tendem a capturar e dominar a imagem da jovem através do olhar artístico, o que possibilita um estudo do processo imaginativo da reacção masculina em relação ao sexo oposto. E essa imaginação masculina pode ser mortal sempre que se apropria da imagem da mulher pela razão reprimindo a emoção. Contudo, como em relação a outras mulheres tratadas por Poe, esta recusa-se a permanecer morta vindo mais tarde assombrar a consciência masculina, através do próprio motivo da sua morte: a obra artística. A sua existência recusa-se a ser reduzida às duas dimensões da

²⁰⁶ Daniel Hoffman. *Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe*, p. 316.

obra de arte, suscitando por isso dúvidas no narrador quanto à sua realidade ou fantasia.

Dado o seu conteúdo, este conto tem suscitado algumas leituras femininas como é o caso de *Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic* (1992) de Elisabeth Bronfen. Segundo esta autora, o conto explora “a rivalidade entre a presença material do corpo e a sua representação em arte.” Ela vê esta obra como auto-reflexiva e defende que Poe usa a conjunção da mulher morta e da arte nesta “metapoetic story about creation and image-making . . . in order to problematize the conventional idea of art as transformation of living matter into inanimate form”.²⁰⁷ Analisando a ligação estética Mulher e Morte, Bronfen refere o costume ocidental de mascarar o medo da morte e dissolução através de imagens de beleza feminina. A conjugação morte, estética, e mulher permite ao observador distanciar-se da sua própria fraqueza, protegendo a personalidade do medo de desintegração. A beleza da mulher e a beleza da imagem protegem o sujeito do medo castrador da morte. Bronfen considera que estas representações das mulheres e da morte têm uma função de repressão e isto porque a existência da mulher entra em rivalidade com a existência da obra. Por isso, o conto sugere que uma incompatibilidade e rivalidade entre a imagem criada pela arte e os corpos criados pela natureza será fatal para o modelo. Isto explica-se, porque sendo a mulher representativa de uma materialidade material, simultaneamente figura como risco estético, como uma presença que põe em perigo a obra de arte, e como duplo do retrato ela deve ser afastada.

Isto faz-nos lembrar a história do jovem arqueólogo, Norbert Hanold, o protagonista de *Gradiva* de Wilhelm Jensen. Também ele pode comparar-se ao artista de

²⁰⁷ Elisabeth Bronfen. *Over Her Death Body: Death, Femininity and the Aesthetic*, p. 111.

“Oval Portrait”, por ter cortado todos os laços com a realidade quotidiana para se dedicar exclusivamente às ruínas da antiguidade clássica. Se só as tintas e a tela eram importantes para o artista de Poe, também para Norbert “só o mármore e o bronze contavam; só eles davam valor e sentido à existência humana.”²⁰⁸ Tendo um dia encontrado uma escultura em que se representava uma rapariga a andar, o jovem desenvolve por esta um interesse análogo ao do artista pela imagem da sua mulher, sendo este um facto psicológico tão fundamental na narrativa de Jensen quanto o é na de Poe. Tanto num como no outro caso, a decifração da imagem feminina torna-se difícil pelo seu carácter enigmático. Ambas as mulheres, a do retrato e a da escultura, tornam-se *unheimlich*, porque a verdadeira natureza feminina recusa a objectivação que a pretende reduzir à função de modelo ou à de simples representação artística. A sua verdadeira realidade transcende o mero processo artístico. O facto emocional e psíquico, que ela na verdade representa, foi reprimido quer pelo artista quer pelo arqueólogo. Freud analisou este caso ficcional, porque lhe pareceu simbólico da dissociação entre a emoção e a razão, a imaginação e o intelecto, o que o levou a comparar o artista ao neurótico. A propósito da personagem de Jensen, ele comenta: “Tal dissociação entre a imaginação e o intelecto destinava-o a tornar-se artista ou neurótico: era uma daquelas criaturas cujo reino não é deste mundo.”²⁰⁹

Quer o artista de Poe quer o de Jensen sofrem dessa desintegração psíquica que se prova por ambos ignorarem a mulher real e só prestarem atenção à sua imagem pintada ou esculpida. Se a arqueologia se apodera literalmente de Norbert, impedindo-lhe de reconhecer em Gradiva um antigo amor de infância reprimido, igualmente o artista de “The

²⁰⁸ Sigmund Freud. *Delírios e Sonhos na Gradiva de Jensen*, p. 16.

²⁰⁹ *Ibidem*, p. 17.

Oval Portrait” é definido como um apaixonado estudioso da arte, vendo nela, e não na sua mulher, uma esposa. Também ele é descrito como “a passionate, and wild and moody man, who became lost in reveries; so that he *would* not see that the light which fell so ghastlily in that lone turret withered the heart and the spirits of his bride, who pined visibly to all but him.”²¹⁰

Esta perversão dos sentimentos naturais representa uma incapacidade do artista em harmonizar as suas faculdades humanas. Em “The Angelic Imagination” (1952), Allen Tate vê-a como a própria falha de Poe que resulta da hipertrofia de três faculdades clássicas: sentimento, vontade e intelecto. Acerca das consequências provocadas por esta perda da ordem natural da experiência, Tate comenta: “A nightmare of paranoia, schizophrenia, necrophilism, and vampirism supervenes, in which the natural affections are perverted by the will to destroy.”²¹¹ Segundo este crítico, essa perversão da ordem natural é a grande responsável pela mútua destruição da alma, a que as personagens estão sujeitas, provocando a hipertrofia do intelecto, motivada pela busca do conhecimento essencial, uma incompatibilidade com o sentimento amoroso e com a vontade moral.

Em *Poe's Fiction*, G. R. Thompson considera ser esta cegueira moral do pintor o centro temático do conto. Contudo, ao reparar que, na versão original, Poe fez o pintor exclamar no fim do conto: “But is this indeed Death?” em vez de “This is indeed *Life* itself!” da recente versão, o crítico conclui que esta observação vicia o verdadeiro efeito da narrativa, retirando-a do reino da moral e pondo-a no reino do psicológico, num plano simultaneamente irónico e dramático. Thompson critica assim o ponto de vista de críticos

²¹⁰ Edgar Allan Poe. “The Oval Portrait” in *Poetry and Tales*, p. 483.

²¹¹ Allen Tate. “The Angelic Imagination” in Eric W. Carlson(ed.). *The Recognition of Edgar Allan Poe*, p.218.

que vêem o conto simplesmente como uma parábola da relação moral ambivalente entre a vida e a arte: “ ‘The Oval Portrait’ is ostensibly an occult tale of the metempsychosis of a young woman’s soul into a painting, and the usual reading given it by critics focuses on its quality as a serious parable of the mysteriously ambivalent ‘moral’ relationship of life and art.”²¹²

Mas, como temos vindo a observar, em Poe, a visão moral está intimamente ligada à sua visão estética e psicológica, existindo entre os três domínios correspondências muito directas. Pode-se por isso concluir que o que é moral neste autor contém sempre implicações psicológicas e estéticas. Teremos de ter isto presente se quisermos entender o alcance da ironia do título da primeira versão: “Life in Death.” O que de facto a estética destrutiva do artista desencadeia é “Death in Life”, pois na sua intenção de vencer a morte, vencendo a mortalidade do corpo, o pintor é por ela vencido, antes criando uma “morte na vida.” É significativo, por isso, que a última palavra do conto seja “death” e não “life.” Tratando-se aqui de uma arte que vampiriza a vida poder-se-á concluir, como Fred Botting que:

“Art, it seems, sucks the life out of things, doubling nature with a disturbing imaginative power, a macabre power of death that recurs throughout all Poe’s tales. It is not only the morbid fascination and macabre auras that make them interesting as Gothic works. The various devices, styles and subjects that Poe uses and transforms influence all of subsequent Gothic writing: the doubles, mirrors and the concern with modes of representation; the scientific transgressions of accepted limits; the play of internal and external narrations, of uncertain psychological states and uncanny events; and the location of mysteries in a criminal world to be penetrated by incisive reason of a new hero, the detective, have become staples of the Gothic.”²¹³

²¹² G. R. Thompson. *Poe’s Fiction*, p. 132.

²¹³ Fred Botting. *Gothic*, p. 122.

Essa morte tornada vida pela imagem ^{do} quadro pode ser interpretada como o “regresso do reprimido”, que gera terror e medo, simultaneamente no artista e no narrador. Como Freud conclui no seu comentário a *Gradiva*, “o recalçado, quando retorna, emerge sempre da própria instância repressiva.”²¹⁴ A própria arte torna-se assim numa forma de revelação de uma matéria psíquica que ela reprimiu, através do seu processo artístico. Embora a jovem não tivesse sido enterrada viva como noutros contos de Poe, o seu regresso implica que algo foi igualmente desenterrado da psique masculina. Como Zoe, a mulher que Norbert em *Gradiva* desprezara, também a imagem da jovem parece querer libertar-se das duas dimensões em que foi aprisionada e dizer: “Que se tenha de morrer para voltar à vida.”²¹⁵ Foi preciso que as suas personalidades se anulassem, para que o amor reprimido voltasse à consciência sob a forma de arte. O retrato, tal como o próprio conto, funciona como um espelho do inconsciente onde se projectou o lado da personalidade que foi reprimida ou esquecida, podendo a imagem da jovem ser interpretada como representação do que Jung chamava “anima”, o lado feminino do indivíduo que é também esse potencial do “outro”, o elemento contra sexual e contra psicológico que deve ser trazido à consciência para aí ser integrado e não anulado ou esquecido. A prova de que o artista, criado por Poe, foi incapaz de reconhecer a sua “anima” e proceder a essa integração psíquica é dada pelo facto de a donzela retratada se caracterizar por odiar somente “the Art which was her rival”.

Já em *The Gothic Psyche*, Matthew Brennan chamara a atenção para esta característica do género Gótico em dramatizar os danos psicológicos que resultam da

²¹⁴ Sigmund Freud. *Delírio e Sonhos na 'Gradiva' de Jensen*, p.48.

²¹⁵ *Ibidem*, p. 50.

negação da “sombra” (o lado negro da personalidade) ou do que é contra psicológico (anima) pela personalidade consciente. Nesta incapacidade de diferenciar e assimilar a sua anima, o artista de “The Oval Portrait” pode comparar-se a algumas personagens góticas célebres. Com Victor Frankenstein, pela sua incapacidade em desenvolver uma relação sólida com Elizabeth e de resolver a sua mágoa pela morte da mãe. Com Heathcliff, em *Wuthering Heights*, pela cegueira do ressentimento e do espírito de vingança. Com *Manfred* de Byron por ser um exemplo, em poesia, desta falha de proceder a esta integração psíquica da “anima”. Fazendo ela parte do reino dos arquétipos do inconsciente colectivo, é, então, natural que os exemplos que a representam possam ser retirados de clássicos da Literatura Gótica, pois todos eles simbolizam algo igualmente mítico e universal. Sabendo que a “anima” é uma ponte para o inconsciente, sabe-se também que, nos sonhos e na Literatura, a “anima” ou “animus” representa o papel de um guia para essas partes inconscientes da psique masculina que são necessárias para o crescimento e conhecimento da personalidade. Assim sendo, a jovem do retrato poderá funcionar como esse guia ou orientadora espiritual do carácter masculino, papel igualmente desempenhado por Mina Harker em relação às personagens masculinas de *Dracula* e por Beatrice em relação a Dante em *O Paraíso*. Como lhe é recusada essa função em vida, ela exerce-a após a morte lançando, através do carácter grotesco da sua imagem pintada, um poderoso alerta sobre os perigos que poderão advir de não se distinguir o modelo da representação, e a realidade da arte, denunciando os malefícios de uma estética autodestrutiva.

Sente-se aqui uma crítica subtil de Poe à tendência do seu próprio processo artístico em ceder a esse impulso do perverso, a essa atitude estética que só na destruição

vê a origem da criação, promovendo um certo sadismo ao ver, na morte de uma mulher jovem, o assunto mais poético do mundo. Que a morte seja uma condição prévia para o exercício do impulso criativo é pressuposto básico dessa “estética do mal” e desse Romantismo Negro de Poe, pelo qual ele se sente atraído, mas do qual procura igualmente distanciar-se por possuir uma consciência profunda dos seus abusos, apresentando-os ao mesmo tempo como perigosos e ridículos. “The Oval Portrait” deixa, então, implícita uma ironia acerca dos excessos cometidos por um certo espírito esteta.

Algo semelhante acontece em *The Picture of Dorian Gray* (1891) de Oscar Wilde, que também pretende ser uma crítica aos limites do esteticismo. Também aqui se colocam algumas questões comuns ao conto de Poe. Trata-se igualmente de saber se é possível amar demasiado a beleza, ou se a vida pode ser transformada em arte. Aliás, este romance pode ser considerado um melodrama gótico que contém uma história de terror com pactos satânicos, assassinios, chantagens, episódios sobrenaturais, etc. Nele está também presente a consciência do poder do terror sobre a vida humana, quando Lord Henry, dirigindo-se a Dorian Gray, comenta: “The terror of society, which is the basis of morals, the terror of God, which is the secret of religion - these are the two things that govern us.”²¹⁶ Dorian Gray acaba por sofrer da mesma desintegração psíquica do artista do conto de Poe. A dissociação deve-se à sua existência em dois níveis completamente separados: um interior e moralmente horrendo, o outro exterior e esteticamente belo. Todo o seu empenho em manter e eternizar a sua beleza através da vida vivida como arte esquece ou subverte a ideia de que “The aim of life is self-development. To realize one’s nature

²¹⁶ Oscar Wilde. *The Picture of Dorian Gray* in *The Complete Works of Oscar Wilde*, p. 29.

perfectly - that is what each of us is here for.”²¹⁷

Produto da criação da pintura de Basil e da retórica de Lord Henry, Dorian deixa de ser um indivíduo para se tornar numa experiência estética, numa obra de arte, como acontece com a jovem do retrato oval. Este último, tal como o retrato de Dorian, são exemplos de como os maus efeitos da arte se atingem com as melhores e mais elevadas capacidades e intenções estéticas. Em ambos os casos, os mais altos ideais estéticos e um génio artístico excepcional estão na origem das mais trágicas consequências. O seguinte comentário do pintor Basil é sobre isto elucidativo: “Your rank and wealth, Harry; my brains, such as they are - my art, whatever it may be worth; Dorian Gray’s good looks - we shall all suffer for what the gods have given us, suffer terribly.”²¹⁸ Esta consciência do trágico por detrás do artístico é também sentida por Lord Henry, quando conclui que “por trás de tudo o que de belo existia no mundo havia sempre alguma coisa trágica”. Esta consciência obtida também pelo testemunho do narrador em “The Oval Portrait” parece redimir o erro de um esteticismo exagerado.

E o erro está em separar totalmente a arte da moral, no qual Lord Henry insiste ao defender que a arte é a forma superior do valor. Os aforismos apresentados, no prefácio da obra, justificam que Dorian, ao escolher um percurso estético, dele tenha de excluir todo e qualquer sentido moral: “There is no such thing as a moral or an immoral book. Books are well-written, or badly written. That is all.” ; “No artist has ethical sympathies. An ethical sympathy in an artist is an unpardonable mannerism of style.”; “Vice and virtue are to the artist materials for an art.” Ele leva ao limite extremo as regras do esteticismo

²¹⁷ *Ibidem.*

²¹⁸ *Ibidem*, p. 19.

defendidas pelo próprio Oscar Wilde, mas também por si ironizadas.

Tal como em “The Oval Portrait”, critica-se que a atitude imoral do indivíduo dê origem à criação de uma obra de arte isenta de qualquer tipo de preocupação ética. O suicídio de Sibyl Vane, a actriz que se mata por Dorian a ter abandonado, serve igualmente, como a morte da jovem no conto de Poe, para criar um bom motivo para uma obra de arte, que no seu caso seria uma cena belíssima para uma tragédia grega. O pacto satânico de Dorian resulta de ele ter desejado que o seu retrato no quadro de Basil, trocasse consigo a identidade permitindo-lhe ser ele próprio a obra de arte enquanto o retrato envelheceria ao adquirir a sua mortalidade. O mesmo pacto é celebrado com a arte por parte do artista em “The Oval Portrait”, que também ambiciona atingir imortalidade através da obra criada, tendo todo o processo provocado a sua exclamação final: “This is indeed *Life* itself!”

Contudo, ambos sacrificam a própria alma nesta ambição fáustica, e o resultado só poderá ser uma obra que imortaliza, em ambos os casos, a consciência da perversidade e conseqüente terror da alma. Se o retrato de Dorian acaba por mostrar a fealdade do seu carácter e a hipocrisia do seu comportamento, o do artista de Poe acaba por ser a prova visível do seu crime hediondo. O impulso estético é assim comparável ao impulso do perverso a que personagens criminosas cedem em “The Imp of Perverse”, “The Black - Cat” e “The Tell-Tale Heart.” Tudo parece resumir-se, uma vez mais, à lei cósmica apresentada em *Eureka*, segundo a qual na criação se encontra implícito o germe de uma destruição inevitável. A inconsciência, que as personagens possuem deste paradoxo estético, fá-las precipitarem-se cegamente para ideais estéticos da “arte pela arte”, desligando-se totalmente do sentido ético e trágico da existência. A ficção de Poe e a de

Wilde, como forma de arte, acaba por proceder a esse confronto com o “dark side” do carácter humano, trazendo à superfície da consciência artística essa “sombra” do inconsciente pessoal, esse terror da alma que o artista não pode ignorar, mesmo nos seus aspectos mais monstruosos. Nisto reside a autenticidade da arte, e não numa beleza idealizada. A prova-lo estão o exemplo da jovem de “The Oval Portrait” e de Dorian em *The Picture of Dorian Gray*, tornando-se o retrato da primeira mais autêntico por ser a própria representação da perversidade do artista e o segundo por retratar, não a beleza de Dorian, mas a fealdade do seu carácter perverso. Poder-se-á concluir, então, que “The Oval Portrait” nos apresenta não só um retrato do artista, mas também da própria arte, uma arte que mata aquilo que objectiva, pois como observou Theodor Adorno, em *Teoria Estética*:

“As obras de arte são negativas *a priori* em virtude da lei da sua objectivação: causam a morte do que objectivizam ao arrancá-lo à imediatidade da sua vida. A sua própria vida alimenta-se da morte. Isso define o limiar qualitativo para a modernidade. As obras modernas abandonam-se mimeticamente à reificação, ao seu princípio de morte. Subtrair-se a este é o momento ilusório da arte de que ela, desde Baudelaire, tenta desembaraçar-se sem, no entanto, se tornar resignadamente numa coisa entre as coisas. Os arautos da modernidade, Baudelaire e Poe, foram como artistas os primeiros tecnocratas da arte.”²¹⁹

²¹⁹ Theodor W. Adorno. *Teoria Estética*, p. 154.

“THE FALL OF THE HOUSE OF USHER” (1839) : A Morte do Artista

Em nenhum outro conto conseguiu Poe evidenciar melhor a sua natureza de “*écrivain des nerfs*” como o definira Baudelaire. Assim como não existe outro em toda a sua produção literária que represente melhor a condenação do artista à incontrolável atracção do impulso do perverso. Nisto reside a dimensão da tragédia de Roderick Usher, herdada ao longo de muitas gerações de uma família de artistas, habitantes dessa casa da arte ou casa museu chamada “House of Usher.”. Como nas grandes tragédias da Antiguidade Clássica, o herói ver-se-á também aqui predestinado a sofrer uma maldição ou a ser alvo de uma profecia que ele recebe como “a constitutional and family evil”, como uma herança terrível mantida em família e vivida pelos seus antepassados desde tempos imemoriais. Na sua *Poética*, Aristóteles lembra-nos que as melhores tragédias se podem encontrar nas histórias de famílias, como é o caso de Édipo, Orestes, Meleagro, Tiestes,

Telefo, que fizeram ou sofreram algo terrível.

A tragédia de Usher diferenciar-se-á destas por dizer respeito a um percurso trágico que atravessa subliminarmente as profundidades da psique humana. Hoffman refere-se a esta particularidade da obra, confessando que “It took me years to recognize that ‘The Fall of the House of Usher’ is a terrifying tale of the protagonist’s journey into the darkest, most hidden regions of himself; and the fearful tableau therein enacted is a fable of his destiny dredged up from the regions of his deepest most archaic dreams.”²²⁰ Existe, então, uma unidade psico-física entre a casa e toda a atmosfera envolvente e o próprio Usher, mantendo-se uma profunda inter-relação do ambiente com os habitantes desse edifício gótico. A este propósito, em *Theory of Literature* apresenta-se o seguinte comentário: “Setting is environment; and environments, especially domestic interiors, may be viewed as metonymic, or metaphoric, expressions of character. A man’s house is an extension of himself. Describe it and you have described him.”²²¹ Em “The Metamorphoses of the Circle”, Georges Poulet chama a atenção para este espaço circunscrito, esta esfera fechada que caracteriza a atmosfera de enclausuramento que circunda a “Casa de Usher.” E embora este conto tenha sido escrito dez anos antes de *Eureka*, essa novela cósmica que tanto fascinou Valéry, também “The House of Usher” parece estar sujeita a essa concentração da Unidade Absoluta num centro, numa “esfera limitada” do universo sideral. Como Melville, em *Mardi*, Poe via o universo como um conjunto de esferas concêntricas, uma acumulação infundável de ciclos dentro de ciclos, ou seja, “Life within Life - the less within the greater”, como concluiu no fim de *Eureka*.

²²⁰ Daniel Hoffman. *Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe*, p. 302.

²²¹ René Welleck, ; Austin Warren. *Theory of Literature*, p. 221.

Comentando esta poética de limitação própria da obra de Poe, Poulet considera que esta ideia de “esfera cósmica” lhe pode ter chegado a partir de Kant e como rejeição da definição de natureza de Pascal. Vendo, nesta imagem de domínio fechado esférico, um símbolo para a intenção de “totalidade de efeito” da arte de Poe, onde tudo se relaciona com tudo retornando a um ponto central, Poulet conclui que esta circunscrição espacial e temporal tem um papel importante nos destinos das personagens: “(...) its inhabitants are the prisoners of their own time, which cannot be mingled with that of the outside world. The temporal circumscription is no less rigorous than the spacial one. The two are united to ‘mould the destinies.’”²²² Estas palavras traduzem o sentido trágico e existencial do conto, que também Flannery O’Connor captou, quando, em “The Teaching of Literature”, deixou expresso que “I believe that the basic experience of everyone is the experience of human limitation.”²²³

Esta circunscrição total a um espaço fechado limitado será o destino e a maldição do “último da antiga raça dos Ushers” ao herdar uma terrível e infernal solidão, que, não se podendo comparar a nada que exista no céu, só poderá comparar-se talvez a algo existente no inferno. Ao mesmo tempo que este meio ambiente circunscrito o protege de ameaças exteriores, não o defende dos perigos interiores propagados por uma atmosfera familiar irrespirável e decadente: “an atmosphere which had no affinity with the air of heaven, but which had reeked up from the decayed trees, and the gray walls and in the silent tarn - a pestilence and mystic vapor, dull, sluggish, faintly discernible, and leaden-

²²² Georges Poulet. “The Metamorphoses of the Circle” in Thomas Woodson (ed.). *Twentieth Century Interpretations of the Fall of the House of Usher*, p. 109.

²²³ Flannery O’Connor. “The Teaching of Literature” in *Mystery and Manners*, ed. Sally and Robert Fitzgerald, p. 131.

hued.”²²⁴ A “sensibilidade” não só das coisas vegetais mas também inanimadas, como no caso das “gray stones of the home of his forefathers”, mostra que, nessa esfera fechada, o humano, o vegetal, o animal e o mineral vêm o seu destino contaminado pela terrível maldição que persegue os Ushers. As pedras da casa têm influência sobre o estado mental de Usher porque essa construção faz parte de si e da sua existência, sendo o correlativo do terror da sua alma. Em relação aos vapores emanados pela água estagnada do lago, deve-se dizer que os seus poderes maléficos sobre Usher não são menores. Em “The ‘Legitimate Sources’ of Terror in ‘The Fall of the House of Usher’” (1996), I. A. Walker chama a atenção para estes efeitos nocivos do miasma na mente humana, explicando que, no século XIX, se aceitava como facto científico que os gases daí provenientes davam origem a doenças físicas e mentais. No referido artigo, somos informados de que a inalação desse miasma tem um efeito adverso sobre as capacidades intelectuais, originando emoções dolorosas e desagradáveis, enquanto os pensamentos e as criações da imaginação possuem um carácter estranho, espectral e terrífico.

O interesse pela ciência e filosofia mentais tornou a escrita de Poe mais convincente em relação a temas de loucura e crime. Supõe-se também que os “Filósofos Mentais” Benjamin Rush, Isaac Ray e Thomas Upham, autor de *Elements of Mental Philosophy* (1837), devam ter sido conhecidos por um autor tão apaixonado por factos científicos e estados mentais anormais. Em relação ao interesse pelas ciências da mente vividas na América da época de Poe, em *The Life of the Mind in America*, Perry Miller informa:

²²⁴ Edgar Allan Poe. “The Fall of the House of Usher” in *Poetry and Tales*, p. 319.

“Hence, America, led by Science out of Colonial isolation into National Magnificence, has discovered, more than anybody else, the TRUE SUBLIME behind the obvious SUBLIME of the immense pageant of Technology. This is MIND itself.

Here is major impulse in sudden fascination of many peoples with various ‘sciences’ of mind, whether Transcendental and Idealistic analyses or popular fads;

Animal Magnetism
Spiritualism
Phrenology

Gradually taking shape, though in this period entirely derivative, is concept of ‘Psychology’ as a science. No original work done, but the term domesticated in America. Central fact, however, is general conviction that the ultimate, sublimity in the creation is human mind (especially when dependent entirely on sense impression), because it can demonstrably cope with infinite expanse of Nature, can keep pace with further and further discoveries, can follow the dynamic flow.”²²⁵

O interesse de Poe pelos sistemas da Psicologia do seu tempo é idêntico ao dos escritores modernos por Jung e Freud. A perturbação física e mental de Usher pode ser explicada à luz do que os filósofos mentais disseram sobre os efeitos do miasma²²⁶ na mente humana. Segundo Upham, o miasma produz sérias perturbações mentais e emocionais e também um estado irracional de terror, que nos faz lembrar o de Usher, cujas causas indefinidas o ligam à atmosfera criada pelo lago estagnado. Também em “Usher’s Hypochondriasis: Mental Alienation and Romantic Idealism in Poe’s Gothic Tales” (1976), David Butler tenta explicar a natureza da doença mental de Usher relacionando teorias médicas acerca dos distúrbios mentais e teorias românticas sobre o desenvolvimento dos poderes perceptivos da mente humana. Neste estudo, apresenta-se a opinião médica de Benjamin Rush, um conhecido médico americano e um dos assinantes da Declaração de Independência, que defendia a ideia do psiquiatra francês Philippe Pinel de que os poetas,

²²⁵ Perry Miller. *The Life of the Mind in America*, p. 321.

²²⁶ Do gr. *miásma*, atos - nódoa negra, poluição espiritual. Do lat. *miasma* - emanção mefítica, emanção procedente de moléstias contagiosas.

pintores, escultores e músicos tinham mais propensão para a loucura do que os químicos, matemáticos e naturalistas, sendo comum pensar-se, na época, que a loucura desenvolvia a capacidade artística. Para estes médicos, o momento de vitória romântica no qual a imaginação do indivíduo consegue idealizar o real era entendido como uma desordem nervosa que conduzia a uma completa ilusão. G. R. Thompson, em *Poe's Fiction*, segue um pouco este pensamento ao considerar que os acontecimentos sobrenaturais dos contos são meras alucinações por parte dos narradores, enquanto Halliburton, em *Edgar Allan Poe: A Phenomenological View*, considera que estas ocorrências devem ser lidas como reais. Acerca desta relação entre criatividade e loucura ou entre romantismo e pensamento médico, Butler comenta: "Like the narrators of these tales, Roderick is a madman whose imaginative powers may actually increase as his mind sickens. (...) nowhere else does Poe so effectively demonstrate the close similarities between contemporary romantic and medical thought."²²⁷ Em *Illness as Metaphor* (1994), Susan Sontag critica esta tendência, de alguns críticos do século XX, em reduzir o mal, que atormenta o indivíduo, a doença mental e física e em ignorar a verdadeira natureza dessas mesmas desordens. Estas explicações científicas não esgotam outras interpretações dadas às razões do terror psicológico de Usher, pois independentemente de saber quais possam elas ser, a intenção do conto concentra-se essencialmente em penetrar nos abismos desse "terror da alma", transcendendo um objectivo puramente gótico. Segundo Walker: "The purpose of the tale is to explore mental derangement rather than to present an elaborate Gothic horror story, and the terror it contains is psychological not 'German.'"²²⁸ Mais uma

²²⁷ David Butler. "Usher's Hypochondriasis: Mental Alienation and Romantic Idealism in Poe's Gothic Tales" in *AL*, 48, 1976, p. 2.

²²⁸ I. M. Walker. "The 'Legitimate Sources' of Terror in 'The Fall of the House of Usher'" in *Modern*

vez se afirma que o terror de Poe não é fantástico nem alemão, mas realista e fundamentado em princípios da natureza humana.

Aparentemente Usher pode parecer um tipo gótico muito semelhante aos vilões de anteriores romances do género, como Ambrosio, Montoni, Manfred, Vathek e Carwin, sendo fisicamente descrito por possuir: “A cadavernous of complexion; an eye large, liquid, and luminous beyond comparison.”²²⁹ Contudo, ele não é uma personagem malévola no sentido em que o são os anteriores exemplos mencionados. Não há nada de maquiavélico nem de astucioso na sua perversidade que é simplesmente herdada e por isso trágica, nada de racional a podendo justificar, pois resulta de forças irracionais totalmente inexplicáveis. Ela será resultante de um único e fatal mal possuído por Usher, o de ter sido dotado de uma sensibilidade e imaginação pouco comuns e extremamente apuradas e intensas. Em “Metzengerstein” (1832) e noutros romances Góticos, os filhos são perseguidos pelos actos malévolos dos seus antepassados, ao que Walpole chamou “sins of the fathers” no prefácio à primeira edição de *The Castle of Otranto*. Também Usher é aqui vítima do facto de ter nascido numa família de artistas, de cuja sensibilidade nascem “Flores do Mal” que contaminam o seu espírito, desenvolvendo-lhe o gosto por uma beleza terrível. Esta sensibilidade peculiar do temperamento familiar é-nos descrita do seguinte modo: “(...) his very ancient family had been noted, time out of mind, for a peculiar sensibility of temperament, displaying itself, through long ages, in many works of exalted art, and manifested (...) in a passionate devotion to the intricacies perhaps even more than to the orthodox and easily recognisable beauties, of musical science.”²³⁰ Esta forma de sentir, que

Language Review, 41, 1966, p. 592.

²²⁹ Edgar Allan Poe. “The Fall of the House of Usher” in *Poetry and Tales*, p. 321.

²³⁰ *Ibidem*, p. 318.

se expande em todos os elementos constituintes da atmosfera interior e exterior da “Casa de Usher”, é evidência dessa “sentience” de que até os objectos inanimados sofrem, constituindo-se na verdadeira perversidade que se apodera de Usher, tornando-o vítima desta influência terrível que lhe determina o destino: “The result was discoverable, he added, in that silent, yet importunate and terrible influence which for centuries had moulded the destinies of his family, and which made him what I now saw him-what he was.”²³¹

Poe subverte, assim, a figura estereotipada do vilão gótico, dando-lhe um estilo mais personalizado ao utilizar os clichés habituais da sua caracterização, aplicando-os não somente ao papel de algoz, mas sobretudo à personagem da vítima. A função de Usher, como vilão, não é tanto a de provocar terror noutras personagens, como Madeline ou o narrador, mas sobretudo a de sofrer com o seu próprio terror e de ser por ele vitimado. Em “Poe as Symbolist”, Charles Feidelson vê o conto como uma variação do tema da perversidade, notando que: “The center of interest in these stories is not simply the emotion of horror but the irrational state of mind, terrified at itself, yet oddly prolific.”²³² Desta principal fonte de terror de Usher, que é a sua própria irracionalidade, nasce uma propensão para o impulso do perverso, que neste caso será enterrar viva a sua irmã gémea Madeline.

Sabendo-se que a perversidade, tal como Poe a definiu, resulta de uma inclinação inata e primitiva “to violate which is *Law*”²³³, ela está na origem de uma

²³¹ *Ibidem*, p. 327.

²³² Charles Feidelson. “Poe as Symbolist” in Thomas Woodson (ed.). *Twentieth Century Interpretations of the Fall of the House of Usher*, p. 77.

²³³ Edgar Allan Poe. “The Black Cat” in *Poetry and Tales*, p. 599.

sensibilidade artística que privilegia o irracional e que não consegue integrar o lado racional, aplicando-se pelo contrário em destruir essa razão, sendo Usher o artista perverso que retira prazer estético do horror desse acto. Por isso o vemos simultaneamente tão ansioso e tão horrorizado com a destruição iminente da casa e com a morte da irmã. A sua apurada sensibilidade fá-lo intuir que esta total incompatibilidade com a razão terá consequências catastróficas, fazendo-o antecipar os terrores de que será vítima. É como se pelo facto de ser artista, Usher tivesse uma consciência mais profunda de que, embora a perversidade seja considerada algo de anormal pelo ponto de vista da razão, ela é natural ao indivíduo e por isso totalmente inescapável, pois, como já vimos, Poe definiu-a como “an innate and primitive principle of human action, a paradoxical something”.²³⁴ Demasiado consciente da irresistibilidade do irracional, a sua principal e pior fonte de terror, Usher desenvolve um medo que aumenta com a própria consciência desse medo e por isso é um medo autogerado produto da sua “agitação da alma.” Sartre, inspirado em Kierkegaard, chama angústia a este medo de ter medo, dado que provém de um sentimento de insegurança do indivíduo face a si próprio, quando se desconhece do que se é ou não capaz:

“l’angoisse se distingue de la peur par ceci que la peur est peur des êtres du monde et que l’angoisse est angoisse devant moi. Le vertige est angoisse dans la mesure où je redoute non de tomber dans le précipice mais de m’y jeter. Une situation qui provoque la peur en tant qu’elle risque de modifier du dehors ma vie et mon être provoque l’angoisse dans la mesure où je me défie de mes réactions propres à cette situation.”²³⁵

Daí que Usher não tenha medo do perigo, mas do terror que ele provoca e do seu efeito devastador na mente humana: “I have, indeed, no abhorrence of danger, except in its

²³⁴ Edgar Allan Poe. “The Imp of the Perverse” in *Poetry and Tales*, p. 827.

²³⁵ Jean-Paul Sartre, *L’Être et le Néant*, p. 64.

absolute effect - in terror. In this unnerved - in this pitiable condition - I feel that I must inevitably abandon life and reason together, in some struggles with the grim phantasm, FEAR.”²³⁶ Aqui se apresenta o verdadeiro significado do terror no conto, consistindo ele neste medo irracional do medo, que não só se apodera de Usher, mas também do narrador e do próprio leitor. Esta é a tragédia de Usher, um homem torturado e desequilibrado, consumido por medos irracionais incontroláveis com que se debate perante a consciência de uma destruição inevitável. Ao referir-se a esta degeneração mental como a principal fonte de terror, Stephen King proferiu um comentário acerca de *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, que se aplica totalmente a Usher e nos comprova a modernidade da obra de Poe. Diz-nos o autor de *Dark Half*: “In these days we are not so apt to see the overshadowing evil as the moral ruin of a good man but as an almost tabloid-style close-up of a man whose intellect is being ripped in two. The evil of Mr. Hyde is a sinister dark star into which saintly Dr. Jekyll is being pulled at an everincreasing speed. The horror for a modern reader is the universal horror of mental degeneration.”²³⁷

O erro trágico de Usher consiste exactamente neste reconhecimento tardio da sua já avançada desordem mental, resultado de um terror devastador numa mente por ele já totalmente possuída, tendo só muito tardiamente tentado recuperar a ligação com a vida através de uma carta enviada ao narrador, simbólica da urgência em proceder à recuperação e integração do seu lado racional, e onde evidencia o desespero de se encontrar já numa situação limite de ruptura psíquica. Como o viu James Gargano, em “ ‘The Fall of the House of Usher’: An Apocalyptic Vision” (1982), Usher simboliza o homem na última fase

²³⁶ Edgar Allan Poe. “The Fall of the House of Usher” in *Poetry and Tales*, p. 322.

²³⁷ Stephen King. “Introduction” in *Frankenstein, Dracula, Dr. Jekyll & Mr. Hyde*, p. x.

da sua existência, representando “the ironic drama of a tormented soul adrift in a universe no longer stable or comprehensible . . . (in short,) mankind’s cosmic plight.”²³⁸ O desespero desta incompreensão provoca o total desmoronamento da razão simbolizado pela queda da casa de Usher, significando que o homem não possui maior controle sobre as suas ações do que sobre uma catástrofe natural.

A mesma destruição, que integra o sistema cósmico, faz também parte da natureza do indivíduo que terá de sofrer este absurdo e perversidade existencial, limitando-se tragicamente a aguardar a consumação do seu destino inevitável. Esta preocupação com o fim da existência ou com o fim do mundo está igualmente presente em “The Conversation of Eiros and Charmion” (1839), escrito três meses mais tarde que “The House of Usher”, e onde se poderá encontrar as implicações teológicas de Eureka e o tema da desintegração da personalidade que ameaça tanto Usher como o narrador. O fim desse conto, que descreve a destruição do planeta pelo fogo, poderá ser comparado à cena final referente ao desmoronamento da casa de Usher. Em ambos os casos, a razão revela a sua insuficiência e incapacidade para explicar a estranheza dos acontecimentos (“We could no longer apply to the strange orb any *accustomed* thoughts.”²³⁹), assim como a experiência das duas calamidades terá o efeito de enviar “an electric thrill of the intensest terror through the universal heart of man.”²⁴⁰ Digamos que, na sua qualidade de artista, Usher tem o dever de prever ou intuir essa catástrofe e de sofrer antecipada e obsessivamente com os terrores daí decorrentes, pois será função da arte ser sensível à impermanência da vida

²³⁸ James W. Gargano. “‘The Fall of the House of Usher’: An Apocalyptic Vision” in *UMSE (New Series)* 3 June, 1982, p. 54.

²³⁹ Edgar Allan Poe. “The Conversation of Eros and Charmion” in *Poetry and Tales*, p. 362.

²⁴⁰ *Ibidem*.

ou da razão e à sua inevitável conquista pela morte ou pela loucura. A sua profunda consciência de uma perversidade cósmica, onde se originam as forças invencíveis da catástrofe, fá-lo ceder a esse poder incontrolável, confrontando-se com a terrível verdade de que a beleza permanente é inatingível. Ele poderá ser visto como um duplo psicológico ou uma projecção de Poe, que assim objectiva em Usher os seus próprios tormentos da criação artística, vendo nele um *Doppelgänger* de si próprio igualmente dividido entre a razão e a sua destruição, divisão que reflecte a contradição essencial de um temperamento paradoxal “alternately vivacious and sullen.”²⁴¹ Daí que Poe tente personificar estes pólos opostos da personalidade humana em geral, e de si próprio como artista em particular, nos caracteres das suas personagens, cada um deles representante de uma parte da natureza dividida do artista.

O conto torna-se, assim, uma alegoria psicológica em que as várias personagens representam vários componentes da personalidade. Usando uma terminologia junguiana, pode-se dizer que o narrador, pode ser considerado o ego (o “Eu” do conto) que personifica o lado racional da psique humana e Usher o seu lado irracional, a sua “sombra”, enquanto Madeline será a “anima”, a parte feminina enterrada ou reprimida. A casa representa a mente de Usher, com as suas “eye-like windows” que, como G. R. Tompson defende em *Poe’s Fiction*, a tornam semelhante a uma face humana. Ela equivale à imagem do castelo nos contos Góticos, sendo que aqui o interior do castelo corresponde à interioridade mental e espiritual de Usher. Neste espaço de uma experiência interior se concentra todo o enigma do conto, pois a viagem que leva o narrador até à casa de Usher pode ser equivalente a uma

²⁴¹ Edgar Allan Poe. “The Fall of the House of Usher” in *Poetry and Tales*, p. 321.

viagem pela interioridade de si próprio, percorrendo os aposentos inexplorados da sua irracionalidade, confrontando-se com algo que considera muito *unheimlich* mas também muito familiar: “I hesitated not to acknowledge how familiar was all this - I still wondered to find how unfamiliar were the fancies which ordinary images were stirring up.”²⁴² Essa parte inconsciente, mantida à distância pela sua racionalidade, tinha sido tão esquecida como em esquecimento se mantinha um amigo de infância com o nome de Usher: “but many years had elapsed since our last meeting.”

Este confronto do narrador com o lado inconsciente, objectivado através de um percurso por espaços recônditos de um edifício Gótico (“through many dark and intricate passageways . . . to the studio”), é também comum à primeira visita de Jonathan Harker ao castelo de Drácula na Transilvania e a Emily, ao procurar desvendar os mistérios que encerram o castelo de Udolpho. Em *The Haunted Castle* (1927), Eino Railo observou que Poe utiliza a imagem do castelo com um enorme poder de sugestão, concluindo que: “he achieves an enigmatical sense of terror akin to that evoked by the haunted castle.”²⁴³

A prová-lo está essa fenda em ziguezague que atravessa a casa e que se perde nas águas turvas do lago (“a barely perceptible fissure, which, extending from the roof of the building in front, made its way down the wall in a zigzag direction, until it became lost in the sullen waters of the tarn”²⁴⁴), o que profetiza a dissolução iminente da ordem racional, que irá submergir nas profundezas obscuras do irracional. Aliás, o próprio título do conto traduz esta queda na irracionalidade. O lago e a fenda são as grandes fontes do mal e da perversidade na paisagem mental de Usher, pois representam a sua desagregação

²⁴² *Ibidem*, p. 319.

²⁴³ Eino Railo. *The Haunted Castle: A Study of the Elements of English Romanticism*, p. 171.

²⁴⁴ Edgar Allan Poe. “The Fall of the House of Usher” in *Poetry and Tales*, p. 319.

psíquica provocada pela cedência às forças perversas e imponderáveis da irracionalidade total. O reflexo da imagem invertida do edifício, na superfície negra do lago, é, ele próprio, uma metáfora da divisão psíquica de Usher, representando a negritude das águas o “dark side” ou a “sombra” da psique dos Ushers, num total estado de estagnação e esterilidade. O aspecto lúgubre das águas mortas será um símbolo de morte na vida como o era o retrato da jovem em “The Oval Portrait”. A aridez e esterilidade, a que a extrema sensibilidade artística dos Ushers reduziu toda a vida circundante à casa e que lhe começou a minar os alicerces, representa mais uma crítica irónica de Poe aos excessos da sua própria estética do *Dark Romanticism* ou *Romantic Agony*, pela angústia, desordem psíquica e desintegração que provoca. Este terrível estatismo e ausência de vida contamina o próprio Usher, que sofre de uma terrível inactividade que lhe torna intolerável o exercício dos sentidos, sofrendo de “a morbid acuteness of the senses”.

Trata-se de uma arte perversa que vive desta morte na vida, pois necessita destruir para criar, sofrendo dessa ansiedade kierkegaardiana que se exprime por “uma simpatia antipática” ou “antipatia simpática” em relação ao que a rodeia, acabando por desenvolver impulsos criativos que são simultaneamente destrutivos. Toda esta aridez existencial, que envolve a casa de Usher e os seus habitantes, faz-nos lembrar os versos de *The Waste Land* de T. S. Eliot: “A heap of broken images, where the sun beats, / And the dead tree gives no shelter, the cricket no relief, / And the dry stone no sound of water.”²⁴⁵ Correlativos objectivos dos espaços desertos da alma humana, estas imagens evocam a paisagem da Casa de Usher e a desintegração psíquica dos seus habitantes. Por este facto,

²⁴⁵ T. S. Eliot. “The Waste Land” in *The Complete Poems and Plays*, p. 61.

Poe mostra-se mais uma vez conhecedor da tradição gótica, pois já Mrs. Radcliffe tinha associado a paisagem dos Alpes e Apeninos com a elevada consciência e a frieza do bom senso da sua heroína Emily. Em “The ‘Mysteries’ of Edgar Poe: The Quest for a Monomyth in Gothic Literature”(1974), Barton Levi St. Armand vê o presente conto como uma “waste land” gótica, defendendo que a abertura de “House of Usher” se integra na tradição Romântica da meditação sobre ruínas, popularizada por inúmeros poetas e artistas do século XIX. Este crítico defende que a meditação de Poe se faz sobre uma espécie particular de ruína na qual são representados os mistérios egípcios e é evocado o mundo dos mortos. Segundo a sua opinião, a casa de Usher é uma casa da morte pois é tão mumificada quanto um cadáver de qualquer faraó embalsamado. St. Armand sugere que o edifício pode ser considerado uma estrutura de medo egípcio, que se combina com o espírito romântico, daqui resultando uma imagem de templo, cripta e prisão, sendo que “Roderick Usher is indeed the master of this temple, as well as its entombed Pharaoh and its holy prisoner. He is the priest-King, chief celebrant, and hierophant of its Hall of Labyrinths, the Osiris who must descend into the depths of night in order to be reborn again in mystic marriage with his sister-wife, Isis.”²⁴⁶

Ainda antes de St. Armand, este tema da “waste land” foi desenvolvido por Stephen Mooney, em “Poe’s Gothic Waste Land”, notando este crítico que o alcance de Poe residiu em ter descrito, por processos góticos, estados de consciência que retratam a inquietação do homem moderno na sua procura de valores, tendo previsto “a terra sem vida” do século XX, como tema para a Literatura. Mooney considera que Poe cria

²⁴⁶ Barton Levi St. Armand. “The ‘Mysteries’ of Edgar Allan Poe: The Quest for a Monomyth in Gothic Literature” in Harold Bloom (ed.). *The Tales of Poe*, p. 40.

personagens invadidas por um profundo sentido de ansiedade que atinge um elevado grau de medo e de terror, podendo-se compará-las a mortos-vivos desumanizados, que apresentam a sua experiência a um público um pouco menos desumanizado do que elas. Considerando a ansiedade como um tema literário essencialmente moderno, Mooney vê, nos protagonistas de Poe, uma possibilidade para o seu desenvolvimento, por serem indivíduos que partilham do sentimento do absurdo de Kierkegaard. A ideia central do artigo resume-se na seguinte conclusão: “Poe’s typical theme is alienation; his plot, survival; and his character, anxiety personified.”²⁴⁷ Se tivermos presente a confissão de Usher de que “I dread the events of the future, not in themselves, but in their results”,²⁴⁸ entenderemos a opinião de Joel Porte, em *The Romance in America* (1969), ao concluir que a vida emocional de Usher é caracterizada por “a preponderance of the darkest of all human states, absolute *Angst*”.²⁴⁹ As obras de arte produzidas por Usher são prova dessa ansiedade. O poema, a música, e a pintura são todas revelações das desordens psíquicas do seu autor, sendo evidências de que o terror se apoderou completamente do seu espírito.

No poema “The Haunted Palace”, um equivalente poético da Casa de Usher, encontram-se os versos que traduzem o poder do mal de uma força irracional capaz de produzir total desequilíbrio na mente humana: “But evil things, in robes of sorrow, / Assailed the monarch’s high estate.” Representa-se aqui o pesadelo da mente como se fosse um castelo assombrado da personalidade, onde se localizam os recessos negros e cavernosos da alma e da mente humana. Poder-se-á, então, deduzir que as forças do mal

²⁴⁷ Stephen L. Mooney. “Poe’s Gothic Waste Land” in Eric W. Carlson (ed.). *The Recognition of Edgar Allan Poe*, p. 280.

²⁴⁸ Edgar Allan Poe. “The Fall of the House of Usher” in *Poetry and Tales*, p. 322.

²⁴⁹ Joel Porte. *The Romance in America*, p. 61.

operativas no conto derivam das profundidades obscuras da mente de Usher. Numa carta a Rufus Griswold, Poe esclarece que: “By ‘The Haunted Palace’ I mean to imply a mind haunted by phantasms - a disordered brain.”²⁵⁰ E finalmente é-nos dada uma prova explícita de que Usher possui uma mente assombrada por fantasmas, que vários detalhes ligados à arquitetura da Casa e da sua psique tinham já sugerido. Por consequência, Daniel Hoffman leu o poema como sendo uma metáfora arquitetural do espírito comparável a algumas produções poéticas de Coleridge e Tennyson: “For ‘*The Haunted Palace*,’ like Tennyson’s ‘*The Palace of Art*,’ is ‘a sort of allegory . . . of a soul’ exiled from its own Great Good Place by the fatal division between ‘Beauty, Good, and Knowledge’ (...) The House of Usher itself is a palace of art; like the pleasure dome of Kubla Khan, it is an architectural metaphor for the soul. But in Usher’s lurid poem there is no milk of paradise; the atmosphere is more nearly that of ‘Christabel.’”²⁵¹

“Christabel” é um poema sobre uma personalidade dividida e amantes demoníacos, utilizando símbolos de desintegração psíquica tão fortes como os de *The Monk* ou de *Frankenstein*. Digamos que o drama de Christabel é o de Usher no feminino. Se um reprime o seu “animus”, o outro reprime a sua “anima”, ambos persistindo em não reconhecer a sua sexualidade que permanece reprimida, nem o seu “dark side” ou sombra, que irrompem mais tarde com formas monstruosas, sendo esta a verdadeira causa das suas crises e terrores espirituais. Estes versos de “Christabel” podiam fazer parte de “The Haunted Palace” de Usher: “Upon the soul of Christabel, / The vision of fear, the touch and

²⁵⁰ Edgar Allan Poe. “Letter to Rufus W. Griswold” (Philadelphia, May 29, 1841) in John Ward Ostrom (ed.). *The Letters of Edgar Allan Poe*, Vol. I, p. 161.

²⁵¹ Daniel Hoffman. *Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe*, p. 310.

pain!; For what she knew she could not tell, / O'er-mastered by the mighty spell."²⁵² Se "House of Usher" pode ser considerado uma fábula da personalidade dividida, o poema composto por Usher será o seu correspondente poético. Em "The House of Poe", Wilbur considera o poema como uma chave para o significado da arquitectura de Poe, pois será fácil descobrir a correspondência entre o palácio assombrado e a Casa de Usher dado que a mansão possui igualmente "vacant eye-like windows", existindo também semelhanças físicas misteriosas entre Usher e o edifício com o mesmo nome. Diz-nos Wilbur: "The House of Usher *is*, in allegorical fact, the physical body of Roderick Usher, and its dim interior *is*, in fact, Roderick Usher's visionary mind."²⁵³ É significativo que seja um poema a dar a chave para o mistério da personalidade de Usher, sendo uma forma de arte literária que, como o próprio conto, permitirá confrontar, através de uma distância estética, a desordem que poderá invadir o lado racional do indivíduo ("Vast forms that move fantastically / To a discordant melody"). Esta é uma luta comum a Poe e Usher, pois ambos se esforçam em dar ordem imaginativa a uma experiência muito particular e extraordinária, totalmente impossível de explicar pelos habituais processos da razão.

Tornar a irracionalidade racional é o objectivo de "The Haunted Palace", assim como de toda a obra de Poe. O poema não só se torna uma metáfora arquitectural do espírito de Usher como de toda a arquitectura da arte de Poe. Uma arte que quer igualmente trazer à superfície da consciência essa perversidade ou mal ("evil things, in robes of sorrow") que atormenta tanto o artista como qualquer personagem ou ser humano ("Assailed the monarch's high estate"), mas que se transforma na razão de existir de si

²⁵² Samuel Taylor Coleridge. "Christabel" (v. 452-453 ; 619-620) in *Selected Poetry*, pp. 114, 118.

²⁵³ Richard Wilbur. "The House of Poe" in Carlson, Eric W. *The Recognition of Edgar Allan Poe*, p. 264.

próprios. Em relação ao poema de Usher, Daniel Hoffman apresentou o seguinte comentário: “No wonder, then, that Usher’s aborted poem foretold the dissolution of his ‘lofty intellect.’ He could not become an artist *until he had wished his sister dead.*”²⁵⁴ Assim, o poema revela a profunda consciência de Usher face à sua cedência ao impulso do perverso, essa atracção pelo abismo da irracionalidade total: “(...) a full consciousness on the part of Usher, of the tottering of his lofty reason upon her throne.”²⁵⁵

As suas composições musicais são também sintomas da sua submissão ao princípio primitivo da perversidade, sendo elas “improvisações selvagens” ou variações sob temas familiares (“a certain singular perversion and amplification of the wild air of the last waltz of Von Weber”²⁵⁶). Pintor de ideias, Usher produz puras abstracções que provocam no narrador “an intensity of intolerable awe”, o que demonstra o seu carácter terrível. Mais horrível ainda que “The Haunted Place”, onde se lamenta a perda da vida e da razão, surge uma pintura fantasmagórica e menos abstracta, evidenciando mais realisticamente que a loucura e a morte se apoderaram definitivamente da razão e vida. Apresentando uma imagem de um túnel a muitos metros de profundidade da superfície terrestre, ela evoca a cena igualmente subterrânea relacionada com a cripta funerária de Madeline, a irmã gémea ou duplo de Usher por si prematuramente sepultada/o. Sabendo, por informação do narrador, que a mente do artista estava inundada por profunda escuridão como se fosse “uma qualidade positiva inerente” que incidia sobre tudo que a rodeava “in one unceasing radiation of gloom”,²⁵⁷ é natural que se produzisse uma obra em que das trevas proviesse

²⁵⁴ Daniel Hoffman. *Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe*, p. 315.

²⁵⁵ Edgar Allan Poe. “The Fall of the House of Usher” in *Poetry and Tales*, p. 325.

²⁵⁶ *Ibidem*, p. 324.

²⁵⁷ *Ibidem*.

uma intensa e terrível iluminação: "(...) yet a flood of intense rays rolled throughout, and bathed the whole in a ghastly and inappropriate splendor."²⁵⁸

Poe contraria, mais uma vez, as verdades axiomáticas da ciência do seu tempo, procurando provar que os opostos coexistem e que das trevas pode nascer luz, sendo o quadro uma metáfora dos princípios em que assenta a sua própria estética, que, tal como a de Usher, encontra no sofrimento e na morte uma via para atingir a "Beleza Suprema." Em *Poe: A Critical Study* (1957), Edward Davidson é sensível a esta antinomia, resumindo-a no sentido da expressão "cosmologia moral", segundo a qual "pain is the basis for life, and death is the only release from the grotesque condition of 'perversity.'"²⁵⁹ Esse "*elevating excitement of the Soul*", de que o autor nos fala em "The Poetic Principle", corresponde a "radiation of gloom" no quadro de Usher. Dado que o narrador nos descreve os momentos de concentração artística do artista como "particular moments of the highest artificial excitement",²⁶⁰ concluir-se-á que, da negra atmosfera de terror da sua alma, nascerão as suas produções artísticas, essas "Flores do Mal" donde o seu autor extrai um enorme prazer estético.

Como em "The Oval Portrait", é exactamente por este extremo esteticismo que Usher se torna o artista perverso capaz de assassinar Madeline para produzir arte. É no momento em que pressente a morte desta personagem feminina, que o artista mais produz, escrevendo, pintando e compondo. O enterro prematuro de Madeline transforma Usher no artista total que atinge perfeição artística na morte. Mais uma vez se sente uma auto-ironia de Poe em relação aos excessos de um certo idealismo negro romântico, que pode conduzir

²⁵⁸ *Ibidem*, p. 325.

²⁵⁹ Edward H. Davidson. *Poe: A Critical Study*. p. 193.

²⁶⁰ Edgar Allan Poe. "The Fall of the House of Usher" in *Poetry and Tales*, p. 325.

o artista à loucura da arte. Através de Usher, Poe parece conseguir uma caricatura do artista romântico e um auto-retrato irónico de si próprio. Em *The Romance in America* diz-nos Joel Porte: “Usher is a portrait, somewhat caricatured, of the artistic temperament in its most decadent - that is, romantic - state.”²⁶¹

A contaminação de tudo e sua conseqüente aniquilação por puros ideais estéticos é a verdadeira fonte de perversidade e de terror do conto, sendo por isso inevitável que os estudos artísticos de Usher fossem caracterizados por uma idealidade perversa: “an excited and highly distempered ideality threw a sulphurous lustre over all.”²⁶² Mas se Usher sofre de um excesso de imaginação, o narrador sofre de um excesso de racionalidade. Que Roderick está profundamente aterrorizado, pelo pensamento de ter sepultado prematuramente Madeline e de ter desejado a sua morte, é evidente ao longo de todo o conto, mas é algo profundamente irracional que um narrador ingenuamente racional não percebe. As produções artísticas de Usher revelam o que as explicações racionais do narrador não conseguem revelar. É como se a arte fosse para Usher um excesso, mas para o narrador uma necessidade que lhe mostra a dimensão por ele ignorada e reprimida do inconsciente. Pode-se dizer que o contacto com Usher e com as suas produções artísticas representam para o narrador esse necessário “hideous dropping off of the veil”,²⁶³ esse confronto com o seu inconsciente pessoal. Essa assimilação desse lado “sombra” será indispensável para se proceder a uma integração da personalidade. A sua aproximação ao mundo da arte é apresentada como uma experiência iniciática, cujo carácter extraordinário e *unheimlich* o faz compará-la a um sonho (“as if in a dream”) que mais parece um

²⁶¹ Joel Porte. *The Romance in America*, p. 61.

²⁶² Edgar Allan Poe. “The Fall of the House of Usher” in *Poetry and Tales*, p. 324.

²⁶³ *Ibidem*, p. 317.

pesadelo devido às suas expressões de dor (“I hold painfully in mind”) ou de medo e terror (“I shudered”; “intolerable awe”) com que descreve as impressões provocadas pelas diferentes obras. Os seus temores aumentam porque não consegue explicá-los e por eles próprios ameaçarem o poder da razão: “I shudered the more thrillingly, because I shuddered knowing not why.”²⁶⁴ O terror que Usher sente pela perda progressiva da razão, provocada pelo domínio do irracional e por um excesso de imaginação, encontra o seu equivalente oposto no terror sentido pelo narrador devido ao excesso de razão motivada pelo desconhecimento do irracional e empobrecimento da imaginação, podendo a soma destes dois terrores representar o total efeito do terror no conto. Será neste sentido que se deverá entender a célebre frase: “There can be no doubt that the consciousness of the rapid increase of my superstition (...) served mainly to accelerate the increase itself. Such, I have long known, is the paradoxical law of all sentiments having terror as a basis.”²⁶⁵ Conclui-se-á, então, que a razão nunca deverá querer dominar totalmente o irracional sob pena de este sair reforçado.

O narrador tem dificuldade em reconhecer-se em Usher mas desta relação resultará não só o desenvolvimento da sua sensibilidade estética, mas também um maior conhecimento da psicologia humana, pois o caso de Roderick ensina-lhe, como poderia concluir Jung, que o irracional não é bom nem mau, pois é uma parte inerente à natureza do indivíduo e que só a sua repressão o faz hostil e monstruoso.²⁶⁶ As actividades artísticas de Usher e o seu comportamento provocam-lhe terror, porque a arte não se compadece com explicações racionais e desafia qualquer expressão lógica que tente dar uma ideia exacta do

²⁶⁴ *Ibidem*, p. 324.

²⁶⁵ *Ibidem*, p. 319.

²⁶⁶ C. G. Jung. “The Practice of Psychotherapy” in *The Collected Works of C. G. Jung*, Vol. 16, pp.152-53.

seu carácter: “(...) from these paintings (...) I would in vain endeavour to educe more than a small portion which should lie within the compass of merely written words.”²⁶⁷ A sua aprendizagem com a arte de Usher fá-lo evoluir na sua sensibilidade estética. No início do conto, o seu racionalismo torna-o incapaz de apreender a diferente espécie de sublime que a Casa de Usher representa: “There was an iciness, a sinking, a sickening of the heart - an unredeemed dreariness of thought which no goading of the imagination could torture into aught of the sublime.”²⁶⁸ Depois de perceber a abstracção da pintura de Usher, o narrador sente um terror sublime expresso nos adjectivos com que descreve uma obra que representa um túnel de um comprimento “imenso” (“immensely long”) e de “vasta” extensão (“vast extent”), sendo a origem da fonte de luz indiscernível (“no torch, or other artificial source of light was discernible”) e o seu esplendor “espectral” (“gastly splendor”) capaz de dominar toda a tela.

Através desta obra de arte, a obtusidade do narrador atenua-se, começando a entender, como o leitor, que a desordem e o medo do espírito de Usher se exteriorizam e se tornam mais objectivos através das suas produções artísticas. Ao preferir a cor e a luz à linha e forma, esta pintura de Roderick mostra que o seu terror, como o de Poe provém de uma fonte abstracta, que transcende o mero estilo romântico de Fuseli, mencionado pelo narrador, pois as suas criações são bem mais caóticas e obscuras, aproximando-se antes do despontar da modernidade nas tormentas de J.M.W. Turner. E, como se sabe, este último ficou célebre por representar a consciência sublime, dissolvendo a realidade exterior através da luz e da cor, tal como Usher o faz no seu quadro. Ao retratar a experiência

²⁶⁷ *Ibidem*, p. 324.

²⁶⁸ *Ibidem*, p. 317.

subjectiva da percepção do mundo exterior, Turner produziu obras de sublimidade negativa que, como *Snow Storm - Steam-Boat off a Harbour's Mouth*, são exemplos de desintegração psíquica iminente, comparáveis à pintura de Roderick. Este sublime negativo, provindo de conflitos psíquicos provocados por ameaças de auto-destruição, tão característico dos contos de Poe, transformados em autênticos pesadelos góticos, nada tem a ver com esse sublime físico e positivo, próprio das descrições de paisagens românticas, o único conhecido pelo narrador antes de se aperceber da existência de um sublime psíquico, nascido na turbulência das profundezas do inconsciente humano.

Em “The Power of Horror: Burke and Kant in the House of Usher” (1988), Jack Voller chama atenção para a incompetência de explicar o terror por parte das teorias estabelecidas do sublime, desenvolvidas por Burke em *Philosophical Inquiry into the Origins of Our Ideas on the Sublime and the Beautiful* e por Kant em “Analítica do Sublime”. Este crítico defende que “The House of Usher” representa a rejeição de Poe destas teorias, cujo optimismo não o poderia fascinar, dado que os seus terrores não conhecem redenção: “Far from being an agent for the liberation or expansion of the soul, terror in ‘Usher’ is itself crippling and life-denying, the greatest and gravest threat to Roderick’s very being, leading not to affirmation or sensationist pleasure but to death and destruction of the house / mind.”²⁶⁹ Segundo esta óptica, o conto procede a uma revisão da estética dominante do terror, afastando-se do cânone optimista do sublime, pelo facto de dar expressão a terrores vagos e abstractos que não se misturam com o prazer. Porque em “House of Usher” o terror vence a razão, Voller considera que esta é uma prova do triunfo

²⁶⁹ Jack G. Voller. “The Power of Terror: Burke and Kant in the House of Usher” in *Poe Studies*, Vol. 21, Issue 2, December 1988, p. 28.

da emoção sobre a teoria. Contudo, para Poe, o significado do terror, ou da perversidade como uma das suas principais fontes, não se pode restringir às emoções literais sentidas individualmente pelas personagens, mas terá de se inscrever nessa “unidade de efeito” em que a teoria estética do autor se baseia, tendo de ser considerado num contexto mais geral e global de toda a sua ficção.

E como temos vindo a observar, o paradoxo do seu sentido reside em entender que o terror suscita ao mesmo tempo atracção e repulsa e que dele pode ser criada beleza, como no quadro de Usher a luz pode nascer das trevas, pois como vimos, para o autor de Eureka, destruição significa um regresso à Unidade Primordial donde tudo novamente renasce e é de novo criado. Por isso somos levados a considerar que o terror possa ter um sentido de redenção na obra de Poe. A prova dessa redenção está na própria obra criada. Será que o terror venceu realmente em “The House of Usher”? Se tivesse de facto vencido, como teríamos um narrador para contar uma história cujas personagens intervenientes personificam partes da sua personalidade dividida que a narrativa do conto ajudou a integrar? Em *The Gothic Psyche*, Matthew Brennan defende que a própria história é uma assimilação bem sucedida de imagens de sonho pela consciência e que ao narrá-la, no passado, o narrador enfatiza o que lembra, provando-se assim que ele integrou a “sombra”, representada por Roderick e a “anima” personificada por Madeline na sua personalidade, pois o acto de contar uma “história totalmente pessoal” representa, segundo Jung, uma profunda terapia. No seu artigo, Voller comenta da seguinte forma a consequência da vitória do terror: “Terror from these and from abstract sources, may plunge the human

“soul” into an abyss from which reason cannot extricate it.”²⁷⁰ Esta seria uma observação pertinente, se Usher, a vítima desse terror, fosse o “Eu” do conto. No entanto, esse “Eu” é o narrador, pois é ele quem conta a experiência de um pesadelo que lhe altera a personalidade, aprofundando-lhe o conhecimento de si próprio. Ao referir-se a esta transformação positiva do narrador motivada por uma experiência de terror transformada em pesadelo, diz-nos Brennan: “His emphasis on what he remembers indicates that his dream has wakened him to new understanding: it appears that he has assimilated these dream images and their warnings, such as Usher’s calling him a “MADMAN” - what he may have become if he had repressed this dream.”²⁷¹ Tal como o que acontece com os narradores em *Dracula*, Walton, Utterson e os Harkers, o narrador fortalece a sua psique pelo facto de contar o seu pesadelo, representando a sua relação, com a arte de Usher, um contacto criativo com o inconsciente.

Para fundamentar melhor a ideia de que nos contos de Poe o terror é um vencedor vencido, convém lembrar que existe um tipo de personagens que não sucumbem ao terror e vencem o impulso do perverso. Elas caracterizam-se por serem super-rationais e imaginativas, como é o caso de Auguste Dupin em “The Murders in the Rue Morgue”, e em “The Purloined Letter”, sendo outro exemplo o de William Legrand em “The Gold Bug”. Nelas a razão e a imaginação coexistem numa personalidade integrada capaz de confrontar tão bem o terror e a perversidade como o faz qualquer conto concluído por Poe, através de uma distância estética e controlo artístico. Como Usher demonstrara, embora a obra de arte se construa a partir de matéria perversa, ela acaba por ser uma forma da sua

²⁷⁰ Jack G. Voller. “The Power of Terror: Burke and Kant in the House of Usher” in *Poe Studies*, Southern Illinois University, Edwardsville, Vol. 21, Issue 2, December 1988, p.32.

²⁷¹ Matthew Brennan. *The Gothic Psyche*, p. 145.

desocultação e de integração numa consciência mais esclarecida, desvendando o sentido do terror e a sua função como um bom detective da escola de Dupin. Este será o resultado da experiência do terror, como experiência estética, no narrador de “The House of Usher” e no leitor em geral. Após ter analisado várias formas de arte produzidas por Roderick, o narrador dar-nos-á sinal de um maior aperfeiçoamento da sua percepção: “(...) in the under or mystic current of its meaning I fancied that I perceived, and for the first time, a full consciousness on the part of Usher, (...)”²⁷²

Em relação ao romance ‘Mad Trist’ de Sir Launcelot Canning, um romance dentro do romance lido ingenuamente pelo narrador a fim de acalmar a agitação nervosa de Usher, pode-se dizer que é usado por Poe, como outras formas de arte, para trazer à consciência o que fora reprimido. Até ao final do conto, Roderick consegue reprimir um “oppressive secret”, uma informação que o recrimina por ter desejado a morte de Madeline. Várias formas de arte, destinadas a trazer à superfície esse mistério, encontram-se no fim da narrativa. O “suspense” é mantido até à última página, muito ao estilo de Mrs. Radcliffe, que durante os dois volumes de *The Mysteries of Udolpho*, mantém o leitor ansiosamente à espera que seja resolvido o mistério desse “véu negro” que o narrador de “The House of Usher” receia decifrar: “the hideous dropping off the veil.” Este artifício gótico do véu, já usado por Hawthorne em “The Minister Black Veil” e em *The Blithedale Romance*, é utilizado por Poe com um valor metafórico. Revelar toda a nitidez do real, desocultando-lhe os seus aspectos ilusórios, sempre foi uma das funções mais importantes da Literatura ou da arte em geral. Poe parece seguir aqui o pensamento expresso por

²⁷² Edgar Allan Poe. *Poetry and Tales*, “The Fall of the House of Usher” in *Poetry and Tales*, p. 325.

Shelley em *A Defence of Poetry*: “Poetry lifts the veil from the hidden beauty of the world, and makes familiar objects be as if they were not familiar.”²⁷³ Por isso o narrador de “Usher” tem receio da desocultação provocada pela queda do véu, porque, por detrás das aparentes certezas das suas explicações racionais, pode ocultar-se o terror de algo totalmente inexplicável que ultrapasse completamente a razão.

Essa desocultação dá-se após a leitura de “Mad Trist”, que, em vez de ser um calmante e inocente romance, como a obtusidade do narrador o entendera, era antes uma forma de arte que expôs a terrível verdade acerca de Usher. A luta do herói Ethelred contra a fúria de um enorme dragão, em “Mad Trist”, corresponde ao confronto de Usher com o terrível poder de um inconsciente reprimido, cuja repressão o faz adquirir formas tão monstruosas como as do romance medieval. Como o bater do coração em “The Tell-Tale Heart”, o miar do gato em “The Black Cat”, o som das pancadas na porta, no romance de Sir Lancelot Canning, e o da abertura forçada do caixão de Madeline são fontes de terror que fazem ecoar, no consciente das personagens, a dimensão da sua perversidade e da sua culpa. As ressonâncias que se fazem ouvir na casa de Usher são exemplificativas desta técnica de Poe no uso do som, e, além de provocarem a tão esperada confissão de Usher acerca do seu assassinio, elas são uma metáfora da ligação entre a ficção e o real, sendo um dos meios de conceder autenticidade a uma forma literária para a tornar credível na sua seriedade em explorar os profundos mistérios da alma humana. Daí que o extracto do romance no conto seja uma representação simbólica do terror real de Usher, sendo mais uma forma de exteriorizar, através da arte, os “terrores da sua alma”.

²⁷³ P. B. Shelley, *A Defence of Poetry*, p. 24.

Estes são fundamentalmente motivados pela consciência de um artista se saber capaz de matar pela arte. De se saber possuidor de uma obsessão por uma imagem feminina, espelho de si próprio, mas que é ao mesmo tempo sua irmã, e por isso uma presença tabu que lhe provoca atracção e repulsa. Em *The Romance in America*, Joel Porte compara o caso de Usher ao de Pierre de Melville e ao de Manfred de Byron, pelo tema comum de uma paixão assassina possuída por um irmão-artista, concluindo que: "(...) the artist's narcissistic love for his female mirror image symbolizes his infatuation with his own psyche - a destructive involvement with his own unconscious which is at once the romancer's inspiration and his undoing."²⁷⁴ Ao refugiar-se na arte para escapar a este amor narcísico e incestuoso, Usher reprime, como o artista de "The Oval Portrait" uma parte importante de si próprio, a sua "anima", que mais tarde se apodera do seu inconsciente com uma força terrível semelhante à do dragão de "Mad Trist". Tal como o nome do romance indica, tudo parece resumir-se a uma louca luta de dragões de sexos opostos, pois para Madeline, Usher será o seu "animus" a parte masculina reprimida que a ataca e destrói, enquanto, como sua "anima" reprimida, ela também provoca a sua destruição. Essa destruição mútua ou autodestruição é resultado do impulso do perverso, dessa atracção irresistível de Usher pelo abismo, por esse subterrâneo fúnebre, onde Madeline jaz sepultada. "*We have put her living in the tomb!*"²⁷⁵ é a revelação final.

Contudo, falta ainda desvendar a razão de tal acto. Ela reside na perversidade desse impulso de repetição, que Freud caracterizou como *unheimlich*, ao mesmo tempo estranho e familiar, pois traduz algo que a família de artistas de Usher estava habituada a

²⁷⁴ Joel Porte. *The Romance in America*, p. 67.

²⁷⁵ Edgar Allan Poe. "The House of Usher" in *Poetry and Tales*, p. 334.

repetir ao longo de muitas gerações: matar o que se ama. No seu artigo “Das Unheimliche”, Freud chama a atenção para a natureza desse acto repetitivo definindo-a como “recorrência não intencional da mesma situação”, o que o aproxima da definição de Poe do impulso do perverso. Essa semelhança é notória na seguinte explicação de Freud: “For it is possible to recognize the dominance in the unconscious mind of a ‘compulsion to repeat’ proceeding from the instinctual impulses and probably inherent in the very nature of the instincts - a compulsion powerful enough to overrule the pleasure principle, lending to certain aspects of the mind their daemonic character (...)”²⁷⁶ A inevitabilidade desta repetição intensifica a dimensão trágica de Usher, pois, como muito perspicazmente o viu Hoffman, em *Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe*, ele torna-se no paradigma do herói como artista, como *isolato*, sendo a sua arte a profecia de uma condenação, onde se exprime o sentimento de angústia da nossa modernidade. Como Drácula e Melmoth, Usher é símbolo do indivíduo maldito destinado a ser portador de uma maldição, mas também de uma inevitabilidade trágica essencialmente humana, nisso reside a sua perversidade e a sua glória. Como o conde Drácula muito bem nos lembrou: “glories of the great races are as a tale that is told.”²⁷⁷ Notando também que o conto é uma perfeita ilustração do que Freud denominou *unheimlich*, Wuletich-Brinberg viu-o especialmente associado a um sentido trágico, comentando que: “But mingling with the uncanny are other, antithetical effects, effects never so unambiguously expressed in Poe’s works, effects of grandeur, even of nobility and tragedy.”²⁷⁸ Tudo isto se deve a uma louca obsessão pela arte, um dom e ao mesmo tempo um destino lembrado aos seus habitantes pelas próprias pedras da casa de Usher, nessa

²⁷⁶ Sigmund Freud. “The Uncanny” in *Art and Literature*, in *The Penguin Freud Library*, Vol. 14, p. 360-1.

²⁷⁷ Bram Stoker. *Dracula*, p. 43.

²⁷⁸ Sybil Wuletich-Brinberg. *Poe - The Rational of the Uncanny*, p. 143.

noite bela e terrível, irradiando um extraordinário terror paradoxal sugestivo da ambiguidade da experiência humana num universo absurdo: “(...) a tempestuous yet sternly beautiful night, and one wildly singular in its terror and its beauty.”²⁷⁹

²⁷⁹ Edgar Allan Poe. “The Fall of the House of Usher” in *Poetry and Tales*, p. 330.

“THE TELL-TALE HEART” (1843), “THE BLACK CAT” (1843), “WILLIAM WILSON” (1839): O Artista e o seu Duplo.

Se os contos anteriores mostraram personagens-artistas que não resistem à inclinação de perpetrar actos criminosos, “The Tell-Tale Heart”, “The Black Cat” e “William Wilson” irão apresentar personagens criminosas que cedem a essa mesma atracção pelo crime, ficando assim provada a intenção de Poe em unir estes dois grupos através de uma perversidade comum, vendo no artista um duplo do criminoso e no criminoso um duplo do artista.

Em *The French Face of Edgar Allan Poe* (1957), Patrick Quinn chamara já a atenção para o facto de Poe se interessar pelas zonas mais negras da psique humana, observando que: “In the stories of psychological terror it is the author himself who speaks as the criminal hero.”²⁸⁰ Esta objectividade dramática do autor permitir-lhe-á atingir essa

²⁸⁰ Patrick Quinn. *The French Face of Edgar Allan Poe*, p. 235.

consciência do mal que Jung defendia ser indispensável a uma total integração psíquica. Como vimos, em “The House of Usher”, Usher e Madeline não existem somente como personagens independentes, pois eles podem ser considerados objectivações do inconsciente pessoal e colectivo do narrador, ao qual as dimensões concretas das personagens dão uma existência real. Todo o conto pode ser interpretado como um sonho, sendo os habitantes da casa tomados como reais apenas pelo narrador, do qual se tornam duplos, evidenciando que os pólos opostos da personalidade humana não se devem excluir mutuamente, mas devem antes coexistir em integração. Muitos dos contos de Poe tornam-se parábolas deste dualismo, tema central de muita ficção gótica do século XIX, como será o caso de *Wieland* de Brockden Brown, *Doppelgänger* de Hoffman, *Penthsilea* de Kleist e *Peter Schlemihl* de Chamisso, que anteciparam não só obras de Poe mas também de Dostoevsky, Wilde, Stevenson e James.

Já Schlegel tinha observado que o antigo diálogo com Deus havia sido interiorizado, daqui resultando uma duplicidade e dualismo intrínsecos que são a nossa condição de ser, sendo necessário reconhecer o nosso ser interior como essencialmente dramático. Também Hegel vira o pensamento moderno essencialmente marcado por uma duplicidade da personalidade, uma Natureza Dividida, onde o conflito é permanente. Obras psicanalíticas sobre duplos literários como a de Otto Rank, *The Double: A Psychoanalytic Study* (1971) têm indicado perspectivas de leituras freudianas sobre personalidades fragmentadas. Rank apresenta uma teoria da personalidade baseada no trauma do nascimento, observando que o duplo pode ser reportado ao problema essencial do ego, sendo a sua criação devido a uma projecção por uma personalidade retida numa certa fase

do desenvolvimento do seu ego amado narcisicamente. Segundo Rank, o problema reside em que paradoxalmente o duplo se torne numa ameaça, num rival da personalidade original, dado que: “ ‘originally created as a wish-defense against a dreaded eternal destruction, he reappears in superstition as the messenger of death.’”²⁸¹

Esta ameaça torna-se bem explícita num poema escrito por Heinrich Heine e musicado por Schubert, intitulado “Der Doppelgänger”: “(...) / Da steht auch ein Mensch und starrt in die Hohe, / Und ringt die Hande vor Schmerzengewalt; / Mir graust es, wenn ich sein Antlitz sehe - / Der Mond zeigt mir meine eigne Gestalt./ (...)” Sabe-se também que este horror de ver o outro usurpar a sua identidade emocional e física é igualmente tema central de *O Duplo* de Dostoyevsky. Assim, o motivo do duplo dará origem a leituras da alteridade como um “mal”. Em “Magical Narratives: Romance as Genre”, Frederick Jameson vê a oposição conceptual entre o bem e o mal como a categoria organizativa mais importante do romance, concluindo:

“It is becoming increasingly clear that the concept of evil is at one with the category of Otherness itself: evil characterizes whatever is radically different from me, whatever by virtue of precisely that difference seems to constitute a very real and urgent threat to my existence. (...) The point, however, is not that in such figures the Other is feared because he is evil; rather he is evil *because* he is Other, alien, different, strange, unclean, and unfamiliar.”²⁸²

Este tormento provocado pelo “Outro” existe porque o duplo se apropria da identidade motivando um questionamento da consciência, sendo esta uma prova de que ele é um ser humano real. Tudo isto leva Stephen King a concluir em *Danse Macabre* que, “what scares us the most about Mr. Hyde, perhaps, is the fact that he was a part of Dr.

²⁸¹ *Ibidem*, p. 86.

²⁸² Frederick Jameson. “Magical Narratives: Romance as Genre” in *New Literary History*, 7, 1975, p. 140.

Jekyll all along.”²⁸³ Também Tzvetan Todorov concluíra que “le double incarne la menace: c’est l’avant-signe du danger et de la peur.”²⁸⁴ Na obra de Rank atrás mencionada, o autor cita um poema de Richard Dehmel intitulado “Masks”, onde se repete o verso: “You are not I - but I am you.”²⁸⁵ Igualmente Arthur Machen em *The Great God Pan* não resiste à seguinte interrogação “I say I am a man, but who is the other who hides in me ?”²⁸⁶ É nesta base que Freud vê o duplo como algo sinistro (*unheimlich*) e como uma poderosa fonte de terror. O seu comentário é sobre este assunto elucidativo: “When all is said and done, the quality of uncanniness can only come from the fact of the ‘double’ being a creation dating back to a very early mental stage, long since surmounted - a stage, incidentally, at which it wore a more friendly aspect. The ‘double’ has become a thing of terror, just as, after the collapse of their religion, the gods turned into demons. (Heine, ‘Die Götter im Exil.’)”²⁸⁷

Também célebre pela sua perspectiva psicanalítica do “Outro”, Jacques Lacan dá-nos conta da natureza desta ameaça do duplo em relação à personalidade original descrevendo-a como um conflito com o que denominou “fase do espelho”, quando o ego se diferencia do que o rodeia e se define autonomamente como um indivíduo. Lacan situa esta fase numa época do desenvolvimento após os seis meses de idade em que a criança ainda não sente discrepância entre a sua personalidade e o outro, pois encontra-se num estado de narcisismo primário em que ela é o seu próprio ideal. Esta fase corresponde a uma identificação, onde se pode encontrar o que Lacan referiu como “la matrice symbolique où

²⁸³ Stephen King. *Danse Macabre*, p. 282.

²⁸⁴ Tzvetan Todorov. *Introduction à la Littérature Fantastique*, p. 152.

²⁸⁵ Otto Rank. *The Double. A Psychoanalytic Study*, p. 15.

²⁸⁶ *Apud* Rosemary Jackson. op. cit., p. 95.

²⁸⁷ Sigmund Freud. “The ‘Uncanny,’” *Art and Literature in The Penguin Freud Library*, Vol. 14, p. 358.

le *je* se précipite en une forme primordiale.”²⁸⁸ Este estado original entra mais tarde em conflito com a construção cultural do ego, o *Je-idéal*, análogo ao super-ego de Freud. Os desejos naturais próprios dessa fase de narcisismo primário vêm-se limitados pelas condenações e medidas normativas que reprimem os instintos, os quais se terão de sujeitar às determinações desse outro “Eu” social. O ego deixa, assim, de ser considerado uma unidade indivisível, para no seu interior se estabelecer uma luta entre duas partes divergentes da personalidade. Este conflito, onde Lacan viu a origem do que chamou “desintegração agressiva do indivíduo”, é provocado por um “drama de inveja primordial”²⁸⁹, pois o reconhecimento do outro passa por uma luta de morte, procedendo-se a uma dialéctica da negatividade, em que o desejo do homem se define como a necessidade de cada indivíduo fazer reconhecer o seu desejo de forma absoluta, levando inevitavelmente ao desenvolvimento de instintos de destruição para anular e aniquilar o “Outro”. Mas como, através desta teoria da alteridade, o “Outro” é uma representação do “Eu” e um lugar onde se constitui o sujeito, essa aniquilação acaba por se transformar numa autodestruição, numa autêntica tragédia do desejo em que “le désir de l’homme est le désir de l’Autre.”²⁹⁰

A tendência para o impulso do perverso das personagens de Poe traduz esta fragmentação de carácter, colocando-se o indivíduo perante a necessidade de regresso a uma identidade primordial que a cultura e as normas sociais impostas proíbem, desenvolvendo-se assim um fascínio pelo proibido que subjaz à atracção pelo “Outro”, esse

²⁸⁸ Jacques Lacan. *Écrits I*, p. 90.

²⁸⁹ *Ibidem*, p. 95.

²⁹⁰ Jacques Lacan. “La direction de la cure et les principes de son pouvoir” in Elisabeth Roudinesco.; Michel Plon (eds.). *Dictionnaire de la Psychanalyse*, p. 84.

desejo por algo diferente que transcende todas as normas, crenças ou tradições culturais. É neste sentido que se deverá entender o transcendentalismo de Poe, pois ele baseia-se nessa própria natureza do impulso do perverso, nessa constante inclinação em transgredir normas, que em “The Black Cat” o autor traduziu pela expressão “to violate that which is *Law*”. Reconhecendo também nestes instintos de destruição da natureza humana, os inimigos de uma determinada cultura e civilização, em *Civilization and its Discontents*, Freud comenta: “I take up the standpoint that the tendency to aggression is an innate, independent, instinctual disposition in man, and . . . it constitutes the most powerful obstacle to culture. (...) This instinct of aggression is the derivative and main representative of the death instinct we have found alongside of Eros, sharing his rule over the earth.”²⁹¹

Assim, o transcendentalismo de Poe não se fundamenta nas meras abstrações de preceitos morais defendidos pelos transcendentalistas da Nova Inglaterra e pelos seus mentores europeus como Kant, Carlyle e Coleridge, por si criticados pela pouca autenticidade dos seus ideais: “You mistake me in supposing I dislike the transcendentalists - it is only the pretenders and sophists among them.”²⁹² O seu é mais um transcendentalismo psíquico que transporta o indivíduo na aventura da descoberta do que está para além da razão, motivado pela atracção incontrolável do desejo do “Outro”, dessa outra face da realidade e da consciência, onde se ocultam os mistérios do inconsciente. Segundo Lacan “l’inconscient, c’est le discours de l’Autre.”²⁹³ A aventura, que toda a sua obra desenvolve em busca deste “Outro”, integra-se nessa sempre persistente necessidade

²⁹¹ Sigmund Freud. *Civilization and its Discontents*, p. 49.

²⁹² Edgar Allan Poe. “Letter to Dr. Thomas H. Chivers” (New York, July 10) in John Ward Ostrom (ed.). *The Letters of Edgar Allan Poe*, Vol. I, p. 259.

²⁹³ Jacques Lacan. “Le séminaire sur ‘La Lettre Volée’ ” in *Écrits I*, p. 24.

de Poe em rejeitar as “self-evident truths” aceites pelo pensamento do seu tempo incapaz de se predispor a aceitar “outras” verdades igualmente válidas. Em “Mellonta Tauta” (1849), o autor apresenta uma caricatura da epistemologia ocidental chamando a Aristóteles “Aries Tottle” e aos Americanos “Amriccans”. Poe critica a ligação destes últimos aos factos e compara as suas atitudes com a do presumido erudito que “must necessarily see an object the better the more closely he holds it to his eyes”.²⁹⁴ Apresentando-se sob a forma de um diário escrito durante uma viagem futurista de balão em 2848, o conto transforma-se numa sátira social, onde se critica o despotismo da democracia Americana em sujeitar o indivíduo às massas, dando origem à criação de “odious pleasure seekers”, em cujo cérebro nenhuma invenção genuína surge, sendo somente capazes de apreciar viagens rotineiras.

Esta rejeição de Poe em relação aos métodos epistemológicos de indução e dedução do pensamento ocidental, preterindo-os a favor dos poderes da intuição, faz parte da sua crítica à falta de vivacidade intelectual dos seus contemporâneos e da sua estratégia de ataque às categorias fundamentais do sistema cultural. “The Fall of the House of Usher”, “Morella” e “Ligeia” demonstram este empenho do autor em subverter categorias estabelecidas, violadas pela ressurreição das personagens femininas que desrespeitam as fronteiras impostas entre os vivos e os mortos. O próprio pensamento expresso em “Mesmeric Revelation” (1844), de que a morte é essa “painful metamorphosis”,²⁹⁵ traduz o desejo de a personalidade se poder metamorfosear no “Outro”, vencendo as barreiras impostas pela mortalidade da vida terrena, ao passar-se de um estado rudimentar para outro

²⁹⁴ Edgar Allan Poe. “Mellonta Tauta” in *Poetry and Tales*, p. 876.

²⁹⁵ Edgar Allan Poe. “Mesmeric Revelation” in *Poetry and Tales*, p. 724.

mais completo, perfeito, primordial e imortal. Nisto consiste o verdadeiro transcendentalismo de Poe, através do qual ele constrói o seu próprio *Je-idéal*, obtido por uma ruptura com esse ego social imposto.

Considerar a morte como uma transmutação da vida é uma ideia tão transgressiva como a de criar personagens perversas que retiram prazer do crime ou desenvolvem desejos de autodestruição, transformando-se em grotescos perigosos que ameaçam a ordem cultural, tornando-se, como *Frankenstein* ou *The Last Man* de Mary Shelley, numa negação absoluta dos seus valores. “The Tell-Tale Hear”, “The Black Cat” e “William Wilson” são três contos em que essa transgressão é mais radical e onde mais se sente o desejo do autor em descobrir-se “Outro”, em penetrar na psique humana como se esta fosse uma região do globo totalmente inexplorada. Trata-se de uma experiência semelhante a uma das suas aventuras marítimas, sendo a isso igualmente levado por “a curiosity to penetrate the mysteries of these awful regions”²⁹⁶, aí experimentando sensações tão terríveis como as que advêm de se ser apanhado no vortex de “A Descent into the Maelström”, de se estar sujeito aos terrores de instrumentos de tortura activados em “The Pit and the Pendulum” ou de ser impelido para o abismo de uma catarata em *The Narrative of Arthur Gordon Pym*. Nesta aventura se lança Poe, como as suas próprias personagens, por um “desejo irresistível de conhecer”, que para si é uma parte essencial da imaginação.

Metamorfoseando-se em indivíduos dominados por instintos criminosos, o autor irá poder submergir bem fundo nas profundezas dessa “blackness of darkness” da alma humana, descrita em “The Pit and the Pendulum” como o resultado de “a mad rushing

²⁹⁶ Edgar Allan Poe. “Ms. Found in a Bottle” in *Poetry and Tales*, p. 198.

descent as of the soul into the Hades”²⁹⁷ e comparável em *The Adventures of Arthur Gordon Pym* à sensação de ser enterrado vivo, que tem por consequência: “to carry into the human heart a degree of appalling awe and horror not to be tolerated - never to be conceived.”²⁹⁸ Nos três contos, os narradores vivem nas trevas do seu terror da alma, como o marinheiro em “The Rime of the Ancient Mariner”, devido a um sentimento de culpa motivado por um assassinio irracional. A morte do albatroz, no poema de Coleridge, assemelha-se à morte do gato preto em “The Black Cat”. Ambos representam a parte animal da natureza humana, destruída pelos actos criminosos das personagens. Sendo comum que, nos sonhos, as imagens de animais apareçam frequentemente sempre que os instintos são negligenciados, compreende-se que as personagens em questão vivam obcecadas pela constante presença desses seres na sua memória. Elas são o símbolo de uma parte reprimida da psique humana, sendo o maior pecado destas personagens, não o facto de terem assassinado animais, mas o facto de não possuírem consciência do poder destruidor de um inconsciente reprimido. Se o “Ancient Mariner” era culpado de não ter uma visão suficientemente vasta que lhe permitisse “to contemplate in the mind, as in a picture, the image of a grander and better world”,²⁹⁹ acostumando-se antes à trivialidade da vida comum, também o narrador de “The Black Cat”, ao restringir excessivamente a sua afectividade ao mundo animal, numa fase inicial da sua vida, fã-lo esquecer o mundo dos homens e a sua verdadeira natureza. A sua substituição dos animais pelas afeições de “the paltry gossamer fidelity of mere Man” explica, segundo Daniel Hoffmann, o fascínio e ansiedade do narrador acerca dos desejos sexuais, culminando no assassinio da mulher.

²⁹⁷ Edgar Allan Poe. “The Pit and the Pendulum” in *Poetry and Tales*, p. 492.

²⁹⁸ Edgar Allan Poe. “The Narrative of Arthur Gordon Pym” in *Poetry and Tales*, p. 1153.

²⁹⁹ Samuel Taylor Coleridge. “The Rime of Ancient Mariner” in *Selected Poetry*, p. 81.

Tudo isto nos faz inevitavelmente lembrar as aves embalsamadas de Norman Bates, em *Psycho*, e do que na verdade também se ocultava por detrás desta propensão da personagem, que Hitchcock esclareceu numa entrevista a François Truffaut, dizendo: “He knows the birds and he knows that they’re watching him all the time. He can see his own guilt reflected in their knowing eyes.”³⁰⁰ É por isso que estes animais se transformam numa maldição: o albatroz, inicialmente uma ave de bom agouro, torna-se após a morte numa ave vingativa, e Pluto, um simples gato de estimação, transforma-se numa bruxa disfarçada, pelos seus extraordinários poderes de recriminação do acto criminoso, dando crédito à superstição popular associada aos gatos pretos. Algo muito semelhante acontece em *The Birds*, o célebre filme de Hitchcock, em que “aves do amor” (*love birds*) se transformam em aves do ódio, deixando de ser simples aves vulgares para passarem a ser pássaros que arrancam os olhos dos homens. Sendo ao mesmo tempo algo familiar e estranho, estes animais tornam-se muito *unheimlich*, pois na verdade personificam o inconsciente humano, dando-nos conta de uma psique atormentada com a sua própria divisão e dissociação, sendo o acto perverso uma forma irracional de o indivíduo pôr termo ao desespero desse conflito interior dilacerante.

O que os contos acabam por mostrar é que esse acto gratuito da perversidade não resolve mas antes agrava o conflito, pois a antipatia que estas personagens desenvolvem pelas suas vítimas fá-las projectar nestas o seu próprio “dark side” ou lado “sombra”, que sai mais fortalecido de todo este drama psíquico, como bem comprovam os narradores de “The Black Cat” (“The fury of a demon instantly possessed me.”³⁰¹) e de

³⁰⁰ François Truffaut. *Hitchcock - Dialogue between Truffaut and Hitchcock*, p. 282.

³⁰¹ Edgar Allan Poe. “The Black Cat” in *Poetry and Tales*, p. 598.

“The Tell-Tale Heart” (“It increased my fury, as the beating of a drum stimulates the soldier into courage”³⁰²). Neste último conto, são os próprios medos e terrores do narrador que, uma vez projectados na vítima, fazem desencadear o seu acto perverso. Esse “Evil Eye”, que ele sente ser a fonte da sua perturbação no aspecto do velho (“it was not the old man who vexed me, but his Evil Eye”³⁰³), pode muito bem corresponder ao seu “Evil I”, assim como o bater do coração da vítima ecoa o som do seu próprio coração, dando autenticidade ao extremo terror da sua alma provocado por um medo obsessivo da morte: “I knew the sound well. Many a night, just at midnight, when the world slept, it has welled up from my own bosom, deepening, with its dreadful echo, the terrors that distracted me.”³⁰⁴ Esta é mais uma prova de que os terrores de Poe não são da Alemanha, mas da alma, pois ele usa os mecanismos góticos do som ameaçador, do tema do *Doppelgänger* e de toda a descrição da atmosfera, como veículos para terrores psíquicos. É como se o modo Gótico se transformasse num símbolo da experiência humana fundamental, tornando-se uma simples descrição dum quarto “black as pitch with thick darkness”,³⁰⁵ no equivalente objectivo dos tormentos do indivíduo.

Outro exemplo da renovação introduzida por Poe ao género Gótico é esse “Evil Eye”, tão próprio da caracterização do vilão gótico, que vê invertido o seu sentido, pois tanto pode referir-se à vítima como ao vitimador. Isto leva Pamela Shelden a concluir: “Although the typical Gothic pattern is one in which an innocent is hounded by an evil pursuer, in ‘The Tell-Tale Heart’ and ‘The Black Cat,’ Poe inverts the central Gothic

³⁰² Edgar Allan Poe. “The Tell-Tale Heart” in *Poetry and Tales*, p. 557.

³⁰³ *Ibidem*, p. 556.

³⁰⁴ *Ibidem*.

³⁰⁵ *Ibidem*.

situation as he shapes narrators who are at once self-deceived and self-destroyed.”³⁰⁶ O acto gratuito e perverso que leva as personagens a cometer os seus crimes é o mesmo que as leva a confessá-lo, donde se conclui que elas são simultaneamente agentes da acção e suas vítimas. No Prefácio a *Nouvelles Histoires Extraordinaires Par Edgar Poe* (1857), Baudelaire expõe o pensamento já atrás citado, de que, em Poe, a perversidade é essa força primitiva e irresistível que, sem cessar, faz do homem ao mesmo tempo um homicida e um suicida, um assassino e um carrasco. O reconhecimento final do narrador de “The Black Cat”, complementado pelo dos seus congéneres em de “Imp of Perverse” e “The Tell-Tale Heart”, é sobre este assunto esclarecedor: “The corpse, already greatly decayed and clotted with gore, stood erect before the eyes of the spectators. Upon its head, with red extended mouth and solitary eye of fire, sat the hideous beast whose craft had seduced me into murder, and whose informing voice had consigned me to the hangman.”³⁰⁷ O instinto transgressivo de Poe leva-o a inverter aqui o próprio conceito de perversidade ao recusar defini-lo de acordo com as teorias utilitaristas, segundo as quais a escolha moral era uma extensão do interesse próprio, antes preferindo defender a ideia de que as acções de consequência moral são motivadas por um “unfathomable longing of the soul to vex itself - to offer violence to his own nature”.³⁰⁸ Numa carta a James Russell Lowell, Poe exprimiu o seu repúdio pela vaidade da ambição humana totalmente negada pela sua teoria da perversidade: “I am *not* ambitious - unless negatively.”³⁰⁹ Definido no conto como um

³⁰⁶ Pamela Shelden. “True Originality: Poe’s Manipulation of the Gothic Tradition” in *American Transcendental Quarterly*, 1976, p. 75.

³⁰⁷ Edgar Allan Poe. “The Black Cat” in *Poetry and Tales*, p. 606.

³⁰⁸ *Ibidem*, p. 599.

³⁰⁹ Edgar Allan Poe. “Letter to James Russell Lowell” (New York, July 2, 1844) in John Ostrom (ed.). *The Letters of Edgar Allan Poe*, Vol. I, p. 256.

dos impulsos primitivos do coração humano que dá direcção ao carácter do homem, o narrador reconhece que esse espírito de perversidade não é reconhecido pela filosofia nem por mentes mais lógicas que o reduziriam simplesmente a uma sucessão de causas e efeitos, apresentando-se assim uma crítica aos limites da razão para atingir certezas acerca da personalidade humana. Assim sendo, a definição de perversidade reflecte o próprio cepticismo do autor, assim como o carácter paradoxal do seu pensamento que sistematicamente se recusa em definir a natureza humana por princípios que não sejam os da dualidade e do paradoxo. A sua necessidade constante em demarcar-se dos cânones da moral utilitária fá-lo rejeitar princípios universalmente aceites, explorando “perversamente” formas do comportamento humano que, por se integrarem numa “psicologia do anormal”, não serão facilmente explicadas pelo senso comum. É assim que nos três contos, transformados em autênticos ensaios sobre o impulso do perverso, o criminoso se apresenta como uma vítima passiva contrariamente à imagem estereotipada e característica deste tipo de personagens. Sobre este assunto, Harry Levin apresenta a seguinte opinião: “At a more subliminal level, Poe seems to be punishing himself for his dipsomania. Under its confounding influence, his criminals become victims, more passive, masochistic rather than sadistic.”³¹⁰ Este crítico notou que enquanto Hawthorne escrevia sobre a ética da culpa, Poe, como um bom materialista, preferiu aprofundar a psicologia do crime, tornando por isso os seus criminosos mais autênticos que os seus amantes. Depois de citar uma célebre frase de Poe - lembrando uma confissão de Frankenstein - escrita numa carta a um dos seus correspondentes (“It was my crime to have no one on earth who

³¹⁰ Harry Levin. *The Power of Blackness*, p. 147.

cared for me or loved me”), Levin conclui: “Crime, in the presence of love, becomes a test of values; and murder, the transgression of ultimate law, becomes a moral equivalent for original sin. Hence it has been argued by a German philosopher, Max Bense, that the murder-mystery is a *Mordepik*, the epic of our time.”³¹¹ Num artigo, que defende a perspectiva do narrador não fiável, interpretando-se o conto como uma batalha entre o consciente e o inconsciente do assassínio, Susan Amper conclui: “In fact it proves to be one of Poe’s least mystifying, and most satisfying, stories: a masterful pre-Dostoevsky, pre-Freud profile of the psychology of crime and punishment, and at the same time a first-rate detective story.”³¹² E sabe-se como as histórias de detectives e de raciocínio de Poe influenciaram Sherlock Holmes e todo o romance moderno do género. Uma das fontes de “The Tell-Tale Heart” é uma parte de um discurso proferido por Daniel Webster sobre o caso de um famoso assassino de que Poe teve provavelmente conhecimento ao escrever “The Mystery of Marie Roget” (1842):

“He has done the murder. No eye has seen him, no ear has heard him. The secret is his own, and it is safe!

Ah! Gentlemen, that was a dreadful mistake True it is that ‘murder will out’ (that) the guilty soul cannot keep its own secret. It is false to itself; or rather it feels an irresistible impulse to be true to itself The secret which the murderer possesses soon comes to possess him It has become his master It must be confessed, it will be confessed.”³¹³

Este impulso irresistível para uma confissão autodestrutiva, que resulta dos medos antecipados que fazem do criminoso uma vítima, como Usher, dos seus próprios terrores, concede-lhe uma dimensão profundamente humana, pela inevitabilidade desse acto que

³¹¹ *Ibidem*, p. 146.

³¹² Susan Amper. “Untold Story: The Lying Narrator in ‘The Black Cat’ ” in *Studies in Short Fiction*, Vol. 29, Fall, 1992, p. 485.

³¹³ *Ibidem*, p. 146.

todos os indivíduos poderão cometer. A confissão dá-se porque, embora os narradores dos contos se empenhem em racionalizar a sua experiência, eles nunca conseguirão explicar a irracionalidade dos seus medos e terrores que lhes provocaram o impulso de auto-incriminação. A permanente inquietação dos seus espíritos tolda-lhes o raciocínio, contaminando a sintaxe de uma incontrolável histeria que a torna vertiginosa, agitada, plena de repetições e de insistências dirigidas ao leitor para se comprovar uma sanidade mental, ironicamente desmentida pela própria estrutura narrativa. Ao dirigir a violência para o próprio criminoso, Poe relativiza a sua culpa, por este se encontrar tão sujeito aos efeitos destrutivos do impulso do perverso quanto as outras suas personagens ditas mais “normais”. É por isso que a imagem do abismo surge, na sua obra, como metáfora da propensão perversa do indivíduo para a autodestruição. Existe uma cena em *The Narrative of Arthur Gordon Pym* que pode exemplificar bem este sentido metafórico: “And now I was consumed with the irrepressible desire of looking below. I could not, I would not, confine my glances to the cliff, and, with a wild, indefinable emotion, half of horror, half of a relieved oppression, I threw my vision far down into the abyss. (...) my whole soul was pervaded with a longing to a fall; a desire, a yearning, a passion utterly uncontrollable.”³¹⁴ E esta é exactamente a mesma situação evocada em “The Imp of the Perverse” para exemplificar essa atracção perversa pelo abismo. Torna-se assim evidente que o tema da perversidade seja dominante em toda a obra do autor, estando ele próprio tão preocupado com o conceito como os seus narradores.

³¹⁴ Edgar Allan Poe. “The Narrative of Arthur Gordon Pym” in *Poetry and Tales*, p. 1170.

E como vimos no exemplo acima citado, a emoção, que Pym experimenta, é simultaneamente de horror e alívio, sendo correspondente à ambiguidade emotiva que origina o crime e a sua confissão. Em relação ao crime que praticam, os narradores de “The Tell-Tale Heart” e de “The Black-Cat” sofrem dessa atracção e repulsa compulsivas que mais tarde os vitimam, porque as duas forças opostas estão igualmente presentes, determinando o seu estado psicológico no momento de confessar o acto. Nestes dois contos, as forças opostas da personalidade encontram-se interiorizadas num só indivíduo, enquanto, em “William Wilson”, elas estão exteriorizadas em dois indivíduos diferentes. Isso quer dizer que essa força demoníaca, que atraía Pym para o abismo, é ela própria o seu duplo, podendo assumir uma representação mais objectiva pela criação de uma outra personagem. Em “The Question of Poe’s Narrators: Perverseness Considered Once Again” (1978), Victor Vitanza considerou que as imagens do impulso e do abismo diferem pouco do tema do duplo, concluindo que os contos do duplo são contos da perversidade. Estes últimos são analisados pelo crítico de acordo com o que chamou uma “dialéctica destrutiva da perversidade”, vendo-os sujeitos a um paradigma protometafórico de impulso- razão - autodestruição. O seu funcionamento é-nos explicado nos seguintes termos: “The impulse-thesis of the dialectic is ‘the free, uninhibited, often criminal self,’ whereas the reason-antithesis is the ‘socially acceptable or conventional personality.’”³¹⁵ Esta explicação encontra equivalente na estrutura da psique humana, traduzindo o conflito entre o *id* e o *super-ego*, presente tanto nos contos sobre o tema do duplo, como nos que se centram na perversidade.

³¹⁵ Victor Vitanza. “The Question of Poe’s Narrators : Perverseness Considered Once Again” in *American Transcendental Quarterly*, Vol. 38, 1978, p. 140.

Isto demonstra-se em “The Black-Cat” e em “The Tell-Tale Heart.” onde os narradores possuem uma natureza dividida entre a consciência racional dos seus actos (“The old man’s terror *must* have been extreme!”³¹⁶) e a sua subjugação irracional a essa malévola “Fiend Intemperance”,³¹⁷ que faz com que a parte mais negra do carácter humano domine toda a personalidade. Assim, este “dark side” dos narradores ver-se-á projectado externamente num velho ou num gato preto, símbolos dessa “blackness of darkness” da alma aterrorizada com a sua própria culpa. Em ambos os contos a imagem de um olho, de velho em “The Tell-Tale Heart” e de gato em “The Black Cat”, serve de projecção a essa parte negra do “Eu”, que vê nos outros os seus próprios impulsos indesejáveis, tentando destruí-los, nem que para isso tenha de matar o que ama e o que o amou, no desespero de imolar uma parte de si próprio. Deste erro de reprimir o lado “sombra” resulta uma desintegração psíquica inevitável, que mais abre o conflito entre os lados opostos da personalidade, sentindo-se o indivíduo permanentemente atormentado com o peso de uma consciência punitiva. A cena final de “The Black Cat”, concluída com a confissão do narrador de que “I had walled the monster up within the tomb”, encontra equivalente em “The Cask of Amontillado” (1846), quando Montresor, ao pensar ter resolvido, por um acto de vingança, a sua disputa com Fortunato, cede a um desejo de imolação do seu “dark side”, aprofundando ainda mais o seu conflito interior. (“My heart grew sick”). É de lembrar que em 1950, ao receber o Prémio Nobel, Faulkner notara também que o principal assunto do escritor era “the human heart in conflict with itself.”³¹⁸

³¹⁶ Edgar Allan Poe. “The Tell-Tale Heart” in *Poetry and Tales*, p. 557.

³¹⁷ *Ibidem*, “The Black Cat” in *Poetry and Tales*, p. 598.

³¹⁸ William Faulkner. *The Faulkner Reader*, p. 3

Em “The Black Cat: Perverseness Reconsidered” (1960), James Gargano chama a atenção para a técnica de ironia dramática de Poe, defendendo que o narrador apresenta o conceito de perversidade a fim de proceder à eliminação da sua responsabilidade e culpa, o que lhe possibilita negar a lei moral. Este crítico conclui que, se alguma perversidade existe na história, é a perversidade do protagonista em ser capaz de fazer passar uma aventura transparentemente moral por uma mera sequência de acontecimentos inexplicáveis. Este é mais um ponto de vista na linha do pensamento de G. R. Thompson, que defende a não fiabilidade dos narradores e a importância da ironia na obra do autor. Contudo, já vimos como o tema da perversidade é central na obra e na imaginação moral de Poe para se transformar num simples motivo de ridículo e alvo impessoal de uma crítica irónica. O humor de Poe é algo de muito sério e a sua ironia terá de ser entendida como profundamente trágica. Se ele se ri do seu narrador, como Gargano defende, ele fá-lo com esse espírito expresso em “The Assignment” (1834), onde se explica que: “(...) some things are so completely ludicrous, that a man must laugh, or die. To die laughing must be the most glorious of all glorious deaths! (...) the altar of Laughter should have survived all others!”³¹⁹ Ficará aqui evidente que, se Poe utiliza a ironia como processo de distanciação estética, não será com a intenção de aliviar o efeito do terror, tornando pouco séria ou autêntica a perversidade inevitável das suas personagens, mas para a confrontar, controlar e entender melhor. Ele assume uma atitude objectiva, não para praticar simplesmente uma técnica alemã, mas por interesse em dar autenticidade a um tema de importância central na existência humana. Por muito grotescas que nos possam

³¹⁹ Edgar Allan Poe. “The Assignment” in *Poetry and Tales*, p. 205-6.

parecer as suas personagens, o que sobressai sempre é o lado terrível e trágico das suas existências, pois até mesmo num conto burlesco como “The Duc de l’ Omelette” (1832), uma das suas mais hábeis peças de humor, a personagem é invadida por um enorme terror, quando se encontra com o Demónio no Inferno. Também em “The Unparalleled Adventure of One Hans Pfaall” (1835), uma aventura aparentemente trivial sobre um voo de balão acaba por tornar-se numa experiência de ida à Lua, cheia de perigos e de encontros com terríveis abismos, onde a personagem sofre as mesmas angústias, agitações nervosas, ansiedades e terrores da alma que Roderick Usher ou a vítima do Poço e do Pêndulo, tendo todos eles experimentado “the terror which had absorbed every faculty of my soul”.³²⁰ Notando esta importância do terrível na obra do autor, que nenhuma ironia consegue ocultar ou disfarçar, Halliburton cita a seguinte observação de Constance Rourke: “*he showed human traits or lineaments in unbelievable distortion, using that grotesquerie which lies midway between the comic and the terrible; with Poe the terrible was always within view.*”³²¹

Para demonstrar que o narrador de “The Black Cat” não usa a teoria sobre a perversidade para se ilibar de culpas, pois a sua perversidade não está na teoria, mas profundamente interiorizada na sua alma, se usarão as próprias palavras de Gargano, que em parte contradizem a ideia central do seu artigo: “His rationalizations, however, do not (as the perverseness rationalization did not) square with the facts, for the ‘cat’ is concealed in the depths of a nature still perversely divided and he is, in spite of his protestations to the contrary, highly disturbed.”³²² Sendo de facto uma vítima do impulso do perverso,

³²⁰ Edgar Allan Poe. “The Unparalleled Adventure of One Hans Pfaall” in *Poetry and Tales*, p. 990.

³²¹ David Halliburton. *The Grotesque in American Literature*, p. 26.

³²² James W. Gargano. “‘The Black Cat’: Perverseness Reconsidered” in *Texas Studies in Literature and*

encontram-se ao longo do conto provas que objectivam esse lado mais negro da sua personalidade, tornado “Outro” pela projecção de tensões interiores em seres ou objectos exteriores que conferem a várias cenas uma atmosfera profundamente gótica. A prová-lo está não só a cor negra do gato, mas também a imagem da forca, a cavidade vazia do olho (correspondente ao olho de vidro em “The Tell-Tale Heart”) a imagem gigante de Pluto na parede da casa, as duas casas mal construídas (equivalendo à fenda que atravessa a casa de Usher), e a cave da casa (evocando as catacumbas góticas, símbolo da descida ao inconsciente). Todas estas imagens são símbolos de uma culpa que, ao exteriorizar-se nelas e na própria confissão se exprime por uma procura inconsciente de castigo. Nesta culpa, Freud notou a presença da ansiedade que permanece escondida, mas que pode surgir repentinamente à consciência, tudo dominando com o seu tumulto. É neste estado de ansiedade que as personagens perdem o controlo de si próprias revelando involuntariamente o seu crime. Diz-nos Freud: “. . . at bottom the sense of guilt is nothing but a topographical variety of anxiety, and that in its later phases it coincides completely with the dread of the super-ego.”³²³

Com “William Wilson”, Poe foi mais além nessa objectivação da duplicidade do carácter humano, antecipando *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* de Stevenson que, como ele, procurou provar que o homem não é uno, mas duplo, e que se caracteriza por possuir uma constituição multiforme e incongruente. Vendo, como Jekyll, cavar-se esse profundo fosso que separa o mal do bem e divide e compõe a dualidade da nossa alma³²⁴, William Wilson dará também uma prova de existência dessa primitiva dualidade humana e dos tormentos

Language, Vol. 2, 1960, p. 177.

³²³ Sigmund Freud. *Civilization and its Discontents*, p. 62.

³²⁴ Robert Louis Stevenson. *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, p. 54.

dessa dissociação, pois como na obra de Stevenson se conclui: “It was the curse of mankind that these incongruous faggots were thus bound together - that in the agonished womb of consciousness, these polar twins should be continuously struggling. How, then, were they dissociated?”³²⁵ Poe parece demonstrar que através da ficção é possível dar-lhes identidades distintas, tornando-as duas personagens ambivalentes que ao mesmo tempo existem separadamente ou poderão fazer parte do mesmo indivíduo, tal como acontece em *O Duplo* de Dostoyevsky: “The nocturnal visitor was no other than himself - Mr. Golyadkin himself, another Mr. Golyadkin, but absolutely the same as himself - in fact, what is called a double in every respect”³²⁶ Tal como nos dois contos sobre a perversidade, onde o narrador mostra uma tendência natural para o “unpardonable crime”³²⁷ não resistindo a essas fatais “evil propensities”,³²⁸ a sua perversidade será jogada contra si próprio, o que lhe concede essa personalidade dupla, capaz de alternar entre uma existência ora de criminoso e perseguidor, ora de suicida e perseguido, como já havia observado Baudelaire num pensamento seu já citado. O seguinte comentário de Victor Vitanza resume também este carácter duplo de Wilson: “Also, as is the case in Poe’s tales of perverseness, the single character with the personality of the double is both criminal and prosecutor: he pursues, captures, and punishes himself for his depravity.”³²⁹

Esta será a razão pela qual o narrador se sente possuído por uma fatalidade extrema e incontrolável, tornando-se numa personagem eminentemente trágica como as demais vítimas do impulso do perverso de Poe: “I long, in passing through the dim valley,

³²⁵ *Ibidem*, p. 55.

³²⁶ Fyodor Dostoyevsky. *The Double*, p. 38.

³²⁷ Edgar Allan Poe. “William Wilson” in *Poetry and Tales*, p. 337.

³²⁸ *Ibidem*, p. 338.

³²⁹ Victor Vitanza. *The Question of Poe’s Narrators : Perverseness Considered Once Again*, p. 140.

for the sympathy - I had nearly said for the pity - of my fellow men. I would fain have them believe that I have been in some measure, the slave of the circumstances beyond human control.”³³⁰ Tal como Usher, Wilson tem o seu destino determinado por uma hereditariedade que o transforma num *alter ego* do artista por provir de uma raça de temperamento imaginativo. Ele adere facilmente ao vício de “wildest caprices” e torna-se presa de “ungovernable passions”.³³¹ A família ou raça, a que Wilson pertence, é uma família de artistas de ficção, pois pode constituir-se por todas aquelas personagens que sofrem dessa acuidade e agitação dos sentidos que fazem de cada uma delas um autêntico “*genus irritabile*”, com que Poe, apesar de toda a sua objectividade, se identifica totalmente, pois essa era por si considerada a característica mais importante do artista, devendo este ser excitável por um sentido particular de Beleza, mas também por um não menos particular sentido de deformidade ou desproporção.

Consequentemente, a atracção de Wilson pelo mal corresponde à própria atracção do autor pela perversidade humana, que se torna um tema atraente pelo simples facto de poder aprofundar conhecimentos sobre o que é mau ou perigoso, possuindo tanto a personagem como o seu autor o mesmo fascínio pelo abismo, que no caso de Poe equivale ao fascínio pelo mundo irracional da mente humana. Em relação a este desejo do mal, Freud comenta: “Evil is often not at all that which would injure or endanger the ego; on the contrary, it can also be something that it desires, that would give it pleasure.”³³² As memórias de Wilson da Escola Isabelina em Inglaterra são coincidentes com as de Poe, lembrando a época entre 1815 e 1820, quando o autor vive com a família Allan um breve

³³⁰ Edgar Allan Poe. “William Wilson” in *Poetry and Tales*, p.337.

³³¹ *Ibidem*, p. 338.

³³² Sigmund Freud. *Civilization and its Discontents*, p. 52.

período na Escócia e depois em Londres, coincidindo o nome de Dr. Barnsby com o do seu próprio severo professor. O aspecto gótico do edifício representa essas experiências perturbantes da sua própria infância ao perder-se na vastidão “incompreensível” de uma mansão “with pointed Gothic windows” que lhe inspirou um terror inesquecível. Como se isto não bastasse, a data de nascimento de Wilson é coincidente com a de Poe (19 de Janeiro), aparecendo alternadamente o ano de 1809 com as datas fictícias de 1811 e 1813, em várias revisões que o autor fez do seu conto. Ao registar esta tendência de Poe para metamorfosear a sua vida em arte e se despersonalizar nas suas personagens que acabam por ser *alter egos* de si próprio, ou seus duplos, Leslie Fiedler comenta:

“Yet Poe produced, after all, one completely achieved work of art in his writing career, a character who belongs specifically to none of his stories though he is, in part, the creation of all of them - a composite of Julius Rodman, Gordon Pym, William Wilson, Roderick Usher, and all the other pale, tormented failures at aggression, exploration, and love, who are haunted, buried alive, or clasped in the arms of corpses. That character, who is, of course, Edgar Allan Poe (even the middle name is an invention, part of the legend) (...).”³³³

Esta projecção do autor nas suas personagens foi também sentida por Baudelaire, ao notar que a inquietação da personalidade de Poe se multiplicava nos protagonistas da sua ficção, onde este sempre viu reflectidos os aspectos mais terríveis da sua própria existência: “Les personnages de Poe, ou plutôt le personnage de Poe, l’homme aux facultés suraigues, l’homme aux nerfs relâchés, l’homme dont la volonté ardente et patiente jette un défi aux difficultés . . . c’est Poe lui-même. - Et ses femmes . . . c’est encore lui . . . elles participent fortement de la nature de leur créateur.”³³⁴

³³³ Leslie Fiedler. *Love and Death in the American Novel*, p. 424

³³⁴ Charles Baudelaire. “Edgar Poe, Sa Vie et ses Oeuvres” (Preface aux *Histoires Extraordinaires*, 1856) in *L’Art Romantique*, p. 172.

O próprio conto é ele próprio um duplo de um artigo de Washington Irving sobre um jovem impulsivo que, para onde quer que fosse, era seguido por um mascarado que tentava contrariar as suas intrigas. O fim desta história é muito semelhante à de Poe, matando o jovem o seu perseguidor com a sua espada, para em seguida descobrir por detrás da máscara, a sua própria imagem. Em epígrafe a “William Wilson” surge uma expressão “*That spectre in my path*”, ela própria uma citação dupla de Chamberlaine e Irving. Esse espectro é o da consciência do narrador, objectivada em Wilson II, que o persegue por Paris, Viena, Berlim, Moscovo, Nápoles e Egipto, sendo a *nemesis* que o expõe perante o mal cometido. Nos tormentos desta perseguição, concentra-se o efeito do terror do conto, pois o terror do “Outro” transforma-se em terror da consciência. O horror do outro eu, “the horror of my other self”,³³⁵ sentido por Jekyll, apodera-se igualmente de Wilson, devido à usurpação da sua própria identidade, que o impede de possuir uma personalidade única: “The same name! the same contour of person! the same day of arrival at the academy! And then his dogged and meaningless imitation of my gait, my voice, my habits, and my manner!”³³⁶ Em *O Duplo* de Dostoyevsky repete-se a sensação de horror provocada pelo encontro com o “Outro”: “The man now sitting opposite Mr. Golyadkin was Mr. Golyadkin’s horror, he was Mr. Golyadkin’s shame, he was Mr. Golyadkin’s nightmare of the previous day; in short, he was Mr. Golyadkin himself.”³³⁷

Tanto Poe como Dostoyevsky pretendem afirmar, nas suas ficções, que o objecto do terror das suas personagens não é simplesmente uma ilusão, mas uma realidade ficcional, comprovada pela reacção de terror à existência desse duplo. Essa emoção só

³³⁵ Robert Louis Stevenson. *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, p. 68.

³³⁶ Edgar Allan Poe. “William Wilson” in *Poetry and Tales*, p. 347.

³³⁷ Fyodor Dostoyevsky. *The Double*, p. 42.

poderá ser autêntica se a presença do que a personagem considera o mal tiver uma consistência real, pois, segundo Francis Hart, o terror Gótico depende do reconhecimento de que “the demonic is no myth, no superstition, but a reality in human character or relationship, a novelistic reality.”³³⁸

Esta dimensão real obtém-se pela própria obsessão de Wilson pelo seu duplo. Aterrorizado pela consciência dos seus actos perversos que formam um longo catálogo de vícios, parecendo nisso exceder o próprio Herodes, o narrador projecta toda a sua culpa no duplo, nele objectivando o seu *id* e temendo por isso a sua perseguição. Para Wilson, a sua consciência representa o mal que o persegue e atormenta, enquanto, no caso de Usher, esse mal provém da ameaça do inconsciente sobre o consciente. Considerando que “The Fall of the House of Usher” é uma inversão do tema do Duplo de “William Wilson”, Irving Malin comenta: “William was haunted by his conscience and finally killed it, and so himself. The warfare taking place in Roderick Usher is waged by his consciousness against the evil of his unconscious. But it is obvious that his final effort in the struggle comes too late.”³³⁹ Contudo, eles têm em comum o facto de terem sido incapazes de se confrontar com essa negra face da iniquidade tornando-a consciente e de assim procederem à integração da sua personalidade. Ambas as personagens podem concluir, como Dr. Jekyll, que: “My devil had been long caged, he came out roaring.”³⁴⁰ Eles sentir-se-ão perseguidos e aterrorizados por este demónio, símbolo da parte reprimida da sua psique e sintoma da sua inevitável desintegração. Será por certo intencional que o nome do monstro, em *Frankenstein*,

³³⁸ Francis Russel Hart. “The Experience of Character in the English Gothic Novel” in Roy Harvey Pearce. *Experience in the Novel*, p. 99.

³³⁹ Irving Malin. *Psychoanalysis and American Literature*, p. 83.

³⁴⁰ Robert Louis Stevenson. *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, p. 63.

coincida com o do seu criador, devendo dizer-se que, na verdade, esse monstro é anónimo, só possuindo identidade por ser o duplo de Frankenstein. Ambos se vêem um no outro reflectidos como num espelho, e, tal como em “William Wilson”, a destruição de um significará a destruição do outro. A própria desintegração psíquica de Frankenstein espelha-se na anatomia do monstro constituída por pedaços de cadáveres, alguns deles de criminosos, que representam uma personalidade desintegrada. Como as personagens de Poe, também Frankenstein é uma vítima do impulso do perverso para a autodestruição, exprimindo esta fatalidade ao afirmar-se um “vampiro do seu próprio coração”, expressão tão do gosto do próprio Poe e do seu fiel admirador, Baudelaire: “I was cursed by some devil, and carried about with me my eternal hell (...) the being whom I had cast among mankind . . . my own vampire, my own spirit let loose from the grave and forced to destroy all that was dear to me.”³⁴¹

Vendo em Wilson um possível duplo do artista, o conto poderá dramatizar, como Frankenstein, o conflito que se opera, no criador, entre o seu lado racional e o irracional, representando-se também aí o desejo do artista em recuperar uma unidade perdida. O duplo de Wilson, além de representar a consciência, poderá simbolizar também essa harmonia essencial obtida pela conjugação do Intelecto, Gosto e Sentido Moral. Como todos os outros contos aqui abordados, o impulso do perverso, de que o artista é vítima, cria a iminência de uma total destruição dessa ordem racional que será ganha no exacto momento da sua perda. O sentido presente, na última frase proferida por Wilson e seu duplo, demonstra ser a consciência artística finalmente atingida através de uma terrível

³⁴¹ Mary Shelley. *Frankenstein* in *Three Gothic Novels*, p. 338.

ansiedade e sentido trágico irredutíveis a qualquer teorização racional: “*how utterly thou hast murdered thyself.*” Em “Who’s Master in the House of Poe? - A Reading of William Wilson” (1988), Thomas Joswick resumiu toda a obra de Poe à diferença entre o domínio de uma linguagem e a miséria de uma vida.³⁴²

³⁴² Thomas Joswick. “Who’s Master in the House of Poe? - A Reading of ‘William Wilson’ ” in *Criticism* 30, nº 2, Spring, 1988, p. 245.

“LIGEIA” (1838) : A Perversa Arte de Amar

Em 1909, num artigo intitulado “Edgar Allan Poe”, George Bernard Shaw refere-se a este conto, afirmando que: “The story of the Lady Ligeia is not merely one of the wonders of literature it is unparalleled and unapproached. There is really nothing to be said about it: we others simply take off our hats and let Mr. Poe go first.”³⁴³ “Ligeia”(1838) foi considerada pelo próprio Poe como um dos seus melhores contos. Numa carta de 8 de Janeiro de 1846, o autor refere-se-lhe como “undoubtedly the best story I have written”, e a 9 de Agosto de 1846, ele escreveu a Phillip P. Cook, dizendo que: “ You will be surprised to hear me say that (...) I do not consider any one of my stories *better* than another. There is a vast variety of kinds and, in degree of value, these kinds vary - but each tale is equally good of *its kind*. The loftiest kind is that of the highest imagination - and, for this reason only, ‘Ligeia’ may be called my *best* tale.”³⁴⁴ Em “Marginalia”, Poe considera mesmo que “The Fall of House of Usher” só conseguia ser ultrapassado por “Ligeia.”³⁴⁵ No entanto, em relação ao fim do conto, o autor aceitou que “I should have intimated that the *will* did not perfect its intention - there should have been a relapse . . . and Ligeia . . . should be at length entombed as Rowena - the body alterations having gradually faded away.”³⁴⁶

Que a vontade humana não poderia conquistar a morte ficou explícito no poema “The Conqueror Worm”, um correlativo objectivo do estado emocional de Ligeia e

³⁴³ George Bernard Shaw. “Edgar Allan Poe” in Eric W. Carlson. *The Recognition of Edgar Allan Poe*, p. 99.

³⁴⁴ Edgar Allan Poe, “Letter to Phillip P. Cook” (9 August, 1846) in John Ward Ostrom (ed.). *The Letters of Edgar Allan Poe*, Vol.II, p. 328.

³⁴⁵ Edgar Allan Poe. “Marginalia” in *Essays and Reviews*, p. 870.

³⁴⁶ *Ibidem*, p. 118.

do narrador, como também “The Haunted Palace” e “The House of Usher” são correlativos objectivos do estado mental de Usher, sendo este último, por sua vez, emblemático do estado de espírito do narrador, como acontece com Ligeia em relação ao seu amante. “The Worm” é uma metáfora da morte imaginada por Ligeia como serpente que devora os homens. No poema condensa-se toda a filosofia do conto, a qual consiste em afirmar que a vida é um desastre, uma luta desigual entre a humanidade e a morte invencível, praticada para divertimento dos anjos, que não intervêm em auxílio dos homens, embora o horror do espectáculo os torne “pallid and wan.”

Pode-se dizer que o conto é o culminar do tema de “Berenice”(1835) e “Morella” (1835), duas histórias precedentes, em que uma forma de amar extremamente idealizada e racional investe o amor de um tão elevado grau de possessividade, que aniquila a capacidade de amar, baseada num sentimento natural incompatível com qualquer tipo de obsessão. Daí Baudelaire ter afirmado que: “dans les nouvelles de Poe, il n’y a jamais d’amour.”³⁴⁷ Em todos estes três contos o marido ou amante torna-se vítima deste seu modo de se relacionar com o sexo oposto, sofrendo as terríveis consequências que daí advêm. O amor e o terror surgem intimamente associados nos contos sobre mulheres, e, muito especialmente, em “Ligeia”, que pode ser considerado simultaneamente uma história de terror e uma história de amor. A seguinte observação do crítico J. R. Hammond pode ajudar a fundamentar esta ideia: “What is not in dispute is that in this story he (Poe) was giving fictional expression to his most deeply felt emotional attitudes. It is at one level an unsurpassed study of terror and insanity, it is also, in common with ‘Berenice’ and

³⁴⁷ Charles Baudelaire. “Edgar Poe, Sa Vie et Ses Oeuvres” in *L’Art Romantique*, p. 166.

'Morella,' a fantasia on the theme of love conquering the grave."³⁴⁸

Procura-se, em todos estes contos, compensar esta falha do amor projectando-o num plano transcendental, fora do tempo e do espaço, onde ele possa renascer através de uma identificação psíquica e harmonia espiritual, a que Berenice, Morella e Ligeia pretendem dar forma, mesmo através das suas mortes grotescas. O processo é-nos explicado por Sarah Helen Whitman, em *Edgar Poe and his Critics* (1860): "psychal attraction which transcends the dissolution of the mortal body and overweeps the grave; the passionate soul of the departed transfusing itself through the organism of another to manifest its deathless love."³⁴⁹ No seu artigo "An Irruption of the Archaic" (1992), Norman Ravvin interpreta o fascínio de Poe pelo tema da morte prematura e pela decomposição de cadáveres, a partir da sua obsessão pelo "Uno", só atingido através da ultrapassagem de uma individualidade limitada. Influenciado pelo conceito de "sagrado" apresentado por Georges Bataille em *L'Érotisme*, Ravvin chama a atenção para a zona ritual que os mortos de Poe evocam durante os seus estados de transição entre a vida e a morte, pois liga-se à noção arcaica e pagã de que algo de muito repugnante pode ser também sagrado. Como é evidente, este pensamento associa-se à ideia, apresentada por Freud em *Totem and Taboo*, de que o conceito de tabu se liga simultaneamente ao proibido e ao sagrado, uma vez que a imaginação mítica se caracteriza pela ambivalência da procura de transcendência em ritos que alternam entre a atracção e a repulsa. Pode-se dizer, então, que o interesse de Poe pela decomposição de corpos femininos se deve ao facto de estes desafiarem os limites aceites do entendimento e da imaginação, porque transgridem as categorias convencionais da

³⁴⁸ J. R. Hammond. *An Edgar Allan Poe Companion*, p. 69.

³⁴⁹ Sarah Helen Whitman. *Edgar Poe and His Critics*. p.89.

existência, ao ultrapassarem as fronteiras entre a vida e a morte, revelando sinais de transcendência no seu próprio estado de putrefacção. No final do seu estudo Ravvin conclui: “His decomposing bodies may act as the most common symbol of this movement, but the need to overcome the limits of one’s own identity, through abstruse research, through magic and communion with the dying, even through perverse sacrifice, is a central urge.”³⁵⁰

Já em “The Angelic Imagination”, Allen Tate tinha notado que o cenário de “Ligeia”, com todas as suas mobílias ecléticas de todos os tempos e culturas, se destinava a obter uma transcendência do espírito que o libertasse das suas limitações físicas e temporais. Para si, o tema central dos contos de Poe resumia-se mesmo à própria efígrafe de “Ligeia”, segundo a qual: “Man doth not yield himself to the angels, nor unto death utterly, save only through the weakness of his feeble will.”³⁵¹ Quanto a Tate, a falha de Poe consiste em transformar as suas heroínas em vítimas da sua necrofilia, pois a hipertrofia do sentimento, vontade e intelecto das personagens masculinas faz com que os sentimentos naturais sejam pervertidos pela vontade de destruir. Como conclusão da sua perspectiva de leitura, este crítico conclui: “Poe’s heroines - Berenice, Ligeia, Madeline, Morella, with the curious exception of the abstemious Eleanora - are ill-disguised vampires; his heroes become necromancers (...) This primary failure in human feeling results in the loss of the entire natural order of experience.”³⁵²

³⁵⁰ Norman Ravvin. “An Irruption of the Archaic: Poe and the Grotesque” in *Mosaic: A Journal for Interdisciplinary Study of Literature*, Vol. 25, 1992, p. 15.

³⁵¹ Edgar Allan Poe. “Ligeia” in *Poetry and Tales*, p. 262.

³⁵² Allan Tate. “The Angelic Imagination” in Eric W. Carlson. *The Recognition of Edgar Allan Poe*, p. 238.

Semelhante opinião é partilhada por D. H. Lawrence, que viu Ligeia e o narrador ligados num processo de vampirismo intelectual, a que denominou “death-process”, por se opor ao processo vital da existência. Ambos negam as fontes da vida, esgotando-as totalmente pelo excesso dos seus sentimentos e pela sua comum tendência para a intelectualização, que tudo submete e reduz a uma vontade indómita de conhecimento. Como consequência, Lawrence caracteriza “Ligeia” do seguinte modo: “It is a ghastly story of the assertion of the human will, the will-to-love and the will-to-consciousness, asserted against death itself. The pride of human conceit in KNOWLEDGE.”³⁵³ Vampirizada pela consciência do narrador, Ligeia deixa de ser uma pessoa para ser um reagente, pois segundo Lawrence, “Man is always sold, in his search for final KNOWLEDGE”.³⁵⁴ O que consome e mata Ligeia é exactamente esta sede de conhecimento, este desejo cego de conhecer, pois tanto a personagem feminina como o narrador são impelidos por uma vontade de conhecer o outro, de tal modo intensa que acabam por provocar a sua própria morte. Para Lawrence, conhecer alguma coisa é matá-la, pois só assim se consegue conhecê-la satisfatoriamente, concluindo-se, por isso, como Oscar Wilde, que “each man kills the thing he loves.” O espírito é, ele próprio, um vampiro, pois identifica-se com essa consciência desejosa, capaz de sujeitar um indivíduo à curiosidade destrutiva da análise. A intenção do narrador foi bem caracterizada por Lawrence, quando concluiu que: “What he wants to do with Ligeia is to analyse her, till he knows all her component parts, till he has got her all in his consciousness. She is some strange chemical salt which he must analyse out in test-tubes of his brain, and then - when

³⁵³ D. H. Lawrence. *Studies in Classic American Literature*, p. 81.

³⁵⁴ *Ibidem*, p. 77.

he's finished the analysis - *E finita la commedia!*³⁵⁵ Por isso, Lawrence acreditava que Poe era mais um cientista do que um artista, por proceder a uma espécie de análise química do espírito e da consciência. Mas, como já vimos, ambas as actividades podem ser homólogas, equivalendo-se no grau de frieza analítica com que dissecam os seus objectos de estudo, sendo comum, neste período literário, que as histórias de cientistas se convertessem em alegorias do artista. No seu estudo fenomenológico sobre Poe, Halliburton observara também que, para o autor, a mulher é um objecto de análise, não de sexo, pois ela existe num reino epistemológico a fim de ser examinada.³⁵⁶ Na sua posição de observador aparentemente distanciado, o narrador pode representar o artista totalmente obcecado com o objecto da sua arte, sendo ele próprio capaz de proceder a uma auto-reflexão dos seus excessos, tal como acontece com Poe em vários momentos da sua obra:

"I examined the contour of the lofty and pale forehead - it was faultless - how cold indeed that word when applied to a majesty so divine. The skin rivalling the purest ivory, the commanding breadth and repose, the gentle prominence of the regions above the temples, and then the raven-black, the glossy, the luxuriant and naturally-curling tresses, setting forth the full force of the Homeric epithet, 'hyacinthine!' I looked at the delicate outlines of the nose (...)"³⁵⁷

Conhecer o outro com um tão elevado grau de profundidade, implica então um processo vampírico que consiste na extracção de grande parte da fonte de energia de um determinado ser. Por isso, grande parte dos heróis e narradores de Poe preferem as mulheres mortas ou catalépticas, pois além de serem mais facilmente usadas pelas suas fantasias eróticas, tornam-se também mais fáceis de dissecar, rendendo-se completamente a

³⁵⁵ *Ibidem*, p. 75.

³⁵⁶ David Halliburton. *Edgar Allan Poe: A Phenomenological View*, p. 198.

³⁵⁷ Edgar Allan Poe. "Ligeia" in *Poetry and Tales*, p. 263.

esse invencível “princípio de prazer” dos seus amantes, por se transformarem na sua principal fonte de satisfação perversa. Concordando com D. H. Lawrence que “to try to know any living being is to try to suck the life out of that being”³⁵⁸, Mario Praz refere-se, igualmente, ao vampirismo amoroso dos contos de Poe nos seguintes termos: “It is a nervous ecstasy, which becomes localized in actual genuine obsessions - the eyes of Ligeia, the teeth of Berenice; a yearning for the absolute knowledge which coincides with annihilation and death.”³⁵⁹ Wystan Auden, que classificou os contos de Poe em dois grupos, correspondendo o primeiro aos estados de obstinação, e dizendo o segundo respeito às histórias de terror e de raciocínio, integrou “Ligeia” no primeiro grupo, o qual “is concerned with states of wilful being, the destructive passion of the lonely ego to merge with the ego of another.”³⁶⁰

Esta paixão destrutiva ou amor perverso é fundamentalmente motivada pelo desejo de penetrar no conhecimento proibido, que, em “Ligeia” se torna particularmente evidente, por ser a personagem central feminina possuidora de capacidades intelectuais que o narrador nota serem totalmente invulgares ao seu sexo, pois afirma que “her knowledge was such as I have never known in a woman”.³⁶¹ Além de possuir uma proficiência incomum em todas as línguas clássicas e nos dialectos modernos da Europa, Ligeia possuía um vasto conhecimento, que ultrapassava a erudição académica, nas áreas da moral e das ciências naturais e matemáticas. O narrador não dispensava especialmente a sua orientação intelectual nas práticas de investigação metafísica a que ambos se dedicavam, devido ao

³⁵⁸ D. H. Lawrence. *Studies in Classic American Literature*, p. 76.

³⁵⁹ Mario Praz. *The Romantic Agony*, p. 145.

³⁶⁰ Wystan Hugh Auden. “Introduction to *Edgar Allan Poe, Selected Prose and Poetry*” in Eric Carlson. *The Recognition of Edgar Allan Poe*, p. 221.

³⁶¹ Edgar Allan Poe. “Ligeia” in *Poetry and Tales*, p. 266.

profundo conhecimento de Ligeia acerca dos mistérios do Transcendentalismo Alemão. Por conseguinte, o narrador confessa-se rendido à supremacia intelectual desta mulher, através da qual se podia ascender aos segredos do conhecimento proibido:

“With how vast a triumph - with how vivid a delight - with how much of all that is ethereal in hope - did I *feel*, as she bent over me in studies but little sought for-but less known, that delicious vista by slow but very perceptible degrees expanding before me, down whose long gorgeous, and all untrodden path I might at length pass onward to the goal of a wisdom too divinely precious not to be forbidden!”³⁶²

Se a paixão por Ligeia se revela destrutiva, é porque ela só existe pela sua íntima ligação com o saber proibido que permite atingir. Como já vimos, os contos “A Descent into the Maelström” e “Manuscript Found in a Bottle” desenvolvem este mesmo tema. Convém lembrar que, neste último existe, a expressão “exciting knowledge”, que equivale ao interesse dado, em “Ligeia”, a essa preciosa sabedoria, cujo alcance significa igualmente destruição. Em “A Descent into the Maelström”, ao ser impelido por uma corrente em direcção ao terrível vórtice, o pescador descobre que “After a little while, I became possessed with the keenest curiosity. I positively felt a wish to explore its depths, even at the sacrifice I was going to make”³⁶³ Essa invencível curiosidade é ainda mais explícita em “Manuscript Found in a Bottle”, quando o narrador confessa possuir: “a curiosity to penetrate the mysteries of these awful regions predominates even over my despair”³⁶⁴ No artigo “Poe and the Theme of Forbidden Knowledge”(1978) Jules Zanger considera que o modelo seguido por Poe, no tratamento do tema do conhecimento proibido, tem a ver com o confronto com o pecado original, apresentado no Livro do

³⁶² *Ibidem*, p. 266.

³⁶³ Edgar Allan Poe. “A Descent into the Maelström” in *Poetry and Tales*, p. 443.

³⁶⁴ Edgar Allan Poe. “Manuscript Found in a Bottle” in *Poetry and Tales*, p. 198.

Genesis, no qual Adão se justifica perante Deus, afirmando ser Eva a verdadeira causadora do pecado cometido.³⁶⁵ Vistos nesta perspectiva, os contos de Poe, sobre o conhecimento proibido, tornar-se-iam metáforas veladas para o mito de Adão, segundo o qual este nega toda a responsabilidade do seu pecado delegando-a na mulher e em Deus. Como consequência, a associação tradicional entre pecado original e sexualidade faz com que entre os contos do autor, que tratam do tema do conhecimento proibido e os contos sobre mulheres, se estabeleçam também as mas íntimas ligações.

Assim, a atracção e repulsa que a imagem do vórtice produz, nos dois contos acima referidos, pode ser equivalente do mesmo paradoxo emocional que a experiência sexual, em “Morella” e “Ligeia”, gera nos narradores. Parece ser intencional que Ligeia nos surja descrita como alguém que suscita ao narrador sentimentos opostos de fascínio e terror. Isto explica-se porque Ligeia possui essa beleza sublime, que sempre atraiu os escritores românticos e decadentes, uma beleza amaldiçoada resultante da união do belo com o terrível. Por consequência, entende-se que, ao perceber o feminino, a personagem masculina seja possuída pela inquietante ambivalência que essa experiência lhe provoca. Diz-nos o narrador:

“Of all women whom I have ever known she, the outwardly calm, the ever placid Ligeia, was the most violently a prey to the tumultuous vultures of stern passion. And of such passion I could form no estimate, save by the miraculous expansion of those eyes which at once so delighted and appalled me - by the almost magical melody, modulation, distinctness, and placidity of her very low voice - and by the fierce energy (rendered doubly effective by contrast with her manner of utterance) of the wild words which she habitually uttered.”³⁶⁶

³⁶⁵ Jules Zanger. “Poe and the Theme of Forbidden Knowledge” in Louis J. Budd (ed.) *On Poe*, p. 199.

³⁶⁶ Edgar Allan Poe. “Ligeia” in *Poetry and Tales*, p. 265.

As expressões “fierce energy” e “wild words” dão-nos indicações de que a mulher e o vórtice poderão de facto tornar-se alternativas metafóricas, uma vez que a energia sexual da primeira pode estabelecer profundas correspondências com a força natural e incontável do segundo, provocando ambas experiências de inquietação que se tornam fontes de terror, tanto nos contos sobre mulheres, como nas narrativas de aventuras do autor. O facto de o narrador não se lembrar do tempo e do lugar em que conheceu Ligeia, revelando-nos também o seu desconhecimento em relação ao seu apelido, é significativo da incerteza permanente em que vive a personagem masculina, que, tal como as suas congéneres nos contos de aventuras, se encontra perante a presença da mulher como um explorador da Natureza face a um abismo. A experiência intangível do feminino, possível de ser comparada a mistérios naturais insondáveis, ficou explicitamente expressa em “Morella”, onde o paralelismo entre o abismo e a mulher é particularmente bem conseguido. O seguinte testemunho do narrador é sobre isto esclarecedor: “I met the glance of her meaning eye - and then my soul sickened and became giddy with the giddiness of one who gazes downward into some dreary and unfathomable abyss.”³⁶⁷ Também a descrição dos olhos de Ligeia faz evocar as profundezas enigmáticas dos abismos, que o narrador explora usando o mesmo tipo de linguagem utilizada para descrever o vórtice, em “A Descent into the Maelström” e “Manuscript Found in a Bottle” :

“Ah, word of no meaning! behind whose vast latitude of mere sound we intrench our ignorance of so much of the spiritual. The expression of the eyes of Ligeia! How for long hours have I pondered upon it! How have I, through the whole of a mid-summer night, struggled to fathom it! What was it - that something more profound than the well of Democritus - which lay far within the pupils of my beloved? What *was* it ? I was possessed with a passion to discover.”³⁶⁸

³⁶⁷ Edgar Allan Poe. “Morella” in *Poetry and Tales*, p. 202.

³⁶⁸ Edgar Allan Poe. “Ligeia” in *Poetry and Tales*, p. 264.

O intenso desejo de conhecimento aqui expresso, necessário à decifração do enigma, mostra que nem tudo, acerca de Ligeia, é possível de ser reduzido ao poder de análise do narrador, que, embora tenha sido comparado, por D. H. Lawrence, a um anatomista a anatomizar um gato, terá de reduzir-se à evidência de que se encontra perante uma realidade abissal totalmente impenetrável. A referência ao poço de Democritus está também presente numa epígrafe do místico Joseph Glanville em “A Descent into the Maelström”, onde se menciona algo sobre “The vastness, profundity, and unsearchableness of His works, which have a depth in them greater than the well of Democritus.”³⁶⁹ Sabe-se como Democritus chamou a atenção para o facto de não ser possível conhecer a verdade, uma vez que ela está contida no abismo. Se os olhos de Ligeia poderão deixar transparecer o terror de ser vampirizada pela consciência do narrador, como o viu Lawrence, também neles se poderá ocultar uma enorme energia em tudo semelhante a uma imponderável força da Natureza que poderá aprisionar e fazer sucumbir o narrador perante a sua enorme potência destruidora.

Assim, não será adequado centrar a fonte de destruição no vampirismo de Ligeia ou no do narrador, pois neste processo de destruição mútua não é possível distinguir nunca a vítima do vitimador. Se nos lembrarmos dos destinos das mulheres de Poe - Morella, morta; Rowena, morta; Ligeia, lutando por vencer a morte; Eleonora, morta; a jovem mulher do pintor de “The Oval Portrait”, morta; Madeleine, morta, podemos ser levados a afirmar que essas mulheres são todas elas vítimas de destruição em vez de serem, como Tate as vira em “Our Cousin Mr. Poe”, mulheres fatais vampíricas que sufocam com

³⁶⁹ Edgar Allan Poe. “A Descent into the Maelström” in *Poetry and Tales*, p. 202.

a sua sexualidade as suas vítimas. Além disso, sabe-se como o tema da mulher morta sempre atraiu Poe, que o considerava o assunto mais poético do mundo, não só devido à memória da morte de sua mãe e da sua jovem mulher Virginia, mas também por partilhar de um gosto comum a uma moda Romântica, que em *The Romantic Agony*, Mario Praz viu generalizada a vários autores: “Romantic fashion for consumptive ladies can be abundantly illustrated, from Nodier’s *Filleule du Seigneur* to Irving’s *The Wife* and *The Broken Heart*, to the American *Ode to Consumption* which begins: ‘There is a beauty in woman’s decay.’”

³⁷⁰ A verdade é que, dada a ambivalência de poderem ser ao mesmo tempo vítimas e vampiras, estas mulheres provocam inquietação e estranheza nos narradores, também eles próprios paradoxais por serem simultaneamente destruidores e destruídos. Este desassossego do narrador transmite-se também ao leitor, pois segundo G. R. Thompson, em *Poe’s Fiction*, “Ligeia” conduz o leitor “first , into the world of supernatural horror, and then out of that world into a world of mental horror, and then, out of that purely mental world into a limbo region of ambiguity where we cannot be sure what did or did not take place.”³⁷¹

Toda esta ambiguidade e ambivalência de Ligeia parece contaminar o próprio processo ficcional, deixando a crítica perplexa em relação à dúvida de saber se Ligeia é um conto Gótico sério ou se é uma ironia ao género, podendo até ser um burlesco. Clark Griffith foi o primeiro a defender a perspectiva de o conto ser uma sátira e um burlesco, dado que, no mesmo ano, foi publicado “How to Write a *Blackwood* Article” e pouco depois “Silence”, sendo o primeiro considerado uma sátira à escrita gótica e o segundo uma

³⁷⁰ Mario Praz. *The Romantic Agony*, p. 27.

³⁷¹ G. R. Thompson. *Poe’s Fiction*, p. 104.

paródia ao Transcendentalismo. Griffith leu “Ligeia” como uma alegoria do terror e uma paródia aos clichés românticos. Segundo este crítico, o narrador é um psicopata dissimulado através do qual Poe satiriza as profundidades espirituais de Ligeia, ao transformá-la num objecto de estudo. Para este crítico, Poe combinou o terror com a sátira, fazendo triunfar as suas influências alemãs sobre o Romantismo Inglês, o que teve como resultado um conto “ Full of terror and sentiment but also of metaphysics and erudition, it duplicates the ideal horror story delineated in ‘Psyche Zenobia,’ its sequel. It is, in a word, an allegory of terror, almost perfectly co-ordinated with the subtlest of allegorized jests.”³⁷²

Também G. R. Thompson, em *Poe’s Fiction*, tendo em atenção a influência de Tieck e dos Schlegels na obra de Poe, defende que a ironia romântica era uma técnica para Poe enfrentar a sua obsessão com a morte, o crime, etc. De acordo com a sua opinião “Ligeia” resulta também de uma combinação da sátira com o terror, pois ao mesmo tempo que nos são apresentadas cenas de terror e de desespero, estas são investidas de uma qualidade caricatural. Acerca da ambiguidade do conto, Thompson conclui: “In ‘Ligeia,’ as in Poe’s other Gothic tales, what seems simply monstrous or Gothic on the surface becomes ‘realistically’ psychological, a matter of dream and delusion, as one shifts his perspective. For the attentive, Poe develops an ironic distance between the reader and narrator as it becomes clear that the narrator is closely involved in the eerie events of the story.”³⁷³

Justifica-se considerar este conto como uma reflexão sobre o próprio processo criativo do autor, porque a vontade da personagem feminina em persistir na vida para além da morte, a sua personificação do espiritual e do ideal, assim como todas as metáforas, que

³⁷² Clark Griffith. “Poe’s ‘Ligeia’ and the English Romantics” in Harold Bloom (ed.). *Edgar Allan Poe*, p.3.

³⁷³ G. R. Thompson. *Poe’s Fiction*, p. 81.

a rodeiam, ligam-na directamente à concepção de poesia de Poe. Existe uma tendência comum da crítica em ver o conto somente centrado no dilema de Ligeia, esquecendo e omitindo o próprio dilema do artista, de que o anterior é homónimo. Harold Bloom, por exemplo, considera “Ligeia” uma parábola da vontade vampírica, concluindo que: “Ligeia, a tall, dark, slender transcendentalist, dies murmuring a protest against the feeble human will, which cannot keep us forever alive.”³⁷⁴ Só que essa vontade não diz somente respeito ao persistente desejo de Ligeia, mas muito especialmente à ânsia do artista em tornar a vida eterna através da arte, desejo insistente, cujo excesso de obsessão acaba por eternizar a morte, como “The Oval Portrait” bem demonstrou. Como tal, a morte de Ligeia não só significará que a vontade humana é demasiado fraca para nos manter eternamente vivos, como também indicará que a demanda do narrador pela beleza celestial, equivalente à procura do artista por um motivo de inspiração da sua imaginação poética, terá de reduzir-se à evidência de que essa perfeição do conhecimento e da beleza, na forma de uma mulher ideal, é totalmente ilusória e impossível, devido ao enorme abismo entre o sonho e a realidade ou entre o plano visionário e o factual. A extinção da vida de Ligeia provoca perturbações no narrador e na sua narrativa, porque, de acordo com o conceito de “plot” de Poe, “no part can be displaced without ruin to the whole.” Isto significa que este conto, como “The Fall of the House of Usher”, possui uma estrutura tão consistente e coerente que qualquer alteração de um dos seus componentes poderá fazer ruir toda a construção. A destruição de Ligeia veio provar a Poe, uma vez mais, que o seu ideal de “infinite perfection” seria, como sempre tinha suspeitado, o objectivo inatingível do artista.

³⁷⁴ Harold Bloom. *The Tales of Poe*, p. 10.

A incapacidade de justapor estes dois planos torna-se, aliás, evidente na incompatibilidade entre a beleza idealizada de Ligeia e a beleza física de Rowena, que se excluem mutuamente, daqui advindo uma mútua destruição. A morte de Ligeia acaba por revelar-se, então, numa perda para o narrador e na sua própria desintegração psíquica por se ter mostrado incapaz de conciliar o racional com o irracional e o ideal com o material. Em “Edgar Poe: Style as Pose” (1968) James M. Cox entendeu Ligeia como um aspecto alucinado da imaginação perturbada do narrador, devido ao que denominou “perverse disintegration of the psyche”.³⁷⁵ Esta luta entre a realidade e a imaginação, equivalente ao conflito entre Rowena e Ligeia, foi bem captada por Richard Wilbur, para quem “Ligeia” é um conto central para o pensamento de Poe, muito característico do seu método, podendo-se constituir num índice do seu simbolismo. Em “The House of Poe”, este crítico afirma: “Poe’s typical story presents some such struggle between the visionary and the mundane, and the duration of Poe’s typical story is the duration of a dream.”³⁷⁶

Mas, em vez de um sonho de algo que se poderia ter realizado, o narrador tem um pesadelo motivado pela experiência aterradora da realidade. Devido a um terror comum ao mundo onírico e ao mundo dos factos, torna-se difícil distinguir, no conto, a ficção da realidade. Isto deve-se ao interesse de Poe (desenvolvido nos seus contos sobre mesmerismo e hipnotismo) por estados de semiconsciência que permitem uma interpenetração do mundo ^{do} sonho com a realidade, daqui resultando uma intensificação da consciência. A vontade de Ligeia, em vencer a morte, destinava-se a prolongar a intersecção entre estes dois planos. Acerca desta interligação, Halliburton comenta: “One would talk -

³⁷⁵ James M. Cox “Edgar Poe: Style as Pose”, *Virginia Quarterly Review*, 44, Winter, p. 79.

³⁷⁶ Richard Wilbur. “The House of Poe” in Eric W. Carlson (ed.). *The Recognition of Edgar Allan Poe*, p. 275.



in “Ligeia” for example - about the immortality of the will showing how the ideal realm intersects with that of everyday reality.”³⁷⁷ O terror vivido pelo narrador resulta de este ter pretendido, por um excesso de idealismo, que o seu ideal (Ligeia) invadisse, dominasse e se apoderasse totalmente da realidade (Rowena). É natural, então, que o conto se assemelhe a um sonho, uma vez que se penetra no inconsciente humano, a fim de dar expressão ficcional a alucinações produzidas por um desejo obsessivo. Este é o mesmo motivo pelo qual ele também nos apresenta algo de muito real. De facto, esse terror é real, pois é um fenómeno que faz parte da realidade psíquica não só do narrador, mas de toda a espécie humana. A este respeito, Joanne Yates comenta: “Whether we believe that the terrors are products of the narrator’s mind or of Ligeia’s will reasserting itself, the source of these terrors is ultimately in the human mind.”³⁷⁸ F. O. Matthiessen possui idêntica opinião, pois defende que as fantasias de Poe não dizem somente respeito a um mundo estritamente pessoal e privado, mas têm um alcance bem mais vasto, que se estende a toda a tradição da experiência americana de confronto com o mal, nisto residindo a grande importância deste conto. Sobre este facto, o crítico comenta: “The important issue about a story like ‘Ligeia’ is whether Poe’s fantasies are merely abnormal, or whether, as Paul Elmer More believed, they possess authentic roots in the same ‘haunted mind’ that troubled Hawthorne, in the strained preoccupation with evil that had formed an inextricable strand in American experience from our Puritan beginnings.”³⁷⁹

Assim, a morte de Ligeia não implica somente a sua destruição, mas a destruição psíquica do narrador. Consequentemente, ela é também simbólica do fim dos

³⁷⁷ David Halliburton. *Edgar Allan Poe: A Phenomenological View*, p. 198.

³⁷⁸ Joanne Yates. *American Gothic*, p. 180.

³⁷⁹ F. O. Matthiessen. “Poe” in *Sewanee Review*, Vol. 54, 1946, p. 188.

poderes criativos de um narrador psicologicamente perturbado e por isso incapaz de produzir, no futuro, mais narrativas acerca dos seus sonhos de conhecimento e de cultura. Em *The Delights of Terror* (1983), Terry Heller comenta: “The narrator becomes a man whose universe failed him and who, then, tried and failed to imagine a satisfactory remedy. He is doubly the prisoner of a hostile cosmos and of his own mind, which cannot escape mirroring his world.”³⁸⁰ A morte de Ligeia fê-lo confrontar-se com o facto de ter criado um universo no qual a imortalidade humana é monstruosa, sendo essa terrível desilusão o preço de um excessivo idealismo que sempre o fez ignorar a verdadeira realidade. A este propósito, Daniel Hoffman comenta: “The price of pure idealism is the extinction of reality, as Poe acknowledged in ‘To Helen,’ transforming his beloved into a statue.”³⁸¹ Contudo, esta consequência trágica que faz o homem confrontar-se com a dimensão da sua mortalidade, inicialmente nasceu de uma busca de espiritualidade, assente na filosofia transcendentalista, que Poe tanto praticou como criticou, e que Baudelaire bem soube caracterizar na obra do autor, concluindo que: “La soif insatiable de tout ce qui est au-delà, et que révèle la vie, est la preuve la plus vivante de notre immortalité. C’est à la fois par la poésie et à travers la poésie, par et à travers la musique, que l’âme entrevoit les splendeurs situées derrière le tombeau.”³⁸² O narrador terá, então, de viver com o terror resultante da tragédia de não conseguir atingir a transcendência, uma vez que qualquer forma de vida será destruída ao tentar alcançá-la, já que existe um enorme abismo entre o desejo de ideal do indivíduo e a sua capacidade de realização. Esse terror transforma-se em obsessão personificada na personagem de Ligeia, que assim se vê transformada num correlativo

³⁸⁰ Terry Heller. *The Delights of Terror- An Aesthetics of the Tale of Terror*, p. 121.

³⁸¹ Daniel Hoffman. *Form and Fable in American Fiction*, p. 212.

³⁸² Charles Baudelaire. “Notes Nouvelles sur Edgar Poe” in *L’Art Romantique*, p. 189.

objectivo do estado mental do narrador. Nela se projectam todos os seus medos, pois ela própria é uma objectivação do lado irracional da sua psique. O que em “Ligeia” pode ser considerado um combate entre sexos opostos poderá ser interpretado como um conflito interior do narrador, gerado pelo confronto entre os lados racional e irracional da sua personalidade. Ligeia acaba por ser um duplo de si próprio, personificando o lado mais negro da sua psique, originado pela obsessão da sua necrofilia mental. Se Ligeia não conseguiu prolongar a sua vida até à eternidade, por certo conseguiu atormentar eternamente o narrador com a sua morte, pois o terror por ela provocado viverá consigo para sempre. A impressão desse terror da morte da personagem feminina fará com que o narrador não consiga nunca exorcisar a imagem de Ligeia da sua mente. A prová-lo estará o seu testemunho sobre essa experiência da morte:

“There had been much in her stern nature to impress me with the belief that, to her, death would have come without its terrors - but not so. Words are impotent to convey any just idea of the fierceness of resistance with which Ligeia wrestled with the dark shadow. I groaned in anguish at the pitiable spectacle, I would have soothed - I would have reasoned but in the intensity of her wild desire for life, - for life - *but for life* - solace and reason were alike the uttermost of folly.”³⁸³

Entre as leituras que defendem que o centro do conto não é propriamente a personagem feminina denominada Ligeia, mas antes o localizam nas obsessões do narrador, conta-se a de Roy Basler, no seu artigo “The Interpretation of ‘Ligeia’” (1948). Basler chama a atenção para o carácter psicológico e não sobrenatural da obsessão, loucura e alucinação do narrador, desenvolvendo a sua interpretação a partir de um ponto de vista

³⁸³ Edgar Allan Poe. “Ligeia” in *Poetry and Tales*, p. 267.

fundamentado no que denomina “psicologia não racional.” Segundo o autor, a obsessão erótica do narrador leva-o a uma deificação de Ligeia como se fosse uma Vénus Afrodite pessoal, provando a epígrafe que a forte obsessão em conquistar a morte é do narrador e não de Ligeia. Basler divide o conto em duas partes, sendo a primeira dedicada à obsessão do herói e a segunda à sua megalomania. O grande interesse deste estudo consiste na defesa da ideia de que o efeito psicológico de Poe em “Ligeia” é semelhante ao de autores que desenvolvem nas suas obras uma certa complexidade psicológica como Henry James, cujas histórias, contadas pelo narrador, se movem em dois planos. Estes existem porque “There is the story which the narrator means to tell, and there is the story which he tells without meaning to, as he unconsciously reveals himself.”³⁸⁴ O que fica dito sem intenção de o dizer é que o narrador é o verdadeiro assassino de Rowena e que as suas percepções são meras alucinações produzidas por um desejo obsessivo.

Muito permanece sem ser verbalizado no conto, porque a experiência do terror é por si inefável. Dela o narrador nos dá conta dizendo: “Through a species of unutterable horror and awe, for which the language of mortality has no sufficiently energetic expression, I felt my brain reel, my heart cease to beat, my limbs grow rigid where I sat.”³⁸⁵ Perante uma situação do mesmo género, em “The Fall of the House of Usher”, são utilizadas as seguintes expressões: “I lack words to express the full extent” ou “fail in any attempt to convey an idea.” Além destas, ao longo de toda a obra do autor existem inúmeras expressões que traduzem o fascínio de Poe com o inexprimível, como é o caso de “inarticulate breathings”, “indefinite shadows”, “unspeakable horrors”, etc. Isto acontece,

³⁸⁴ Roy P. Basler. “The Interpretation of ‘Ligeia’ ” in Robert Regan. (ed.) *Poe - A Collection of Critical Essays*, p. 56.

³⁸⁵ Edgar Allan Poe. “Ligeia” in *Poetry and Tales*, p. 275

porque, na maior parte da sua ficção, Poe debate-se com o paradoxo de ter de exprimir, através da linguagem, algo tão inexprimível como o terror. Contudo, o seu desejo de manter a racionalidade fá-lo afirmar em “Marginalia”, que “I do not believe that any thought, properly so called, is out of the reach of language (...) I have never had a thought which I could not set down in words, with even more distinctness than that with which I conceived it.”³⁸⁶ Embora o seu lado mais racional o tenha impedido de considerar que pudessem existir pensamentos para além das palavras, o terror do indizível é o que normalmente perturba os narradores, incapacitados de usar a linguagem para exprimir a sua existência paradoxal num mundo entre a realidade e o sonho, a morte e a ressurreição, o consciente e o inconsciente, a catalépsia e o transe. Num artigo intitulado “Unspeakable Horror in Poe” (1979), Taylor Stoehr comenta: “Poe’s linguistic aim is not really descriptive at all, but creative - an attempt to find the talismanic words that will, as he says, ‘embody’ the supernatural event, or at least bridge the unbridgeable gap between opposite mental states.”³⁸⁷

Aliada à sua preocupação em encontrar a expressão do inexprimível, está o uso da indefinição, uma técnica artística de Poe que contribui para que muito pouco seja dito do que devia ser dito. A sua intenção era deixar o leitor sem rumo e lançá-lo para um plano espiritual, capaz de o conservar afastado do sentido e do facto mundano. Em “Marginalia”, Poe refere-se a esta técnica como “a definitiveness of vague and therefore of *spiritual effect*.”³⁸⁸ Contudo, isto não significa, como o viu Basler, que Poe ignore a motivação psico-emocional do seu próprio processo criativo e que apenas tenha admitido casualmente

³⁸⁶ Edgar Allan Poe. “Marginalia” p. 1383.

³⁸⁷ Taylor Stoehr. “Unspeakable Horror in Poe” in *South Atlantic Quarterly*, Vol. 78, 1979, p. 322.

³⁸⁸ Edgar Allan Poe. “Marginalia” in *Essays and Reviews*, p. 1331.

a fonte essencialmente inconsciente das suas composições. O autor não procede à reflexão sobre o seu processo criativo somente em “The Philosophy of Composition”. “The Imp of the Perverse” juntamente com “Eureka” e muitos dos seus contos contêm o cerne da sua teoria de terror. Aliás, o primeiro apresenta um profundo conhecimento dessa lógica não racional do inconsciente, da qual Freud não seria certamente mais conhecedor do que Poe, ao contrário do que defendeu Basler. Grande parte da sua obra serviu de objectivação e de expressão ficcional desse impulso, sob a influência do qual o autor teve a sinceridade de se colocar a si próprio, além de ter colocado as suas personagens e todo o seu processo artístico. Daí o seguinte comentário de Baudelaire: “Les personnages de Poe, ou plutôt le personnage de Poe, l’homme aux facultés suraiguës, l’homme aux nerfs relâchés . . . c’est Poe lui-même. Et ses femmes, toutes lumineuses et malades, mourant de maux bizarres et parlant avec une voix qui ressemble à une musique, c’est encore lui; ou du moins, par leurs aspirations étranges, par leur savoir, par leur mélancolie inguérissable, elles participent fortement de la nature de leur créateur.”³⁸⁹ Faz por isso sentido que Poe possa dizer, juntamente com o seu narrador: “Ligeia, c’est moi.”

³⁸⁹ Charles Baudelaire. “Edgar Poe, sa Vie et ses Oeuvres” in *L’Art Romantique*, p. 173.

ÍNDICE

VOLUME I

I - INTRODUÇÃO : O Paradoxo do Terror

1. A ATRACÇÃO DA REPULSA: Uma Verdade Paradoxal	11
2. O GÓTICO	26
2.1 - Origens e Paradoxos	26
2.2 - O Sublime Gótico	78
2.3 - Uma Questão de Autenticidade	112
3. O GÓTICO AMERICANO	128
3.1 - O Papel do Puritanismo no Gótico Americano	150
4. <i>O CIENTISTA LOUCO</i> , OU O PARADOXO DA CIÊNCIA, DA ARTE, DA LITERATURA E DA CRÍTICA LITERÁRIA	165

II - CHARLES BROCKDEN BROWN : Infecção Total

1. A METÁFORA DA PESTE NA OBRA DE BROWN	205
2. REACÇÃO DA CRÍTICA À OBRA DE BROWN	220
4. BROWN E POE : Terrores e Paradoxos Comuns	237
5. BROWN E O GÓTICO INGLÊS	253
6. BROWN E O GÓTICO AMERICANO	272
7. A CONDIÇÃO REAL DA AMÉRICA E SEUS EFEITOS NO GÓTICO DE BROWN	276
8. A FICÇÃO DE BROWN COMO ALEGORIA DA ARTE E DO ARTISTA	296
<i>Wieland and Memoirs of Carwin the Biloquist</i>	296
<i>Arthur Mervyn</i>	329
<i>Ormond, or the Secret Witness</i>	359
<i>Edgar Huntly</i>	381

III - EDGAR ALLAN POE : O Artista Perverso

1. ARTE E PERVERSIDADE : O Impulso Perverso de Edgar Poe	405
2. PERVERSIDADE E DUALIDADE EM POE	426
3. POE ENTRE O GÓTICO E A IRONIA ROMÂNTICA	432
4. A AGONIA ROMÂNTICA: Um Conceito Paradoxal de Beleza	442
5. <i>EUREKA</i> : Um Universo Ficcional Perverso	448
6. A FICÇÃO DA PERVERSIDADE	469
7. O TERROR PARADOXAL DA ARTE DE EDGAR POE	507
“The Oval Portrait”: Retrato de um Artista Perverso	515
“The Fall of the House of Usher”: A Morte do Artista	529
“The Tell-Tale Heart”, “The Black Cat”, “William Wilson”: O Artista e o seu Duplo	560
“Ligeia”: A Perversa Arte de Amar	587

VOLUME II

IV - NATHANIEL HAWTHORNE : O Príncipe das Trevas

1. "THE POWER OF BLACKNESS" NA FICÇÃO DE HAWTHORNE	611
2. O GÓTICO ÉTICO DE HAWTHORNE	625
<i>The Scarlet Letter</i>	631
<i>The Blithedale Romance</i>	654
<i>The Marble Faun</i>	661
3. RETRATO DO ARTISTA ENQUANTO "DARK LADY"	671
4. "THE TRUTH OF THE HUMAN HEART" OU A FICÇÃO DA AUTENTICIDADE	696
<i>The House of Seven Gables</i>	712
"Young Goodman Brown"	736
"The Minister's Black Veil"	740
5. O PECADO IMPERDOÁVEL DA ARTE	745
"Ethan Brand"	745
"The Man of Adamant"	752
"Egotism; or, the Bosom Serpent"	752
"The Ambitious Guest"	753
"The Christmas Banquet"	754
"The Artist of the Beautiful"	755
"The Rappaccini's Daughter"	760
"Dr. Heidegger's Experiment"	771
"The Birth-mark"	772
"Drowne's Wooden Image"	778

V - HERMAN MELVILLE : As Esferas do Medo

1. "THE VISIBLE TRUTH" DE UM <i>MISTERIUM TREMENDUM</i>	785
<i>Typee - a Peep at Polynesian Life</i>	803
<i>Mardi and a Voyage Thither</i>	811
<i>Moby-Dick or The Whale</i>	823
<i>Pierre; or, The Ambiguities</i>	868
"Bartleby, The Scrivener"	900

2. A "DARK NECESSITY" DO MISTÉRIO DA INIQUIDADE	908
"Benito Cereno"	916
"The Encantadas"	924
"The Bell-Tower"	930
"Billy Budd, Sailor"	935
3. <i>THE CONFIDENCE - MAN</i> : Onde o artista nos diz como desconfia da sua arte	946

VI - CONCLUSÃO : A Sombra Móbida 961

BIBLIOGRAFIA

1. OBRAS DOS AUTORES ESTUDADOS
2. ESTUDOS SOBRE CHARLES BROCKDEN BROWN
3. ESTUDOS SOBRE NATHANIEL HAWTHORNE
4. ESTUDOS SOBRE HERMAN MELVILLE
5. ESTUDOS SOBRE EDGAR ALLAN POE
6. OUTRAS OBRAS E ESTUDOS

Na capa : Régine Cirotteau, *Le Jardin des Supplices* (1991-93),
Série *Les Yeux* in *Les Demeures de l'Âme*, Marval,
Paris, 1996.

of