

GÓTICO AMERICANO

alguns percursos

Maria Antónia Lima

[Ed.]

lúmen

Título: GÓTICO AMERICANO
Alguns Percursos

Maria Antónia Lima (Ed.)

Capa: António Modesto

© Autores

Edições Húmus, Lda., 2017
Apartado 7081
4764-908 Ribeirão – V. N. Famalicão
Telef. 926 375 305
humus@humus.com.pt

Impressão: Papelmunde – V. N. Famalicão
1.ª edição: Dezembro de 2017
Depósito legal n.º 435127/17
ISBN: 978-989-755-308-0

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto PEst-OE/ELT/00114/2013.

Agradecimentos

Centro de Estudos Anglísticos da Universidade de Lisboa – CEAUL

Escola de Ciências Sociais da Universidade de Évora – ECS

Teresa Ferreira Alves

Teresa de Salter Cid

Silvério Rocha-Cunha

Margarida Vale de Gato

Álvaro Seiça Neves

Madalena Palmeirim

Duarte Patarra

Índice

- 9 **Introdução**
Darkness Visible: Percursos pelo Gótico Americano
Maria Antónia Lima
- 27 **H. P. Lovecraft e o «Terror Cósmico»: A Indiferença do Universo numa Realidade para Além da Aparência**
José Carlos Gil
- 49 **Os Vampiros do Novo Milénio: Diferentes Evoluções e Representações**
Paula Lagarto
- 71 **Impulsos Perversos: A Influência de Edgar Allan Poe na Ficção Gótica de Donna Tartt**
Vilma Serrano
- 91 **Marcas Góticas em *The End of Alice* de A. M. Homes**
Ludmila Bandeira
- 113 **A Monstruosidade Oculta em *American Psycho***
João Luís Nabo
- 135 **A Génese da Psique Disforme de Patrick Bateman em *American Psycho***
Luís Elói
- 153 **Família Gótica em Thomas Harris**
Benilde Gaião
- 177 **Efeito Dexter: O Paradoxo do Homicídio em Série**
Vânia Matroca
- 195 **A Literatura como Eco: *House of Leaves* de Mark Z. Danielewski**
Álvaro Seíça
- 213 **Biografias dos Autores**

Introdução

Darkness Visible: Percursos pelo Gótico Americano

MARIA ANTÓNIA LIMA

Recusando ser reduzidos à função de meros espectadores quotidianos de actos de violência, terrorismo, destruição, corrupção e perversidade humana no seu mais alto grau, muitos sentem, como Angela Carter, que «we live in Gothic times¹». Contudo, o sentido dado pela escritora inglesa a esta expressão destinava-se a justificar o interesse do público pela ficção gótica, à qual actualmente se tem dado uma maior visibilidade. Evidencia-se, assim, o fenómeno de alguns géneros e modos literários, marginalizados culturalmente, poderem começar a ultrapassar os mais canónicos. Será, então, por sentirmos que vivemos num tempo gótico, que a ficção gótica mais leitores tem cativado? Além disso, sabe-se que Teresa Brennan denominou a nossa época como «the age of paranoia²», partindo de uma analogia historicista que segue a periodização das idades do bronze, ferro, etc. Também o icónico Lou Reed partilhou esta ideia, ao justificar a actualidade dos contos de Edgar Allan Poe, no seu tributo ao autor de «The Raven», referindo que «obsessions, paranoia, willful acts of self-destruction surround us constantly (...) Poe is a writer particularly

1 A Carter, *Fireworks*, Quartet, London, 1974, p. 122.

2 T Brennan, «The Age of Paranoia», in *Paragraph*, 14, nº. 1, March, 1991, p. 20.

attuned to our century's heartbeat than he ever was to his own³». Para além de Reed, outros músicos, como os Joy Division, Bauhaus, The Sisters of Mercy, Marilyn Manson, Alice Cooper, Nick Cave e os portugueses Moonspell, revelam que o Gótico se tem infiltrado em diferentes áreas artísticas que não somente literárias. Recentes séries de TV americanas, como *The Following*, *Criminal Minds*, *Dexter*, *Walking Dead* e *Wayward Pines*, ilustram bem a apetência do público por certas temáticas, atmosferas e personagens góticas, onde se pode encontrar uma crítica muitas vezes mordaz e sarcástica à sociedade contemporânea, que assim vê desvelados os falsos valores e aparências onde persistentemente se tem refugiado.

Em *The Gothic in Contemporary Literature and Popular Culture* é sublinhada a grande popularidade do Gótico, destacando-se a seguinte afirmação:

[A] strand of Gothic aesthetics has become increasingly fashionable and has been woven into the very fabric of twenty-first-century popular culture. From the teen fictions of the seemingly *Twilight* saga to films like *Zombieland* (2009) and from albums such as Lady Gaga's *Fame Monster* (2009) to BBC television shows like *Being Human* (2010), the tropes politics and aesthetics of Gothic are omnipresent.⁴

Assim sendo, é natural que um grupo de alunos de Literatura Norte-Americana Contemporânea, frequentando o Mestrado em Criações Literárias Contemporâneas da Universidade de Évora e acompanhando a tendência actual, se tenha interessado pelo estudo do Gótico, numa perspectiva muitas vezes multidisciplinar e transdisciplinar, propiciada pela estrutura curricular do curso. Os autores destes ensaios sempre estiveram conscientes de que este modo literário e artístico tem transcendido uma variedade de disciplinas, uma vez que tem ultrapassado várias fronteiras do conhecimento e da expressão artística, infiltrando-se em diferentes áreas socioculturais. Em todos estes ensaios, resultantes de várias teses de Mestrado, comprovar-se-á que o Gótico se transformou num modo de compreender e articular o mundo à nossa volta, deixando de ser um simples

3 L. Reed, *The Raven – A Tribute to Edgar Allan Poe*, Warner Bros. Records Inc. - Warner Music Group, n.º 9362-48373-2, 2003, compact disc.

4 S. Monnet, *The Gothic in Contemporary Literature and Popular Culture*, Routledge, New York, 2012, p. 2.

conceito, para se tornar numa visão da existência e numa filosofia que traduz um profundo desencanto relativamente à sociedade em que vivemos.

Mais especificamente centrados no Gótico Americano e naqueles que são alguns dos seus autores mais representativos, estes textos exigem que se compreenda a relevância deste modo literário e estético no universo da Literatura Norte-Americana. Antes de mais, convém sublinhar que, embora tenha recebido influências do Gótico Inglês, o Gótico Americano não é uma mera presença da Europa nos EUA, mas pode nascer, como bem constatou Charles Brockden Brown, das condições reais do seu país. Segundo Malcolm Bradbury, em *The Modern American Novel*, esta idiossincrasia poderá ser caracterizada como «generally dark and destructive and, as in good Gothic, they impose terrible pressures on mind, logic, and human sensitivity⁵». 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 se foca mais no terror físico e no horror social, o segundo centra-se no terror mental e no horror moral. Não existe, portanto, semelhança ideológica entre os dois, pois, embora se relacionem na forma e na técnica, afastam-se profundamente no que diz respeito ao tema e à ideia.⁶ Uma das obras mais exemplares deste modo literário na América será *Carpenter's Gothic*, de William Gaddis, que, como o seu nome indica, demonstra ser o Gótico talhado em moldes genuinamente americanos. Trata-se de um romance com uma estrutura que se poderá chamar *home-made*, e que o autor talhou, como um carpinteiro, a partir de materiais de origem nacional, captando a irracionalidade e o caos de uma época, ao desocultar 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, como Edgar Allan Poe, Nathaniel Hawthorne, Herman Melville e William Faulkner, se preocupassem igualmente em esculpir, no Gótico, uma identidade nacional, nele deixando gravados terrores provindos de uma paisagem e carácter especificamente americanos. Por consequência, podemos dizer que a maioria dos autores analisados nestes ensaios se integra numa corrente negra que perpassa a ficção americana contemporânea. Estes autores demonstram uma «ansiedade da influência» bastante assombrada, pois, como conclui Eric Savoy em *The Rise of American*

5 M Bradbury, *The Modern American Novel*, Oxford University Press, London, 1992, p. 253.

6 F Frank, *Perverse Pilgrimage*, Rutgers University, Ann Arbor, 1968, p. 168.

Gothic, todos celebram os seus antecedentes negros, revelando «the enduring appeal of the Gothic to our most continuous fears, especially in an America haunted by the dark recesses of its own history⁷». Esse lado negro da história americana foi aprofundado por Teresa Goddu em *Gothic America* (1997), onde se aborda o Gótico Americano em termos sociais e não psicológicos:

American gothic literature criticizes America's national myth of new-world innocence by voicing the cultural contradictions that undermine the nation's claim to purity and equality. Showing how these contradictions contest and constitute national identity even as they are denied, the gothic tells of the historical horrors that make national identity possible yet must be repressed in order to sustain it.⁸

Convém referir que, nesta obra, Goddu sublinha o facto de o Gótico Americano estar assombrado pela raça, o que faz com que, ao usar-se o termo *Gótico*, se reafirmem as raízes raciais dessa *blackness of darkness* do romance americano. Goddu identifica grupos marginais e certas regiões, focando-se em três categorias cruciais do Gótico: o feminino, o Sul e o Afro-Americano. Contudo, a autora também nota a dualidade de objectivos deste modo literário na América, observando: «Like the abject, the gothic serves as the ghost that both helps to run the machine of national identity and disrupts it. The gothic can strengthen as well as critique an idealized national identity⁹».

Deve, no entanto, lembrar-se que, no passado, o Gótico raramente foi considerado, nos Estados Unidos, pelos académicos de Literatura, já que era tido como *low culture* no seu estatuto estético. Como bem observa Frederick Frank, «Gothic was an inferior genre incapable of high seriousness and appealing only to readers of questionable tastes¹⁰». Até à década de 1960, as ficções góticas não mereceram a devida atenção crítica, pois não se adequavam a certos moldes críticos associados ao *New Criticism*. Porém, em 1960 surge *Love and Death in the American Novel*, uma obra importante para o reconhecimento do Gótico Americano como um modo

7 E Savoy, «The Rise of American Gothic», in *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, ed. Jerrold E. Hogle, Cambridge University Press, Cambridge, 2002, p. 187.

8 T Goddu, *Gothic America – Narrative, History and Nation*, Columbia University Press, New York, 1997, p.10.

9 *Ibid.*

10 Frank, x.

literário relevante, cabendo a Leslie Fiedler, seu autor, defender que a ficção norte-americana é, por excelência, uma ficção gótica – «of all the fiction of the West, our own is the most deeply influenced by the gothic, [American fiction] is almost essentially a gothic one¹¹». Reforçando esta ideia, Fiedler defendeu mesmo que as três obras de ficção norte-americana mais conceituadas (*Huckleberry Finn*, *The Scarlet Letter* e *Moby-Dick*) eram góticas, não só pelo tema, mas também pela atmosfera, argumentando que a literatura do seu país se caracterizava por ser «a literature of darkness and the grotesque in a land of light and affirmation¹²». Consequentemente, o papel do Gótico na América tem sido predominantemente paradoxal, pois surgiu num país fundado pelos princípios de liberdade e felicidade recebidos do Iluminismo, ao passo que o seu objectivo foi o de dar expressão a impulsos irracionais reprimidos e a factores violentos que determinaram a sua herança histórica. Em *The American Novel and its Tradition* (1957), Richard Chase realçara já as possibilidades estéticas de certas formas radicais de alienação, contradição e desordem que caracterizavam a imaginação literária americana, tendo notado a predominância dessa corrente negra na ficção – essa «strand of dark romance that runs through the American tradition¹³». Chase identifica igualmente a sua tendência paradoxal, ao concluir: «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 ways¹⁴». Esta ideia não se podia aplicar melhor a uma literatura determinada, 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. Esta é a mesma imaginação literária que, na opinião de Chase, produziu o melhor da ficção americana, não a partir dos seus conceitos de unidade e harmonia, mas através das contradições de uma cultura, as quais poderão explicar o sentido de inquietação, cepticismo e ironia persistentes numa literatura marcada por uma «profound poetry of disorder¹⁵», onde a energia do melodrama facilmente se converte no terror do *Dark Romanticism*. Chase comenta:

11 L Fiedler, *Love and Death in the American Novel*, Dalkey Archive Press, McLean, 1998, p. 142.

12 *Ibid.*, p. 29.

13 R Chase, *The American Novel and its Tradition*, Anchor, New York, 1957, p. 30.

14 *Ibid.*, p. 1.

15 *Ibid.*, ix.

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.¹⁶

Poder-se-á dizer que, dadas as suas dualidades e ambivalências, o romance americano sofre do complexo de dupla personalidade assente na tipologia de *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, sendo a natureza paradoxal um dos motivos pelos quais tanto se aproxima do modo Gótico. A dualidade da existência humana reflecte-se, assim, no próprio processo ficcional, visto que partilha o mesmo paradoxo, tão essencial à ficção gótica. Em *The Tradition of the American Gothic Novel*, Richard 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.¹⁷

O romance americano é suficientemente paradoxal para suster experiências díspares e dicotomias irreconciliáveis que geram permanentes tensões, sendo que responde ao apelo gótico de manter a ambiguidade epistemológica e moral, com o intuito 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. As dicotomias e paradoxos sempre fizeram parte da cultura americana, pelo que a ficção gótica pauta-se por um carácter flexível que incorpora aspectos da experiência americana pertencentes a diferentes épocas. Existe uma corrente negra na imaginação literária americana que tanto provém das doutrinas puritanas do pecado original e da depravação inata – tão presentes nos romances de Hawthorne ou no conceito de «mystery of iniquity» de Melville –, como do impulso irracional e selvagem

¹⁶ *Ibid.*, p. 11.

¹⁷ R Dimaggio, *The Tradition of the American Gothic Novel*, The University of Arizona Press, Ann Arbor, 1976, p. 8.

que perpassa as páginas de *Edgar Huntly* de Charles Brockden Brown, ou as personagens perversas de Edgar Allan Poe. Em *American Gothic Fiction* (2004), Alan Lloyd-Smith realça a natureza extravagante do Gótico, apontando a preocupação com o lado negro da sociedade. O autor, que se refere ao Gótico como um modo literário mais capaz do que o Realismo para integrar as contradições insolúveis da cultura americana, defende o seguinte pensamento:

The shadows of patriarchy, slavery, and racism, as of Puritan extremes of the imagination and the political horror of a failed utopianism, fall across these works of American Gothic and direct its shape toward a concern with social and political issues as well as toward an agonized introspection concerning the evil that lies within the self.¹⁸

Por conseguinte, o Gótico Americano é um campo discursivo onde o lado negro do carácter americano constantemente retorna, ainda que o optimismo do *American Dream* o mantenha reprimido. A este respeito, a perspectiva psicanalítica de Robert Martin, em *American Gothic* (1998), é 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.¹⁹

Deste modo, existe uma tendência, na cultura americana, para dar livre expressão a esse impulso repetitivo, o que revela a persistência do Gótico Americano para provocar o retorno daquilo que as promessas de infinita prosperidade não conseguiram manter para sempre reprimido. Daqui surge a interligação da ficção gótica com os conhecimentos da psicanálise, tendo Maggie Kilgour, em *The Rise of the Gothic Novel* (1995), notado

18 A Smith, *American Gothic Fiction*, Continuum, New York, 2004, p. 34.

19 R Martin; E Savoy, p. vii.

esta complementaridade, ao afirmar que a psicanálise dá profundidade ao Gótico, uma vez que «psychoanalysis is a late gothic story²⁰».

Num artigo intitulado «The Face of the Tenant», Eric Savoy refere que o Gótico consiste mais numa tendência fluida do que num modo discretamente literário, sendo mais um impulso do que um artefacto literário. 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 presente em «Das Unheimliche» de Freud. Savoy perspectiva 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», o que, na sua monstruosidade, revela a autenticidade de um tipo de narrativa nacional, por oposição à narrativa iluminista da cultura dominante. Neste ensaio, 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.²¹

O Gótico Americano funcionará, então, como negação dessa corrente iluminista que 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 ser humano, assim como a sua crença no poder da racionalidade. Por isso, em *Redefining the American Gothic*, Louis Gross define o Gótico como «a demonic quest narrative» e «a demonic history text²²». Gross considera este tipo de ficção como literatura onde o medo é a emoção fundamental, já que a experiência gótica oferece «a darkened world where fear, oppression, and madness are the ways to knowledge and the

²⁰ M Kilgour, *The Rise of the Gothic Novel*, Routledge, London, 1995, p. 221.

²¹ R Martin; E Savoy, p. 4.

²² L Gross, *Redefining American Gothic – From Wieland to Day of the Dead*, UMI, Ann Arbor, 1989, pp. 1-2.

uncontrolled transformation of one's character the quest's epiphany²³». Das trevas surgirá a luz, transformando-se assim a experiência da escuridão num acto de iluminação, seguindo uma lógica binária que, de acordo com Savoy, tem exigido «a darkness as the Enlightenment's Other²⁴». Esta ideia é também partilhada por duas das vozes mais reconhecidas da crítica gótica: Anne Williams, em *The Poetics of Darkness*, e Maggie Kilgour, em *The Rise of the Gothic Novel*.

Em *The Power of Blackness*, Harry Levin persiste nesta abordagem do lado negro da literatura americana, de um ponto de vista simbólico, referindo que a visão do mal é representada por uma mente introspectiva, onde reside o que o autor designa por «dark wisdom of our deeper minds²⁵». Desta forma, as trevas da literatura americana ficarão associadas à ideia de profundidade e não de superfície, identificando-se maioritariamente com um simbolismo psicológico e metafísico, e não com meros clichés, pois como afirma Levin, «the gothic's superficial, dark spectacles are transformed into the more meaningful symbolism of psychological and moral blackness²⁶». A modernidade desta profundidade simbólica é particularmente destacada em *Studies in Classic American Literature* (1923), no qual D. H. Lawrence nos leva a apreciar a concentração de energia emocional americana, através de uma imaginação literária negra capaz de estimular no leitor a sua curiosidade interpretativa. Para este escritor inglês, os escritores americanos do século XIX tinham atingido esse «pitch of extreme consciousness²⁷» muito antes dos modernistas europeus. Lawrence captou, assim, o essencial da modernidade americana, ao argumentar que a conservação desse traço de extrema consciência fora desenvolvido por um género de criatividade literária caracterizada por escritores que «refuse everything explicit and always put up a sort of double meaning, [who] revel in subterfuge²⁸». Esta fuga à linearidade narrativa acontece com frequência na ficção americana, numa procura de maior autenticidade, pois sabe-se que «o Real», que está fora do processo simbólico e que se encontra no mundo material e mental – um trauma, por

23 *Ibid.*, p.1.

24 R Martin; E Savoy, p. 5.

25 H Levin, *The Power of Blackness – Hawthorne, Poe, Melville*, Random House, New York, 1958, p. 28.

26 L Fiedler, pp. 27-28.

27 D Lawrence, *Studies in Classic American Literature*, Penguin, Harmondsworth, 1986, p. ii.

28 *Ibid.*

exemplo –, é inapreensível e não simbolizável, como bem o deixou expresso Herman Melville, em *Moby-Dick*. Cria-se, deste modo, uma tensão entre uma impossível referência ao Real e uma superfície textual estranha, onde se desenha todo um processo de escrita experimental. Esta dualidade acentua-se, visto que as imagens góticas na América sugerem simultaneamente atracção e repulsa por uma história monstruosa. Mais ainda, o desejo de conhecer esse Real traumático é acompanhado por uma vontade de escape a esse mesmo insuportável conhecimento. Como observa Eric Savoy:

The historical dimension of American Gothic is entirely congruent with the notion of the Real – of the myriad things and amorphous physicality beyond representation that haunt our subjectivity and demand our attention, that compel us to explanatory language but resist the strategies of that language – according to the definition of «Real» proposed by the French psychoanalyst Jacques Lacan.²⁹

Estas abordagens psicanalíticas do Gótico Americano justificam-se plenamente, pois Edgar Allan Poe já o havia confirmado no prefácio de 1840 a *Tales of the Grotesque and Arabesque*: «I maintain that terror is not of Germany, but of the soul». Este facto justifica a seguinte argumentação de Leslie Fiedler: «The whole tradition of the gothic is a pathological symptom rather than a proper literary movement³⁰». É neste sentido que *Psycho* (1959) de Robert Bloch e *American Psycho* (1991) de Bret Easton Ellis assumem uma enorme importância para o Gótico Americano, na medida em que sintetizam os seus sintomas patológicos mais importantes, já anteriormente diagnosticados por Brockden Brown e Poe.

Muitas das psicopatologias típicas das personagens do Gótico Americano têm frequentemente origem no que Horace Walpole denominou *the sins of the fathers*, motivo pelo qual os temas da família e da casa, muitas vezes assombrada por um passado reprimido, são recorrentes – tal como acontece na ficção de William Faulkner e Gillian Flynn. Reforçando esta ideia, em *Art of Darkness*, Anne Williams conclui: «Gothic plots are family plots; Gothic romance is family romance³¹. Exemplos deste facto podem

²⁹ Savoy, p. 169.

³⁰ Fiedler, p. 5.

³¹ A Williams, *Art of Darkness – A Poetics of Gothic*, The University of Chicago Press, Chicago, 1995, p. 22.

ser também encontrados no cinema americano: a presença dominadora da mãe enquanto causa central da psicopatologia que afecta o protagonista de *Psycho*, de Hitchcock; e a figura do pai ou marido, que aparece como fonte do mal, em *Twin Peaks* de David Lynch. Aliás, este motivo é comum em muitas ficções góticas americanas, como bem demonstram os contos «A Rose for Emily», de Faulkner, e «The Yellow Wallpaper», de Charlotte Perkins Gilman. Norman Bates, em *Psycho* de Bloch, e Roderick Usher, em «The Fall of the House of Usher» de Poe, serão sempre dois dos mais famosos psicopatas na literatura americana. Para além da existência de uma perturbação psíquica comum a Bates e Usher, encontramos igualmente 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. Tais obsessões projectam-se na casa e contaminam os seus espaços com todos os horrores e sentimentos de culpa. 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"³²». Trata-se, então, de mentes atormentadas pela mesma causa: o sentimento de culpa por um crime cometido e a 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 permanente retorno de memórias impossíveis de matar, que assombram o presente dos vivos. Neste género de ficções, confundem-se frequentemente os factos reais com os que são produto do inconsciente, da imaginação ou da perturbação psíquica das personagens. Num estudo influenciado pela psicanálise freudiana, intitulado *New American Gothic* (1962), Irving Malin informa-nos que todos os escritores góticos partilham o hábito de fazer desaparecer a linha divisória entre a realidade e o sonho, geralmente tornado num pesadelo: «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*³³». Acerca da expressão do pesadelo americano através da ficção e do cinema, em *The Monster Show*, David Skal comenta:

32 R Bloch, *Psycho*, Tor, New York, 1989, p. 217.

33 I Malin, *New American Gothic*, Southern Illinois University Press, Carbondale, 1962, p. 9 (sublinhado no original).

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 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.³⁴

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 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: «the house is the most persistent site, object, structural analogue, and trope of American Goth's allegorical turn³⁵». 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 Henry James em «The Jolly Corner» (1908), a casa de Norman Bates em *Psycho*, de Hitchcock (1960), ou o Castle Rock de Stephen King.

Convém referir que este confronto com o lado negro e oculto de uma cultura nos faz repensar o secretismo que se esconde por detrás das aparências mais comuns, ou por detrás de uma paisagem aparentemente pacífica, tal como acontece em *American Gothic* (1930) de Grant Wood, ou até em *In Cold Blood* (1965) de Truman Capote. Algo semelhante se passa nos filmes de Alfred Hitchcock e David Lynch. Aliás, recorde-se como Hitchcock, ao apresentar *Psycho* (1960), 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. Já Lynch explorou esta estranha duplicidade ao retratar simultaneamente a inocência americana e toda a violência que a constitui, utilizando um incessante jogo entre o bem e o mal, a luz e as trevas, que se tornam num conjunto de efeitos

³⁴ D Skal, *The Monster Show – A Cultural History of Horror*, Plexus, London, 1993, p. 354.

³⁵ Martin; Savoy, p. 9.

ambivalentes que transcendem todas as fronteiras e distinções culturais. *Blue Velvet* (1986) e *Twin Peaks* (1990-92) demonstram que o mal ou a fonte de perturbação pode fazer parte de um ambiente doméstico e comunitário, extremamente familiar, servindo-se de *pastiches* e paródias estilísticas para ironizar e acentuar a estranha proximidade e mútua contaminação entre o bem e o mal. Em relação a *Twin Peaks*, que se centra na investigação de um assassinio, a série contém cenas em bosques onde se esconde o mal, como acontece nas obras de Nathaniel Hawthorne, em que a *wilderness* da paisagem americana se torna num equivalente psicológico dos medos, desejos e repressões sexuais. Em *America's Gothic Landscape* (1980), 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.³⁶

Assim, a obscuridade da natureza psíquica humana sempre adquiriu grande importância para muitos escritores americanos que, preocupados com os perigos e armadilhas das aparências, procederam a representações de psicopatas e *serial killers*, na literatura e no cinema, como Hannibal Lecter e, mais recentemente, Dexter, tendo como referência principal a representação de Bates em *Psycho* de Hitchcock – um monstro horrendo que parece humano. Com a consciência dessa desconexão entre aparência e monstruosidade, nasce uma permanente ansiedade, que os actos terroristas de 11 de Setembro intensificaram, e que está expressa no famoso *slogan* da série televisiva *The X-Files* (1990): «Trust No One». Consequentemente, em «American Monsters», Jeffrey Andrew Weinstock conclui:

Concomitant with this decoupling of monstrosity from appearance is the pervasive anxiety that modern monsters are no longer visible to the naked eye. This is particularly true in relation to two ubiquitous contemporary monsters, the serial killer and the terrorist.³⁷

³⁶ A Tucker, *America's Gothic Landscape*, New York University Press, New York, 1980, p. 211.

³⁷ J Weinstock, «American Monsters», in *A Companion to American Gothic*, ed. Charles L. Crow, Wiley Blackwell, Chichester, 2014, p. 45.

Toda a diversidade e complexidade de muitas destas temáticas encontra expressão e aprofundamento nos ensaios que se apresentam neste livro. No primeiro destes ensaios, «H. P. Lovecraft e o “Terror Cósmico”: A Indiferença do Universo numa Realidade para Além da Aparência», de José Gil, encontramos referência ao medo cósmico de Lovecraft. José Gil destaca traços de actualidade na obra lovecraftiana, bem como o sucesso e popularidade do «Cthulhu Mythos», o que implica o reconhecimento do autor como um ícone da cultura ocidental contemporânea. Interessada na evolução e versatilidade literária da figura do vampiro até à contemporaneidade, Paula Lagarto capta as suas inevitáveis metamorfoses e o seu grande poder de adaptabilidade, evocando Poppy Z. Brite e Elizabeth Kostova em «Os Vampiros do Novo Milénio: Diferentes Evoluções e Representações». Paula Lagarto prova que a imortalidade deste ser ancestral se deve ao facto de a ficção mais recente o colocar cada vez mais próximo de nós. Vilma Serrano, no ensaio intitulado «Impulsos Perversos: A Influência de Edgar Allan Poe na Ficção Gótica de Donna Tartt», parte do conceito de «impulso perverso» de Poe para identificar influências numa das mais representativas vozes da nova geração de escritores norte-americanos, em cujas ficções poderemos encontrar interessantes marcas desta herança literária, especialmente em *The Secret History*, *The Little Friend*, e nos contos «A Garter Snake» e «The Ambush». Ainda sobre a temática da perversidade, Ludmila Bandeira identifica «marcas Góticas em *The End of Alice*, de A. M. Homes», realçando aspectos fundamentais na construção das personagens, que se tornaram recorrentes na narrativa gótica norte-americana, inevitavelmente tão fragmentada como o lado mais negro e traumatizado dessas abjectas, mas fascinantes, personalidades ficcionadas. Também directamente ligados à herança de Edgar Allan Poe e à ficcionalização da figura do psicopata americano surgem dois textos complementares centrados no polémico romance de Bret Easton Ellis, *American Psycho*. O primeiro desses ensaios, «A Monstruosidade Oculta em *American Psycho*», de João Luís Nabo, aborda o carácter dual e ambivalente da personagem central, perspectivando-o a partir de uma possível representação da alteridade autoral e das marcas de autorreferencialidade literária. O segundo, «A Génese da Psique Disforme de Patrick Bateman em *American Psycho*», de Luís Elói, parte de conceitos psicanalíticos para abordar a fragmentação psíquica da personagem central masculina, procurando encontrar, nas suas obsessões, disfuncionalidades e distorções

do real, motivos para as relações antitéticas com o universo feminino, sobre o qual se exerce violência. Em seguida, Benilde Gaião introduz-nos, em «Família Gótica em Thomas Harris», outro tema central do Gótico Americano, procedendo à referência a *Red Dragon*, *The Silence of the Lambs* e *Hannibal Rising* para abordar o perfil dual e transgressivo da figura do *serial killer* – um ser simultaneamente erudito e humano, proveniente de uma família tão disfuncional como comum na sociedade americana actual. Ainda integrado neste tópico, surge-nos «Efeito Dexter: O Paradoxo do Homicídio em Série», de Vânia Matroca, onde se exploram algumas das marcas dicotómicas essenciais, ligadas ao conceito de monstro moderno ou de «novo monstro», tratado por Jeff Lindsay em *Darkly Dreaming Dexter* e na correspondente série de TV, *Dexter*, o que exigiu referência a conceitos específicos do domínio da Televisão Gótica. Por último, em «A Literatura como Eco: *House of Leaves* de Mark Z. Danielewski», Álvaro Seiça procede à análise da obra que se considera ser actualmente um dos exemplos máximos de experimentação e transgressão de formas narrativas góticas convencionais, identificando-lhe marcas de textualidade digital e de hiperficção. Ao examinar e aplicar o conceito de *eco* apresentado pelo autor, Álvaro Seiça defende que tanto a ficção gótica como a literatura em geral atingem maior alcance quando se manifestam como produções singulares desse *eco*.

Por fim, resta dizer que, durante este percurso pelo Gótico Americano, nos acompanhou sempre essa fascinante relação paradoxal entre a luz e as trevas, tão magistralmente sintetizada na conhecida expressão de John Milton, em *Paradise Lost*, «No light, but rather darkness visible», que Fernando Pessoa traduziu por «Mas essas chamas lançam, não luz, mas sim treva visível»,³⁸ tendo servido 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 dela³⁹», sendo que a figura do Diabo não só se materializa como um Deus triste, ou o avesso de Deus, mas também alguém que possui uma enorme cumplicidade com o poeta. A natureza do Diabo é paradoxal, pois o seu lema é: «Corrompo mas ilumino⁴⁰». Esta contaminação mútua

38 F Pessoa, *A Hora do Diabo*, Assírio e Alvim, Lisboa, 1997, p. 13.

39 *Ibid.*, p. 25.

40 *Ibid.*, p. 27.

entre o bem e o mal caracteriza também o próprio paradoxo americano que Leslie Fiedler soube captar, ao colocar a seguinte questão: «How could one tell where the American dream ended and the Faustian nightmare began?»⁴¹ Todos os ensaios aqui reunidos irão manter este enigma, nunca totalmente desvendado pelo Gótico Americano, já que esta é a grande razão do seu fascínio.

Bibliografia

- ALAN, S., *American Gothic Fiction*. Continuum, New York, 2004.
- BLOCH, R., *Psycho*. Robert Hale Limited, London, 1999.
- BRADBURY, M., *The Modern American Novel*. Oxford University Press, London, 1992.
- BRENNAN, T., «The Age of Paranoia». *Paragraph*, 14, nº. 1, March, 1991, pp. 20-45.
- CARTER, A., *Fireworks*. Quartet, London, 1974.
- CHASE, R., *The American Novel and its Tradition*. Anchor, New York, 1957.
- DIMAGGIO, R., *The Tradition of the American Gothic Novel*. The University of Arizona Press, Ann Arbor, 1976.
- EDWARDS J.; MONNET A. (EDS.), *The Gothic in Contemporary Literature and Popular Culture*. Routledge, New York, 2012.
- FIEDLER, L. A., *Love and Death in the American Novel*. Dalkey Archive Press, McLean, 1998.
- FRANK, F. S., *Perverse Pilgrimage – The Role of the Gothic in the Works of Charles Brockden Brown, Edgar Allan Poe and Nathaniel Hawthorne*. Rutgers University, Ann Arbor, 1968.
- GODDU, T., *Gothic America – Narrative, History and Nation*. Columbia University Press, New York, 1997.
- GROSS, L. S., *Redefining the American Gothic – From Wieland to Day of the Dead*. UMI Research Press, Ann Arbor, 1989.
- HOGLE, J. E. (ed.), *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge University Press, Cambridge, 2002.
- KILGOUR, M., *The Rise of the Gothic Novel*. Routledge, London, 1995.
- LAWRENCE, D. H., *Studies in Classic American Literature*. Penguin, Harmondsworth, 1986.
- LEVIN, H., *The Power of Blackness – Hawthorne, Poe, Melville*. Random House, New York, 1958.

⁴¹ Fiedler, p. 143.

- MALIN, I., *New American Gothic*. Southern Illinois University Press, Carbondale, 1962.
- MARTIN, R.; SAVOY, E. (eds.), *American Gothic – New Interventions in a National Narrative*.
UNIVERSITY OF IOWA PRESS, Iowa City, 1998.
- MONNET, S., *The Gothic in Contemporary Literature and Popular Culture*. Routledge, New York, 2012.
- PESSOA, F., *A Hora do Diabo*. Assírio e Alvim, Lisboa, 1997.
- PUNTER, D., *Gothic Pathologies: The Text, the Body and the Law*. Macmillan, London, 1998.
- SAVOY, E., «The Face of the Tenant – A Theory of American Gothic». *American Gothic – New Interventions in a National Narrative*, eds. Robert K. Martin; Eric Savoy. University of Iowa Press, Iowa City, 1998.
- _____, «The Rise of American Gothic». *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. ed. Jerrold E. Hogle. Cambridge University Press, Cambridge, 2002.
- SKAL, D., *The Monster Show – A Cultural History of Horror*. Plexus, London, 1993.
- TUCKER, A., *America's Gothic Landscape*. New York University Press, New York, 1980.
- WEINSTOCK, J. A., «American Monsters». *A Companion to American Gothic*, ed. Charles L. Crow. Wiley Blackwell, Chichester, 2014.
- WILLIAMS, A., *Art of Darkness – A Poetics of Gothic*. The University of Chicago Press, Chicago, 1995.

Discografia

- REED, L., *The Raven – A Tribute to Edgar Allan Poe*. Warner Bros. Records Inc. – Warner Music Group, n.º. 9362-48373-2, 2003, compact disc.

H. P. Lovecraft e o «Terror Cósmico»

A indiferença do universo numa realidade para além da aparência

JOSÉ CARLOS GIL

O reconhecimento de H. P. Lovecraft enquanto ícone da cultura ocidental contemporânea transporta consigo a enorme responsabilidade de derramar luz sobre um escritor largamente ignorado durante o seu tempo de vida e que, mesmo após a sua morte, foi menosprezado como alguém que se movimentou nos meandros duvidosos da *pulp fiction* – veículo prioritário da sua obra durante as escassas décadas que viveu. O nome de Lovecraft subsistiu durante largos anos como um autor de culto, com tudo o que esse estatuto transporta, tanto de positivo como de negativo. Foi, com efeito, graças aos esforços de alguns dos seus numerosíssimos correspondentes que o autor, natural de Providence, chegaria a um maior número de pessoas. Nomes como August Derleth, Robert Bloch, Donald Wandrei, Clark Ashton Smith ou Robert E. Howard souberam reconhecer a importância daquele que viam como seu mentor, expandindo o número de leitores que assim contactavam com o que poderá ser considerado o seu maior legado: o Cthulhu Mythos.

Não obstante os esforços atrás mencionados e o número crescente de leitores da sua obra, tal, por si só, dificilmente chegaria para transformar Lovecraft num ícone da cultura ocidental. No entanto, quando nomes universalmente reconhecidos como Ridley Scott, realizador de *Alien* e *Prometheus*,

exibem marcas góticas profundas e semelhanças evidentes com a pseudo-mitologia artificial (originária de Lovecraft), ou quando o próprio artista surrealista suíço H. R. Giger, criador da célebre criatura alienígena, reconhece influências lovecraftianas, a importância do mesmo já será percebida de forma bem mais evidente.

Interrogados acerca da pertinência e da actualidade de H. P. Lovecraft na cultura popular contemporânea, procuraremos responder a essa questão centrando-nos nos temas que são transversais à sua obra e às obras por si influenciadas. Deste ponto de vista, partimos do tema que dá título a este ensaio, mais concretamente o «terror cósmico», que, por um lado, cumpre o requisito da transversalidade atrás referido e, por outro, reflecte as inquietações presentes nas sociedades ocidentais contemporâneas.

Nesta perspectiva, a crise das religiões amplia o sentimento de ausência de um sentido para a existência. Essa ausência, habitualmente providenciada pela religião, é algo absolutamente familiar nas mentes de milhões de seres humanos. Em *Gothic*, Fred Botting dá conta dessa mesma tendência, particularmente notória desde o século XVIII:

In a world which, since the eighteenth century, has become increasingly secular, the absence of a fixed religious framework as well as changing social and political conditions has meant that Gothic writing, and its reception, has undergone significant transformations.¹

A ficção lovecraftiana consegue, desta forma, estar perfeitamente alinhada com este estado de espírito contemporâneo. Por conseguinte, não será de admirar que possa parecer mais verosímil aos actuais leitores a ideia de uma ameaça exterior, contra a qual não existe protecção possível. Contrariamente a Poe, mais centrado nos impulsos interiores perversos, Lovecraft transporta a ameaça para fora do indivíduo. Na sua perspectiva, todo o Universo é, no melhor dos casos, indiferente à nossa existência. A constatação de que a espécie humana não constitui a peça central do Universo pode ser extremamente perturbadora. Mais, até, do que a conturbação existente nas esferas interiores da psique humana, bem como no conflito dicotómico entre o bem e o mal, tão recorrente na tradição do Gótico.

¹ F Botting, *Gothic*, Routledge, London, 1997, p. 2.

Não pensemos, contudo, que Lovecraft rompe com todas as convenções habitualmente associadas a este género. Com efeito, o próprio tema da realidade aparente é recorrente na Literatura Gótica. Leslie Fiedler em *Love and Death in the American Novel*, ao estabelecer semelhanças entre Melville e Hawthorne, nota o seguinte:

Among the assumptions of Melville and Hawthorne are the following: that the world of appearance is at once real and a mask through which we can dimly perceive more ultimate forces at work; that Nature is inscrutable, perhaps basically hostile to Man but certainly in some sense alien (...)²

Ainda a propósito, o próprio Robert Bloch, de alguma forma discípulo de Lovecraft, afirmou também: «Horror is the removal of masks³». No fundo, o que Lovecraft faz é dar continuidade a esta temática, tornando os elementos naturais ainda mais exteriores ao Homem e levando-nos para territórios do terror bem mais longínquos. A Natureza, concebida por Lovecraft, inclui os recantos mais remotos do Universo. Se, para muitos, o mundo natural pode parecer alienígena, para o autor americano esse meio é, sem qualquer dúvida, inteiramente alienígena. Esta marca exterior do terror está profundamente ligada à sua percepção e àquilo que o conto Gótico pretende provocar: o medo. Contudo, esse sentimento primordial, como Lovecraft o define em *Supernatural Horror in Literature*, apresenta algumas diferenças relativamente à concepção de outros autores, tratando-se, mais concretamente, de um «terror cósmico». O conto de terror deve, nesta perspectiva, ser capaz de inspirar um sentimento quase religioso em quem o lê, devolvendo-lhe uma intuição básica e humana acerca do Mundo, ao mesmo tempo que incute um sentimento de humildade no ser humano, ao expor a sua insignificância perante o Universo.

A importância do conceito de «terror cósmico» é determinante para a ficção lovecraftiana, bem como para entender a razão pela qual o autor continua a deter uma forte influência na cultura popular contemporânea. Para o crítico S. T. Joshi o «cosmicismo» característico de Lovecraft é a sua grande mais-valia. A falta de realismo nas relações humanas, a frieza e a impessoalidade são consideradas uma virtude, sendo evidente a impossibilidade de

2 L Fiedler, *Love and Death in the American Novel*, Stein and Day, USA, 1966, p. 432.

3 T Lucas, *Cinefantastique*, Spring, 1981, p. 46.

um autor ser «cósmico» e humano ao mesmo tempo. Segundo Joshi, a falta de empatia de Lovecraft pela Humanidade remove o ser humano do centro dos contos, de modo a concentrar a nossa atenção no fenómeno extraordinário, o verdadeiro «protagonista» das suas histórias.

Neste raciocínio, não esqueçamos outro factor importante para a definição da sua ficção: o seu completo ateísmo. Será, portanto, pertinente imaginarmos que Lovecraft se terá interrogado, enquanto ateu, acerca da melhor maneira de provocar terror num público igualmente desprovido de crenças religiosas – tal como o público contemporâneo é também cada vez mais e mais descrente. Seguindo este raciocínio, poderemos chegar à conclusão de que algumas das formas mais tradicionais encontradas no género, tais como dicotomias de ordem religiosa ou seres associados a um contexto cristão, deixariam de funcionar.

Ainda que, como o próprio autor reconhecia, todos sejamos possuidores de um impulso dito espiritual, na ausência de crença num Deus, seja cristão ou de qualquer outra religião, o sentimento de solidão que resulta da indiferença do Universo perante a nossa existência, pode ser ainda mais perturbador e indutor de terror. Tornam-se, assim, conceitos interligados, uma vez que um resulta do outro. Se a essa indiferença somarmos a «existência» de seres poderosíssimos que nos transcendem largamente em longevidade, poder e propósitos (totalmente alheios aos nossos), aumentaremos, proporcionalmente, o potencial criador do terror, atingindo o «terror cósmico» pretendido pelo autor da Nova Inglaterra.

Hoje em dia, o sucesso e a popularidade do «Cthulhu Mythos» parecem advir, por um lado, de um ateísmo cada vez maior na sociedade ocidental e, por outro, do fascínio que o poder das entidades do «Mythos» parece exercer em muitos de nós. Neste processo de identificação que o leitor estabelece com a própria criatura agressora, e não apenas com a vítima, constitui-se um dos paradoxos mais relevantes que o género Gótico suscita. Esta atracção é referida por Noël Carroll em *The Philosophy of Horror or The Paradoxes of the Heart*, embora considere que ela não é aplicável a todos os géneros, pois o leitor dificilmente conseguirá identificar-se e criar um vínculo com todas as criaturas, por mais poderes que estas detenham.

Independentemente das principais razões que levaram à sua popularidade e apesar da posição defendida por Carroll, o impacto que o panteão pseudo-mitológico detém na cultura popular contemporânea é indesmentível. Na verdade, a forma inicialmente pouco interligada não deixaria

antever o desenvolvimento e a popularidade que alcançaria, muito em parte graças ao contributo do círculo de amigos e seguidores de Lovecraft.

A pertinência que os «Old Ones» detêm neste capítulo reside, habitualmente, na intrusão destes seres no nosso quotidiano, que rasga o «véu» da normalidade e, ao mesmo tempo, provoca nas personagens inquietação e angústia – as quais nunca conseguirão regressar às suas vidas anteriores. O contacto com o «exterior» deixa marcas irreversíveis, entre as quais a loucura que, normalmente, se sobrepõe à própria morte das personagens.

Tipicamente, na ficção lovecraftiana, o contacto com o elemento destabilizador pode resultar: do simples acaso («The Shadow Over Innsmouth» ou «The Colour Out of Space»); da busca de conhecimento, que pode ser deliberada pelo conhecimento «proibido» («The Dunwich Horror», «Pickman's Model»); ou da busca de pensamento científico («At the Mountains of Madness»). É precisamente «At the Mountains of Madness», uma obra invulgarmente extensa no universo da ficção lovecraftiana, que poderá servir de ponto de partida para aprofundar os aspectos a que nos propomos neste ensaio.

Conhecendo a novela acima mencionada, é inevitável detectar semelhanças evidentes com o argumento de várias obras cinematográficas como *The Thing*, de John Carpenter, *Alien*, de Ridley Scott e, mais recentemente, *Prometheus*, do mesmo realizador. A influência que as duas primeiras películas detêm no imaginário cultural ocidental – particularmente *Alien*, beneficiária do génio surrealista de H. R. Giger –, ajuda a compreender o impacto que o discreto cavalheiro de Providence teve, e que justifica a perspectiva que atravessa o presente ensaio.

Esta novela, que relata uma expedição à Antártida, é imediatamente associada ao romance de E. A. Poe, *The Narrative of Arthur Gordon Pym*, que Lovecraft tão bem conhecia. De facto, no início do século XX, o continente gelado continuava a merecer a curiosidade de grande parte do público e da comunidade científica, fomentando teorias – algumas delas tão bizarras, embora amplamente aceites –, como a teoria da «hollow Earth», que alimentou a imaginação de vários autores.

Fazendo uso da narração na primeira pessoa, como é típico na obra do autor, o narrador, participante de uma primeira expedição ao extremo Sul, relata os factos em retrospectiva, alertando os «incautos» leitores de que é seu dever impedir a expedição que está a ser preparada. Esta é, por isso, uma tentativa de impossibilitar que as novas descobertas venham

estilhaçar para sempre a anterior visão da realidade, tal como o Homem a entendia. Desta forma, Lovecraft antecipa, desde logo, o tema a ser tratado. O próprio narrador é, a exemplo de personagens deste e de outros contos, um pacato cientista da fictícia «Miskatonic University». Este, não procurando deliberadamente o «conhecimento proibido», acaba por ser colocado numa situação que não controla, denotando uma temática comum no género Gótico: a incapacidade do racionalismo em conseguir explicar a totalidade da realidade. Não se trata aqui de um «overreacher plot», como Noël Carroll designa em *The Philosophy of Horror*, pois a expedição não tem como finalidade, pelo menos a princípio, a obtenção de conhecimentos que vão para além da esfera com que a Ciência habitualmente trabalha. Não se trata do tópico do cientista de ego desmedido – que encontramos em «Herbert West – Reanimator» (ou da personagem Peter Weyland, patrão da infame e fictícia Weyland Corporation em *Prometheus*) –, mas sim do tema da intrusão do Exterior, do Caos, que irrompe de forma aleatória nas vidas dos protagonistas.

Na retrospectiva feita pelo narrador, ficamos a saber que incríveis descobertas foram feitas no continente gelado. Uma das descobertas mais perturbadoras é a de uma cadeia montanhosa capaz de fazer a cordilheira dos Himalaias parecer insignificante. Junto ao sopé das montanhas são descobertos numerosos fósseis que testemunham uma história evolutiva bizarra e completamente em desacordo com tudo aquilo que a Ciência conhecia. No topo das mesmas são encontradas ruínas de cidades com formas invulgares e dimensões titânicas, igualmente distintas de tudo aquilo que era até então conhecido. Torna-se, assim, cada vez mais evidente o paralelo com a enorme nave conhecida como *The Derelict* em *Alien* e *Prometheus*, bem como os indícios descobertos no nosso planeta, que fazem parte da trama da segunda película, e que apontam para a criação da nossa espécie por seres extraterrestres (*The Engineers*), motivando assim a referida expedição.

Numa fase posterior da novela, o narrador e uma outra personagem, que foi levada à loucura pelas próprias circunstâncias, dedicam-se a explorar as ruínas da cidade alienígena, descobrindo provas, na forma de gravuras e relevos, de que a Terra tinha sido colonizada por várias raças de seres extraterrestres, ao longo de milhões de anos. A longevidade e o poderio destes seres iam para além da compreensão humana actual. Baseados nas gravuras, descobrem ainda que o aparecimento da raça humana não terá sido mais

do que um acontecimento engendrado por seres superiores, os quais viram na criação do antepassado do Homem, que era considerado uma espécie de símio, nada mais do que uma fonte de diversão e de alimento.

Para conseguir alcançar o seu objectivo último – provocar o terror num sentido cósmico, como defendido pelo próprio autor de «At the Mountains of Madness» – a obra irá revestir-se de um notável realismo, a fim de conseguir tornar os elementos estranhos à realidade quotidiana mais verosímeis. Esse manto de realismo é conferido pelas extensas e pormenorizadas descrições técnicas nas mais variadas áreas – como a Arqueologia, Física, Paleontologia, Meteorologia, Química, entre outras –, criando uma atmosfera credível, capaz de colocar o leitor no centro da acção. De facto, na elaboração desta novela, Lovecraft ter-se-á inspirado em várias expedições levadas a cabo na época, retirando preciosas lições em termos de equipamento e de toda a logística necessária para erguer algo dessa magnitude. Revela, ainda, um conhecimento profundo ao nível da Paleontologia, sobretudo se pensarmos que o escritor americano era um autodidacta:

They had struck a cave. Early in the boring the sandstone had given place to a vein of Comanchian limestone, full of minute fossil cephalopods, corals, echini, and spirifera, and with occasional suggestions of siliceous sponges and marine vertebrate bones – the latter probably of teleosts, sharks, and ganoids.⁴

Trata-se de uma descrição minuciosa e com o condão de criar uma exaltação das emoções, não fazendo uso dos clichés da Literatura Gótica. Através de uma escrita densa, detalhada e enciclopédica, capaz de produzir um efeito quase encantatório, acaba por servir de porta de entrada para a realidade corrente dos domínios mais exclusivos da Ciência. Na época em que estas obras são escritas (início do século XX), já a Ciência se profissionalizara há muito, afastando-se da vivência quotidiana do cidadão comum, que dificilmente entenderá boa parte do vocabulário científico, devido a essa mesma especialização.

⁴ H Lovecraft, *H. P. Lovecraft Omnibus 1, At the Mountains of Madness*, Grafton Books, London, 1989, p. 28.

Nesta perspectiva, os termos científicos são pouco acessíveis ao leitor comum, provocando neste sensações de desconcerto. Em sintonia com as ideias que professou no seu manifesto teórico, *Supernatural Horror in Literature*, reparamos como as camadas geológicas descritas e as dimensões temporais implicadas no desfiar de diversas eras, reforçam a noção lovecraftiana da insignificância humana, bem contrária à vulgar percepção antropocentrista. Tudo é colocado em perspectiva. Todos os feitos humanos são entendidos como irrisórios e até fúteis, pois, face à indiferença do Cosmos e face ao nosso inevitável desaparecimento, tudo terá sido em vão. Atrever-nos-emos a dizer que, para Lovecraft, a paisagem e os estratos de solo descodificados pela Arqueologia são como um livro de histórias, guardando a memória. Contudo, ainda que criando novas memórias para o futuro, o Homem não irá estar cá para vê-las. Esta é uma das pedras de toque do pensamento lovecraftiano. A Humanidade é arrancada do seu papel central no Universo e da sua posição adquirida desde o Renascimento e reforçada, depois, pelo Iluminismo. O vácuo deixado por essa negação antropocêntrica, também não é preenchido por um teocentrismo ou por uma teleologia. O próprio confronto de seres humanos com outras civilizações, em obras como «At the Mountains of Madness», serve para demonstrar o carácter efémero da nossa existência, evidenciando que as mesmas existiam muito antes de nós e continuarão a existir mesmo para além do desaparecimento da Humanidade.

Se, por um lado, Edgar Allan Poe – para não referirmos tantos outros autores – obriga o leitor a um esforço de introspecção, provocando alguma inquietação perante o desconhecimento de nós mesmos, por outro, em obras como «William Wilson» e «The Fall of the House of Usher», H. P. Lovecraft desafia-nos e inquieta-nos numa dimensão colectiva, afastando toda a Humanidade do centro e perspectivando-nos como insignificantes face à extensão do cosmos. Para tal, o autor coloca-nos diante de factos, sejam eles científicos ou pseudo-científicos (o nosso cérebro precisará, simplesmente, de acreditar que são factos), e diante de uma «realidade» nua e crua.

Apesar do papel da Ciência na abertura de novas perspectivas, nomeadamente, na aceção da nossa insignificância perante o Cosmos, o mito, tão antigo quanto o Homem, servirá para conferir sentido a uma existência que dificilmente conheceremos na totalidade através da nossa consciência. A matéria-prima de grande parte dos mitos antigos

parece ter sido justamente o terror e o medo. Lovecraft serviu-se deste pressuposto para enriquecer as suas obras e criar um verdadeiro terror cósmico. É, assim, fundado o seu legado mais duradouro e conhecido do público contemporâneo: o «Cthulhu Mythos» – título que não foi criado por si, como anteriormente referido, mas apropriadamente introduzido por August Derleth – e «At the Mountains of Madness» é central nesta criação. Embora não seja esta novela a introduzir o panteão de criaturas sobrenaturais, ela serve de ponte entre outros contos que fazem referência às mesmas, ao mesmo tempo que desenvolve todo o conceito inerente ao «Mythos». Nesta novela, a junção entre um mito artificial – possuidor de características similares às de uma religião – e a Ciência ocorre em pleno, formando uma unidade de grande impacto.

Lovecraft compreendia que seria extremamente difícil, senão mesmo impossível, afastar o Homem da sua tendência natural para a religião. Neste sentido, uma das soluções para representar as incomensuráveis forças em conflito no Universo, poderia passar pela sua personificação em entidades sobrenaturais. Ciente da necessidade de criar uma mitologia artificial para atingir os objectivos que pretendia para a literatura do terror, o autor afirma o seguinte, numa carta a Harold S. Farnese, datada de 1932:

In my own efforts to crystallise this spaceward outreaching, I try to as many as possible of the elements which have, under earlier mental and emotional conditions, given man a symbolic feeling of the unreal, the ethereal, and the mystical – choosing those least attacked by the realistic, mental and emotional conditions of the present. Darkness – sunset – dreams – mists – fever – madness – the tomb – the hills – the sea – the sky – the wind – all these, and many other things have seemed to me to retain a certain imaginative potency despite our actual scientific analyses of them.⁵

O autor reconhece, pois, a permanência de determinados elementos presentes no Gótico desde os seus primórdios, capazes de evocar determinadas emoções na mente humana, mas defende a necessidade de os adequar aos tempos modernos. Neste aspecto reside um dos segredos para a longevidade e modernidade de que Lovecraft usufrui no presente,

⁵ H. P. Lovecraft in S. T. Joshi (ed), *The Annotated H. P. Lovecraft*, Dell Publishing, New York, 1997, p. 342.

contribuindo para a sua popularidade actual. A prova evidente do reconhecimento dessa inevitável adaptação à actualidade reside noutra excerto da mesma carta: «... an artificial mythology can become subtler and more plausible than a natural one, because it can recognise and adapt itself to the information and moods of the present».⁶

Em «At the Mountains of Madness» são descobertas criaturas cilíndricas, diferentes de tudo aquilo que a Ciência moderna conhece, num estado aparentemente morto, mas que, na realidade, era apenas uma espécie de hibernação (ainda que tenha durado milhões de anos). Algumas dessas criaturas iriam ser autopsiadas e dissecadas pela equipa de cientistas da «Miskatonic University» (de forma muito similar ao que assistimos em *Alien* na dissecação de um *facehugger*), num procedimento que é longa e minuciosamente descrito pelo autor. A implausibilidade da existência de tais criaturas é assim contrabalançada pela minúcia das descrições e, ainda, pelo vocabulário eminentemente técnico profusamente utilizado.

Numa verdadeira inversão de papéis, algumas das criaturas que hibernavam irão despertar e sujeitar os cientistas humanos ao seu próprio tratamento, comportando-se, elas próprias, como verdadeiros cientistas humanos, uma vez mais atestando, como é frequente em Lovecraft, uma concepção amoral do Universo. Poderemos até detectar, por parte do narrador, uma certa predilecção em relação às criaturas extraterrestres, ao realçar a sua condição superior, tanto biológica como racional, por comparação aos humanos e aos cães que os retiraram do seu repouso. Assistimos a uma alteração de papéis que traduz a perspectiva do próprio autor em relação à Humanidade, não lhe dando primazia, negando-lhe um papel central e considerando-a transitória – como tantas outras espécies o são, ou como já foram aquelas que entretanto desapareceram. A amoralidade e a indiferença das criaturas, que teriam a função de causar terror, são mais um factor de aproximação à realidade contemporânea das sociedades ocidentais, do ponto de vista de uma relativização do mal e, deste modo, podendo igualmente ajudar a explicar uma atracção moderna pelas obras de Lovecraft.

Lovecraft compreendia perfeitamente os desafios impostos aos autores Góticos pela actual sociedade, no sentido de tornar credíveis as suas obras. Compreendeu, desde logo, que a modernidade já não se compadecia com

⁶ *Ibid.*, p. 342.

as habituais fórmulas empregues. Os autores teriam de reinventar as fontes do terror, para que elas funcionassem num mundo cada vez mais movido pela racionalidade e pelo peso da realidade. Contudo, o autor americano também sabia que seria impossível para a generalidade dos seres humanos eliminar totalmente o peso da religião e a dimensão sobrenatural das suas mentes. Corroborando esta visão, poderemos mencionar Robert F. Geary que, no seu ensaio intitulado «On Horror and Religion», compilado por Clive Bloom em *Gothic Horror*, afirma o seguinte:

Yet none of this – not the decline of the churches, not the theological levelling, not the withdrawal of certain spheres of activity from under the umbrella of religious ethics – none of this adds up to the picture of a general march into the Age of the Profane, an age from which the sacred and the supernatural have been forever banished.⁷

Robert Geary, citando no seu ensaio um outro autor – mais concretamente, Thomas Luckmann em *The Invisible Religion* –, refere que o panorama actual é extremamente complexo, uma vez que o «preto ou branco» de uma polarização no campo do sagrado ou do profano não parece estar a ocorrer. Apesar do seu peso actual, o racionalismo não substituiu totalmente o sagrado, embora este, em muitos casos e no que se refere às religiões instituídas, não pareça já ditar valores para a totalidade das situações vividas pelos cidadãos no mundo ocidental. O que parece acontecer é a existência de cada vez mais áreas «cinzentas», nas quais ocorre uma junção de elementos profanos com elementos religiosos e pseudo-religiosos. Veja-se a profusão de seitas religiosas e movimentos gnósticos, em conjunto com a secularização da sociedade contemporânea, para percebermos que, para a maioria das pessoas, a construção da realidade passa por essa mesma amálgama.

É, pois, graças a este terreno fértil que poderemos encontrar uma explicação, ainda que parcial, para o perdurar da obra de H. P. Lovecraft, assente em larga medida na popularidade do seu panteão mitológico artificial. Numa sociedade ocidental em que a maior parte da população continua a oscilar entre uma explicação divina ou científica para a sua existência, o

⁷ C Bloom, *Gothic Horror: A Reader's guide from Poe to King and Beyond*, Palgrave Macmillan, New York, 1998, p. 296.

«Cthulhu Mythos» poderá representar essa dicotomia. Lovecraft, o seu criador, era por temperamento e convicção um materialista-mecanicista, achando ridícula qualquer noção que atribuísse um sentido definitivo para o Universo. Contudo, literariamente, tal concepção levaria a uma certa aridez nos conceitos e na forma de os apresentar. Enquanto artista, Lovecraft teve decerto a percepção de ter de apelar ao sentido estético dos seus leitores, bem como à natural tendência para o sobrenatural, já anteriormente referida em *Supernatural Horror in Literature*:

(...) all the conditions of savage dawn-life so strongly conduced toward a feeling of the supernatural, that we need not wonder at the thoroughness with which man's very hereditary essence has become saturated with religion and superstition.⁸

O «Cthulhu Mythos» torna-se, então, uma forma de veicular a sua visão pessimista da realidade, ou como o próprio diria, uma realidade indiferentista, revestida de uma forma deística, embora pese o facto de as entidades por ele criadas não serem verdadeiramente sobrenaturais no sentido mais comum da palavra. Um caso paradigmático desta união paradoxal, entre um panteão de «deuses» e entre visões do mundo afastadas de qualquer concepção de teor religioso, reside na figura do «deus» Azathoth. Azathoth é mencionado em várias obras do autor em análise, nomeadamente em «The Dream-Quest of Unknown Kadath». Segundo Lovecraft, Azathoth é o «deus» supremo que se encontra no centro do Universo e que, sendo «cego» e «idiota», não possui qualquer vontade deliberada de dar um sentido ao «Todo».

Poderemos inferir que boa parte do sucesso e popularidade de que o «Mythos» goza se deve ao interesse e à atracção, aparentemente intemporal, do ser humano pela mitologia. Essa natural propensão sai reforçada em épocas onde a desilusão, em relação à Ciência e ao pensamento exclusivamente racional, ocorre. A propósito dessa naturalidade e intemporalidade do pensamento mitológico e, ainda, a propósito do preconceito em relação a este nas sociedades fascinadas pelo pensamento racional e pelos avanços tecnológicos, C. G. Jung refere no seu *Psychology of the Unconscious: A Study of the Transformations and Symbolisms of the Libido*:

⁸ H Lovecraft in S T Joshi (ed), *The Annotated Supernatural Horror in Literature*, Hippocampus Press, New York, 2000, pp. 21-22.

Has humanity at all ever broken loose from the myths? Every man has eyes and all his senses to perceive that the world is dead, cold and unending, and he has never yet seen a God, nor brought to light the existence of such from empirical necessity. (...) Thus one can indeed withhold from a child the substance of earlier myths but not take from him the need for mythology.⁹

Não deixa de parecer paradoxal que Lovecraft, alguém que defendia com a mais profunda convicção a inexistência da espiritualidade e que refutava a religião – como foi sobejamente declarado tanto na sua ficção como na sua numerosíssima correspondência pessoal – viesse veicular as suas ideias materialistas-mecanicistas através de uma mitologia, mesmo que artificial. Na sua breve autobiografia intitulada *Some Notes on a Nonentity*, Lovecraft dá conta dessa sua posição, que sustém já desde a sua juventude: «Science had removed my belief in the supernatural, and truth for the moment captivated me more than dreams. I am still a mechanistic materialist in philosophy¹⁰».

A realidade é, desta forma, algo que pode estar para além da percepção dos nossos sentidos, não significando isso que esta não exista e que não venha a ser descoberta num estágio mais avançado da Ciência. Numa lógica interior à sua própria obra, o panteão de criaturas extraterrestres poderá ser verosímil, até para um total céptico em relação ao sobrenatural, se a explicação dada para a sua existência e para os actos incríveis que poderão realizar residir numa incapacidade momentânea da Ciência, ou até das limitações do nosso intelecto para os compreendermos. No seu conto «From Beyond» podemos ler:

What do we know, he had said, of the world and the universe about us? Our means of receiving impressions are absurdly few, and our notions of surrounding objects infinitely narrow. We see things only as we are constructed to see them, and can gain no idea of their absolute nature.¹¹

9 C Jung, *Psychology of the Unconscious: A Study of the Transformations and Symbolisms of the Libido*, Moffat, Yard and Company, New York, 1916, p. 30.

10 H Lovecraft in S T Joshi and D Schultz (eds), *Lord of a Visible World: An Autobiography in Letters*, Ohio University Press, Ohio, 2000, p. 347.

11 H Lovecraft, *Os Demónios de Randolph Carter*, Editorial Estampa, Lisboa, 1987, p. 90.

Numa outra perspectiva, esta utilização da mitologia também não é incongruente segundo Jung, pois admite que, num mundo voltado para o pensamento racional, o pensamento mitológico é, apesar de tudo, bem tolerado num contexto artístico:

The point of our interest is displaced wholly into material reality; antiquity preferred a mode of thought which was more closely related to a phantastic type. Except for a sensitive perspicuity towards works of art, not attained since then, we seek in vain in antiquity for that precise and concrete manner of thinking characteristic of modern science.¹²

Não esquecendo que Lovecraft era também um artista, como tal compreendeu muito bem que as regras do racionalismo não se aplicam rigidamente à literatura, sobretudo quando falamos de uma escrita vinculada ao modo fantástico.

Poderemos, então, concluir que o presente apelo exercido pelo panteão pseudo-mitológico sobre tantos autores e sobre o público em geral, se deve à feliz combinação de todos os factores anteriormente enunciados. Por um lado, a lógica científica, ou pseudo-científica, que a ficção lovecraftiana possuiu ao longo do século XX, e ainda possui neste novo milénio, indispensável para a verosimilhança; e, por outro, o apelo à irracionalidade, manifestado no recurso a «deuses» que transgridem o comum conceito de divindade, ao se transformarem em entidades poderosíssimas de uma sobrenaturalidade material tão perturbante como afinal todos os fenómenos de um real inquietante.

Na sua mitologia artificial, os «deuses» utilizados por Lovecraft não são deuses num sentido literal. Todos são constituídos por átomos, embora a disposição destes possa dar origem a matérias e formas alienígenas para o ser humano. Esta minúscula alusão ao universo quântico da Física serve para afirmarmos que o sobrenatural, no seio da ficção lovecraftiana, é um conceito problemático. Parece-nos evidente que, para um mecanicista-materialista como o autor em questão, não faria sentido a utilização de uma concepção de sobrenatural propriamente dita, como aquela utilizada pelos autores enraizados na tradição do Gótico. Essa seria uma contradição face às suas mais profundas convicções pessoais. Uma característica fundamental dos seres que rasgam o

¹² Jung, *Psychology of the Unconscious: A Study of the Transformations and Symbolisms of the Libido*, Moffat, Yard and Company, New York, 1916, p. 24.

«véu» da normalidade, como os «Old Ones», é, dentro da lógica ficcional deste autor, o seu carácter material, destituído de contornos «mágicos».

A obra de Lovecraft escolhe a via do materialismo ou da explicação materialista para construir o elemento fantástico na sua ficção, numa clara tentativa de obtenção de verosimilhança, estando igualmente de acordo com a perda de importância do sobrenatural no século XX e com o carácter eminentemente racional do próprio autor. Não obstante essa opção que o aproxima da ficção científica, o escritor não escapa às problemáticas que envolvem o modo fantástico, como Rosemary Jackson lhe chama. De facto, segundo esta autora, a escrita fantástica apresenta uma relutância ou incapacidade em apresentar versões definitivas da «verdade» ou da «realidade»:

Structured upon contradiction and ambivalence, the fantastic traces in that which cannot be said, that which evades articulation or that which is represented as «untrue» and «unreal». By offering a problematic re-presentation of an empirically «real» world, the fantastic raises questions of the nature of the real and unreal, foregrounding the relation between them as its central concern.¹³

Lovecraft procura criar um mundo aparentemente real, decalcado a partir das nossas convenções, introduzindo depois algo que perturba essa mesma normatização. O carácter materialista da sua ficção faz com que o próprio elemento estranho possa vir a ser explicado. Contudo, as características exteriores e totalmente alienígenas em relação à realidade quotidiana farão com que seja difícil torná-las credíveis ou mesmo descrevê-las. Independentemente dos aspectos da realidade que Lovecraft pretende imbuir nos seres extraterrestres, as criaturas serão sempre fruto da sua imaginação, advindo daí as dificuldades em encontrar uma linguagem capaz de exprimir, de forma plena, aquilo que os protagonistas dos seus contos vivenciam. Rosemary Jackson refere o seguinte acerca deste aspeto: «H. P. Lovecraft's horror fantasies are particularly self-conscious in their stress on the impossibility of naming this unnameable presence, the "thing" which can be registered in the text only as absence and shadow¹⁴».

¹³ R Jackson, *Fantasy: The Literature of Subversion*, Routledge, London, 1981, p. 37.

¹⁴ *Ibid.*, p. 39.

O conjunto de nomes que designam as entidades alienígenas, como «Cthulhu» ou «Azathoth», despidos de qualquer significado no «mundo real», são uma manifestação desse inominável na ficção lovecraftiana. Uma tentativa de, ao levar a linguagem aos seus limites, alcançar aquilo que Jean-Paul Sartre defende como o «não-tético», uma irrealidade – justamente o que o modo literário do Fantástico procura alcançar.

Apesar de não haver uma ligação real entre esses significantes e o seu significado, Lovecraft não abdica de querer convencer o leitor acerca da sua materialidade. Ao não entender estes elementos do «Exterior» de uma forma maioritariamente metafórica e, ao invés, ao apresentá-los como literais, reside, nesta recusa, uma das suas principais características. Além do mais, esta acaba também por ser uma das características do Fantástico em geral, distinguindo-se, assim, da alegoria e da poesia.

A materialidade do «exterior» e dos seres que a ele pertencem na ficção lovecraftiana encaixam no conceito de «non-signification», que Rosemary Jackson defende serem próprias do Fantástico moderno. Já não estamos, pois, perante um mal moral convencional, pertencente a uma visão maniqueísta do mundo, mas sim perante algo menos fácil de definir: criaturas que desafiam a nossa crença de centralidade no Universo, e cuja atitude é maioritariamente de indiferença em relação a nós. Não se poderá falar de um mal deliberadamente dirigido ao ser humano, mas sim de algo que coloca em causa a concepção que formamos de uma realidade convencional entre todos, antes mostrando um Universo indiferente e caótico, desprovido, portanto, de significado e de sentido moral. Aqui residirá, porventura, uma das maiores originalidades do autor americano, pois, como poderemos verificar em «At the Mountains of Madness» e «The Shadow Out of Time», por exemplo, as criaturas extraterrestres retratadas como cientistas poderão ser entendidas como duplos dos cientistas humanos, impossibilitando que estes últimos possam ser vistos de uma perspectiva mais favorável do que os alienígenas. De facto, a dado momento, estes parecem mais imbuídos de características supostamente humanas do que os próprios seres humanos, numa inversão de papéis que poderemos encontrar também em Frankenstein ou, no domínio da ficção científica, em «Supertoys Last All Summer Long», de Brian Aldiss.

O carácter materialista cada vez mais importante no presente é referido por Rosemary Jackson. De facto, a autora de *Fantasy – The Literature of Subversion* refere que, no Fantástico moderno, o mal ou o demoníaco

não dizem já respeito ao puramente sobrenatural, mas sim àquilo que está atrás ou entre as formas e estruturas que vemos separadas. Trata-se de um híbrido, de uma transgressão. O «Exterior», o «Outro» é, então, tudo aquilo que ameaça «este» mundo, o mundo «real», com a sua dissolução.

A ficção lovecraftiana parece seguir um caminho paradoxal ao querer apresentar-nos como pano de fundo um mundo replicado a partir da realidade, opondo-o depois ao rosto do «Exterior». Contudo, como num jogo de espelhos, o próprio acontecimento rompedor da normalidade será enquadrado por Lovecraft no real, ao procurar explicar ou sugerir uma via «material» para esse acontecimento disruptor.

Numa perspectiva psicanalista, a intervenção do «Exterior», enquanto fruto da imaginação do autor e enquanto projecção das suas próprias ansiedades, é uma manifestação do irracional, de forças primevas e sem significado. Ao conferir um claro pendor materialista ao «Exterior», Lovecraft consegue, paradoxalmente, criar uma ligação fluida e credível entre a realidade e o produto da sua imaginação, uma reacção contra um excessivo racionalismo e contra a arrogância humana, utilizando esse mesmo racionalismo e fé naquilo que é material, explicável, ou que poderá ainda vir a sê-lo. Este processo de progressiva perda de importância do sobrenatural no Gótico é igualmente reconhecido por Rosemary Jackson: «Changes in Gothic can be seen as corresponding to a slow diminution of faith in supernaturalism¹⁵».

Também como consequência desse enfraquecimento, Jackson aponta para a propensão do Fantástico em «esvaziar» o real, expondo-o como algo sem sentido, embora continuando à espera que algum acontecimento possa preencher esse vazio deixado pela ausência de fé no sobrenatural. Como Jackson defende:

Religious or spiritual epiphany becomes inconceivable: matter is merely matter, unredeemed, yet strangely hollowed out, insufficient in itself, without meaning, without transcendence, modern fantasy still functions as if meaning and transcendence were to be found. It uncovers mere absence and emptiness yet it continues its quest for an absolute. Waiting, impossible expectation, l'attente, are characteristics of modern fiction, from Kafka to Beckett and Pynchon.¹⁶

¹⁵ *Ibid.*, p. 97.

¹⁶ *Ibid.*, p. 159.

Tal como em *A Metamorfose* de Kafka, Gregor Samsa é, efectivamente (e não metaforicamente), transformado em insecto sem qualquer razão aparente, também na ficção lovecraftiana o «Exterior» não-sobrenatural irrompe e estilhaça as vidas de todos aqueles que com ele contactam, revelando algo para além da realidade aparente, mas sem que essas revelações respondam aos anseios de um sentido absoluto para a vida. Pelo contrário, o contacto com o «Exterior» apenas revelará mais arbitrariedade, caos e ausência de qualquer sentido teleológico para o Universo. Tal como a transformação em *A Metamorfose* não depende da vontade de Samsa, também as pacatas personagens de Lovecraft não têm outra opção a não ser deixarem-se ser arrastadas pelo turbilhão de acontecimentos em que se vêem involuntariamente presas. Outros traços em comum são possíveis de encontrar entre as ficções destes dois autores, nomeadamente, a progressiva perda de significado e valor da linguagem, uma temática recorrente na ficção modernista. Da mesma forma que Gregor Samsa perde progressivamente a capacidade de se fazer entender e de entender os objectos que o rodeiam, também as personagens principais em Lovecraft se vêem confrontadas com essa situação. Desde os ininteligíveis sons guturais (des)articulados dos deformados habitantes de Innsmouth, passando pelos próprios alienígenas, às frases encantatórias dos seguidores de Cthulhu e, até, às misteriosas palavras «Tekele-li» proferidas pelo protagonista enlouquecido de «At the Mountains of Madness», a temática da perda de significado torna-se fundamental para o mestre de Providence.

A ânsia por algo que substitua o espaço deixado pela ausência de espiritualidade na contemporaneidade aumenta perante uma total ausência de redenção. Inquietações semelhantes são possíveis de encontrar nas várias obras de Thomas Pynchon, quando nos confrontamos com as suas personagens envoltas na teia labiríntica de uma sociedade inteiramente secularizada, excedentária de produtos materiais, mas deficitária de sentido e de significados. Segundo Jackson, a palavra-chave da ficção de Pynchon é «entropia», num irresistível movimento em direcção à decadência e apatia:

Entropy does not function metaphorically for Pynchon, but literally: it is apprehended as the condition of life, and one which is peculiarly appropriate as an expression of the world running down with consumer culture. He tells of the exhaustion of social and of secular systems alike.¹⁷

¹⁷ *Ibid.*, p. 167.

Em «The Horror at Red Hook», escrito por Lovecraft enquanto se encontrava mergulhado no caleidoscópio de raças, línguas, culturas e competitividade capitalista nova-iorquina, é possível entrever a ausência de sentido e decadência provocada pela metrópole, atestando a incapacidade da vida moderna em conferir sentido aos anseios do escritor e dos protagonistas das suas obras.

Tal como na obra de Pynchon, as massas humanas decadentes fundem-se com o ambiente igualmente decrépito, tornando-se um só e atestando um materialismo tudo menos redentor, característico da cultura contemporânea. Deste modo, revela-se evidente o desprezo que Lovecraft nutria pelo excessivo materialismo da sociedade sua contemporânea, e o sentimento de nostalgia que possuía por uma época que, temporalmente, não era a sua.

No caso de H. P. Lovecraft, e como consequência da sua recusa de qualquer sentido religioso ou influência sobrenatural, o resultado do contacto com o Exterior, com a realidade para além da aparência quotidiana, é, quase sempre, trágico:

The negative versions (inversion) of unity, found in the modern fantastic, from Gothic novels – Mary Shelley, Elizabeth Gaskell, Dickens, Poe, Dostoevsky, Stevenson, Wilde – to Kafka, Cortázar, Calvino, Lovecraft, Peake and Pynchon, represent dissatisfaction and frustration with a cultural order which deflects or defeats desire, yet refuse to have recourse to compensatory, transcendental other-worlds.¹⁸

A impotência das personagens perante acontecimentos que as ultrapassam em grandeza é, segundo Richard Chase, autor de *The American Novel and its Tradition*, uma herança calvinista, estreitamente ligada, portanto, à fundação da nação americana e da sua mentalidade intrínseca. Para os calvinistas, o Homem é um ser impotente, incapaz de modificar aquilo que já foi predefinido pela entidade suprema. A mentalidade dos autores modernos afasta-se e, ao mesmo tempo, aproxima-se desta concepção. O Homem continua a ser incapaz de se impor perante forças irresistíveis, incompreensíveis e contraditórias, permanecendo uma vítima.

¹⁸ *Ibid.*, p. 180.

É evidente que, na obra lovecraftiana, essa impotência não é posta em destaque por uma entidade sobrenatural, entendida numa perspectiva religiosa, mas sim pelos terrores vindos do Cosmos longínquo, produzindo efeitos semelhantes e induzindo o pretendido terror cósmico. Não obstante as terríveis consequências que daí possam advir, a atracção das personagens e do próprio autor pelo terrível faz parte, segundo Richard Chase, do código genético da literatura americana. O próprio carácter romântico, de alguma forma presente no escritor americano, revela-se na recusa de uma sociedade quase unicamente centrada na prosperidade material. No seio desta, personalidades sensíveis e mal preparadas de um ponto de vista pragmático não se sentiriam confortavelmente em harmonia, como foi claramente o caso de Lovecraft. A redução até à insignificância de um mundo material e de uma mentalidade antropocêntrica, face a um Cosmos vastíssimo e povoado de seres quase onnipotentes, poderá ser interpretado como uma forma de o escritor, na sua imaginação, colocar em perspectiva tudo aquilo que o limitou ao longo da vida, adjectivando-o de insignificante, inconsequente e transitório.

Na mais pura tradição Gótica americana o despertar do «Grande Cthulhu» poderá ser entendido, no extremo oposto do optimismo americano, como um regresso do reprimido, potenciado pelos avanços científicos e tecnológicos do início do século XX – contemporâneos do escritor americano e com cujas consequências sociais, económicas e culturais este não se identificava. Não tencionando basear-nos numa leitura psicanalista da obra do escritor, é quase incontornável concordar com Maggie Kilgour quando esta afirma que «psychoanalysis is a late gothic story¹⁹».

Apesar de, na sua ficção, Lovecraft pretender dar vida a seres concretos e materiais, potencialmente explicáveis à luz da Ciência, dificilmente poderemos deixar de olhar para estes produtos da sua imaginação e criatividade como «fantasmas» das suas ansiedades mais profundas. Estas, que encontram paralelo em algumas das maiores inquietações contemporâneas e que nos atraem e repulsam em simultâneo, fazem de Lovecraft um autor privilegiado para a compreensão do nosso tempo.

¹⁹ M Kilgour, *The Rise of the Gothic Novel*, Routledge, London, 1995, p. 61.

Bibliografía

- BIRKHEAD, E., *The Tale of Terror: A Study of the Gothic Romance*. Constable, London, 1921.
- BLOOM, C., *Gothic Horror: A Reader's Guide from Poe to King and Beyond*. Palgrave Macmillan, New York, 1998.
- BOTTING, F., *Gothic*. Routledge, London, 1997.
- CARROLL, N., *The Philosophy of Horror or The Paradoxes of the Heart*. Routledge, New York and London, 1990.
- FIEDLER, L., *Love and Death in the American Novel*. Stein and Day, USA, 1966.
- LOVECRAFT, H. P., *The Annotated H. P. Lovecraft*. S. T. Joshi (ed), Dell Publishing, New York, 1997.
- _____, *H. P. Lovecraft Omnibus 1, At the Mountains of Madness*. Grafton Books, London, 1989.
- _____, *The Annotated Supernatural Horror in Literature*. S. T. Joshi. (ed), Hippocampus Press, New York, 2000.
- _____, *Lord of a Visible World: An Autobiography in Letters*. S. T. Joshi and David E. Schultz (eds), Ohio University Press, Ohio, 2000.
- _____, *Os Demónios de Randolph Carter*. Editorial Estampa, Lisboa, 1987.
- JACKSON, R., *Fantasy: The Literature of Subversion*. Routledge, London, 1981.
- JOSHI, S. T., *H. P. Lovecraft: A Life*. Necronomicon Press, West Warwick, 1996.
- _____, (ed), *H. P. Lovecraft: Four decades of Criticism*. Ohio State University Press, Athens, 1980.
- JUNG, C. G., *Psychology of the Unconscious: A Study of the Transformations and Symbolisms of the Libido*. Moffat, Yard and Company, New York, 1916.
- KILGOUR, M., *The Rise of the Gothic Novel*. Routledge, London, 1995.
- LUCAS, T., *Cinefantastique*. Spring, 1981.

Filmografía

- SCOTT, R., *Alien*. DVD. USA: 20th Century Fox, 1979.
- CARPENTER, J., *The Thing*. DVD. USA: MCA/Universal Pictures, 1982.

Os Vampiros do Novo Milénio

Diferentes evoluções e representações

PAULA LAGARTO

1. O ser humano e o vampiro: uma atracção irresistível

Ousada e astuta, a literatura de vampiros cedo fascinou os leitores num misto de atracção e repulsa. Levando escritores e público a procurarem entender a figura do vampiro a partir da sua experiência pessoal, nela encontraram não só um reflexo das suas inquietações, mas também possíveis formas de as atenuar – o que explica a sua evolução ao longo dos tempos e o interesse que despertou em personalidades como Bram Stoker, Joseph Le Fanu, John Polidori, Theophile Gautier, Edvard Münch, F. W. Murnau, Tod Browning, Bela Lugosi, Christopher Lee, Francis Ford Coppola, ou Anne Rice. São várias as origens do mito do vampiro, no entanto, mesmo no presente século XXI, com todas as suas inovações tecnológicas e científicas, e onde lendas e superstições parecem não ter lugar, o vampiro continua a deslumbrar milhões. A literatura de vampiros, tal como a Literatura Gótica onde esta se insere, permitia uma fuga à vida real. Os vícios e virtudes da sociedade eram louvados indirectamente, mas os leitores logo se reviam nestas obras, pois compreendiam as possibilidades introspectivas presentes na figura do vampiro, esta que, ainda hoje, continua a dar forma concreta aos perigos, às dúvidas e aos receios que nos rodeiam. Enquanto ser paradoxal, o vampiro permite-nos alcançar uma estética do sublime,

em particular pela dicotomia sentimental que resulta da sua semelhança com o humano. Mas ultrapassa essa barreira, lembrando, por um lado, os nossos limites e, por outro, estabelecendo um grau de identificação que possibilita um autoconhecimento e uma catarse que nos permite entender melhor a nossa própria natureza.

Desde as lârias, às estrigas, à bruxaria e à doença, às crenças medievais que associavam o vampiro à morte e à associação a personagens históricas sanguinárias, como Elizabeth Bathory ou Vlad Tepes, o vampiro ascendeu à categoria de protagonista das suas próprias histórias, afirmando-se na literatura, no cinema e na televisão. Na literatura ganhou corpo, sobretudo, pela mão de Bram Stoker e do seu *Dracula* (1897). Daí, passou para a pintura com Goya, Münch, Biegas ou Fuseli a traçarem novas representações. Com o advento do cinema e da televisão, o crescente interesse por esta figura revelou ao mundo novas tipologias de vampiros e, nas décadas 60-70 do século XX, abandonam o papel de meros predadores para confessarem os seus problemas e dúvidas existenciais, inspirando-nos simpatia. O vampiro deixa de ser apenas «o outro», «o monstro», e passa a ter uma voz própria – um narrador que se assume como um Louis, um Lestat ou um Barnabas. A partir desse momento, assiste-se a um renascer da literatura de vampiros, com toda uma geração de autores a expor as novas dúvidas da Humanidade e a retratar a revolução sexual que marcou não só a década de 1970, mas também as décadas posteriores. Suzy Charnas, Chelsea Yarbro, Poppy Z. Brite, Stephen King, Elizabeth Kostova, Stephenie Meyer ou Charlaine Harris marcam esta nova geração, concebendo vampiros que vivem entre nós e que se movem no nosso quotidiano – seres sociais que habitam as cidades e se dissolvem na multidão. Nesta humanização do vampiro, entende-se, pois, que considerá-lo como bom ou mau depende apenas das suas acções e atitudes, como acontece com qualquer ser humano.

No século XXI, o vampiro encontrou uma nova fonte de energia na impessoalidade da morte, ou melhor, no sentimento que desta pode advir e na indiferença que parece suscitar, o que permitiu uma constante reinvenção do vampiro, nunca perdendo a sua significância social e cultural. Freud defendia que o ser humano é portador de uma agressividade que ganha visibilidade na apropriação que fazemos dos outros e, de facto, todos possuímos atributos representativos do vampiro. Ao adaptar-se a cada época, o vampiro acabou por levar a uma redefinição do conceito de monstro,

que deixa então de ser também identificado pelos seus traços exteriores. Pela sua aparência humana, o vampiro torna-se ainda mais interessante, pois a dualidade intrínseca à sua existência está igualmente presente no ser humano. Os actuais vampiros não são apenas os predadores sanguinários de presas afiadas do passado. Todas as outras figuras que ameaçam o ser humano – assassinos, psicopatas, conspiradores, pedófilos, terroristas – passam a ser a nova face do monstro. Além disso, o vampiro dos nossos dias já perdeu quase todos os seus atributos mágicos. Abandonou a aristocracia e os montes Cárpatos, misturando-se com a multidão, no entanto, continua a ser uma metáfora do nosso fascínio e angústia pelo sangue, pela noite, pela vida e pela morte, tornando-se, ao mesmo tempo, um símbolo dos nossos desejos e obsessões. É, pois, pela multiplicidade de facetas que o vampiro pode assumir, e através das metáforas que podemos desenvolver à sua volta, que este continua a ser uma figura importante, com narrativas que nos oferecem um leque de interpretações tal que não pode ser ignorado, pois, para cada um de nós, em épocas diversas, essas interpretações representarão algo diferente.

O vampiro evoluiu para um ser complexo, com vida íntima e pessoal própria, estando cada vez mais perto de nós. De monstro governado por instintos, passou a protagonista que dá voz às nossas próprias preocupações sobre a liberdade e a integração, sobre o individualismo e o desejo simultâneo pelo outro. Ao transcender a morte e ao ultrapassar as leis de Deus, da Natureza ou da sociedade, o vampiro passa a representar a liberdade e a satisfação pessoal absolutas, onde o indivíduo se afirma na sua plenitude. É a luta contra o nosso *dark side* que aqui está em causa. Daí muitos autores considerarem que o vampiro representa o *Outro*, uma figura criada por cada um de nós para representar os nossos desejos reprimidos, medos, dúvidas e ansiedades, e capaz de nos mostrar que é quando aceitamos a nossa verdadeira natureza que nos sentimos realizados. Como defende Day, o vampiro que concretiza a humanidade em todas as suas potencialidades – ao libertar os seus desejos sexuais, a sua criatividade, a sua sensibilidade artística e a sua sabedoria – coloca a ênfase não na marginalidade e na ameaça que pode constituir, mas, antes, nos seus desejos de amor, nos valores da família e da comunidade, e na aceitação que todos os humanos procuram: «Through acceptance of our inner vampire, we become at one with ourselves, and the deadly dualities of vampire/human, day/night, sacred/profane, life/

death, good/evil become unified.»¹ Assim, o vampiro esbate-se enquanto inimigo e transforma-se numa figura com quem simpatizamos, pois o Mal que ele representa passa a ter uma nova expressão: a do Homem.

2. Uma figura bem real: de vampiros emocionais a psicopatas

Uma das principais características do vampiro prende-se com a sua capacidade de se adaptar à mudança dos tempos. Mas os diferentes tipos de vampiros partilham um traço em comum, independentemente da forma que possam tomar: todos se sustentam absorvendo ou ingerindo a essência vital de organismos vivos, seja sangue ou não, e todos têm uma vontade enorme de sobreviver. A maioria do público ignora a multiplicidade de figuras que o vampiro, na sociedade actual, contém em si e, neste contexto, assume-se de extrema importância o vampirismo emocional ou psíquico. Mais do que um parasita, que se apodera da força vital de outros organismos, os vampiros emocionais não bebem (apenas) sangue e, na verdade, podem passar-se por qualquer um de nós, pois o seu traço mais determinante é precisamente o da familiaridade. É curioso verificar que, logo em 1732, quando surgiu a palavra «vampiro», rapidamente passou a ser usada para o que chamamos hoje de vampiros emocionais, ganhando uma aceção política e social e referindo-se àqueles que se aproveitavam dos outros ou que eram corruptos. Como expõe Donna Heiland:

By the time Polidori wrote his short narrative, the potency of the vampire as a metaphor for the predatory nature of social institutions such as the government, the church, and the bourgeoisie had long been recognized; the very title of a 1732 article from the *Gentleman's Magazine* – «Political Vampires» – makes clear how easy it was to use vampirism as a metaphor for «blood-sucking» of all sorts.²

Este uso metafórico do vampirismo, foi também recuperado, em plena ditadura portuguesa, por Zeca Afonso na sua canção «Os Vampiros» (1963),

¹ W P Day, *Vampire Legends in Contemporary American Culture, What becomes a legend most*, The University Press of Kentucky, Kentucky, 2002, p. 34.

² D Heiland, *Gothic and Gender. An Introduction*, Blackwell Publishing, USA, 2004, p. 106.

relacionando o vampirismo ao poder político que explorava os cidadãos e os privava da sua liberdade: «Vêm em bandos com pés de veludo/ Chupar o sangue Fresco da manada (...) São os mordomos do universo todo/ Senhores à força mandadores sem lei.» Nos finais do século XVII, princípios do XVIII, jornais como o *London Journal* ou *The Craftsman* incluem o vampiro nos debates sobre corrupção política e associam-no aos ganhos pessoais e à ganância desenfreada. A tradução inglesa de *Das Kapital*, de Marx, data de 1887 e apresenta-se como uma das primeiras referências a um vampiro simbólico na língua inglesa. Nesta obra, o autor refere-se ao vampirismo como uma metáfora para o capitalismo e para a exploração nas relações laborais: «Capital is dead labour which, vampire-like, lives only by sucking living labour, and lives the more, the more labour it sucks...»³ Nos dias que correm, esta ligação do vampirismo às forças económicas e políticas confere ao termo um carácter extremamente moderno, recuperado e actualizado.

A natureza dúbia da imagem do vampiro explica parte da sua longevidade e ajuda a compreender a noção de vampiro emocional. Camuflados sob uma aparência «normal», estas figuras nada têm de sobrenatural e conseguem passar-se por qualquer um de nós. Talentosos e carismáticos, ganham a nossa confiança e afecto até ao momento em que cedem aos seus instintos e começam a drenar as energias emocionais dos que os rodeiam, mesmo sem, por vezes, se aperceberem disso. Nesta acepção, os vampiros tornam-se uma metáfora para os que se definem e se criam pelo mal que fazem aos outros, reduzindo-as a vítimas dependentes. Os vampiros psíquicos são uma das formas mais reais de vampirismo que existe, visto ser igualmente praticado pelos humanos sobre outros humanos. Em *Emotional Vampires. Dealing with People who Drain you Dry* (2001), Albert Bernstein usa um tom irónico e humorístico para distinguir cinco tipos de vampiros emocionais. Para Bernstein, todos temos algo de vampírico e, usando uma perspectiva clínica e social, o autor chega a uma tipologia de vampiros emocionais, de acordo com os distúrbios de personalidade dos seres humanos: «*Antisocial, Histrionic, Narcissistic, Obsessive-Compulsive, and Paranoid*».

Neste sentido, estes vampiros psíquicos possuem um desejo cego pelo poder e a única forma de os afastarmos é através do reconhecimento da sua

³ *Apud* R Latham, «Consuming Youth: The Lost Boys Cruise Mallworld», in J. Gordon & V. Hollinger, *Blood Read. The Vampire as Metaphor in Contemporary Culture*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1997, p. 129.

existência. Em *Wuthering Heights*, de Emily Brontë (1847), a personagem Heathcliff apresenta-se como um dos melhores exemplos de vampirismo emocional, ainda que dentro de um estilo literário que, à partida, não se integraria no Gótico. Heathcliff evoca um terror espiritual elevado. É sufocante, dominador e controla Cathy ao ponto de a levar à morte. Ele explora os pontos fortes e fracos dos outros de forma impiedosa, tal como um vampiro emocional. Mais recentemente, até na famosa série literária de *Harry Potter* encontramos vampiros emocionais na figura dos *dementors*, descritos como criaturas que drenam a esperança e a alegria das pessoas.

No cinema, filmes como *Fatal Attraction* (1987), de Adrien Lyne, *Dangerous Liaisons* (1988), de Stephen Frears, *Single White Female* (1992), de Barbet Schroeder, *Basic Instinct* (1992), de Paul Verhoeven, *Hard Candy* (2005), de David Slade, *Notes on a Scandal* (2006), de Richard Eyre, e *Mr. Brooks* (2007), de Bruce Evans, deram a conhecer mais profundamente este tipo de vampiro. Em *Hard Candy*, por exemplo, um filme extremamente ambíguo e centrado numa jovem de catorze anos e num homem de trinta e dois, desenvolve-se a técnica de *suspension of disbelief*. Não há uma personagem distintamente «boa» e outra «má» e a relação predador-presa muda constantemente, com as duas personagens a partilharem elementos de perversidade e malvadez e a apresentarem-se ambas como vampíricas.

Esta forma de encarar o vampirismo dá, assim, lugar a novas associações com figuras bem reais da sociedade. E, embora esteja mais próximo de nós, ao representar os recônditos mais escondidos do Homem, o vampiro é, ao mesmo tempo, a negação dessa humanidade. É um parasita, que depende do sangue e dos corpos dos humanos para sobreviver, e é uma figura marginal, um pária ou, por outras palavras, a face do monstro que se dilui na multidão, pois, mesmo no início deste novo milénio, o Homem continua a perceber que os «monstros» que nos atormentam estão entre nós e fazem parte da nossa própria natureza. A literatura pós-modernista preocupou-se em denunciar todos os aspectos da sociedade, bons ou maus, escondidos ou visíveis, e o vampiro encarna essa dualidade de forma quase perfeita. Mas se, por um lado, a figura do monstro é a concretização dos nossos medos, pensamentos e emoções, por outro, coloca-se o problema de nem todos os monstros terem uma aparência repulsiva, tornando-os mais difíceis de identificar. Num episódio da famosa série *X-Files*, o agente Mulder esclarece como lidamos com os nossos medos e como, no fundo, a imprevisibilidade do monstro é aquilo que mais nos assusta:

The conquest of fear lies in the moment of its acceptance and understanding that what scares us most is that which is most familiar, most commonplace. (...) It's been said that the fear of the unknown is an irrational response to the excesses of the imagination, but our fear of the everyday, of a lurking stranger and the sound of foot falls on the stairs, the fear of violent death and the primitive impulse to survive are as frightening as any X-File, as real as the acceptance that it could happen to you.⁴

Assim, a forma como categorizamos os nossos monstros vai, ainda, permitir a associação dos vampiros aos psicopatas. Estes, além de se considerarem superiores às pessoas e aos valores do Bem ou do Mal, são seres sem remorsos, egocêntricos e manipuladores, que fingem emoções e actuam de acordo com a sua crueldade e interesses, sem móbil aparente, num reflexo do que a natureza humana tem de mais perverso. O misterioso assassino Zodíaco, que aterrorizou São Francisco entre 1968 e 78, e nunca foi capturado, dizia à Polícia que matar pessoas era divertido, porque o homem é o animal mais perigoso de todos. É precisamente esta «animalidade» atribuída ao *serial killer* que permitiu estabelecer as primeiras relações com o vampiro. A propósito das acções destes assassinos, Barra da Costa afirmou, no seu livro *Filhos do Diabo* (2006), que agem «como se a fúria selvagem de repente se soltasse, arrasando tudo o que se encontra à sua passagem. Uma espécie de expressão do “Mal” em estado puro»,⁵ numa descrição que se adequaria igualmente aos vampiros. Os assassinos são os monstros contemporâneos, o que explica a proliferação de modos góticos, fragmentados, introspectivos e metafóricos de narrativa. Como afirma Halberstam, esta tendência pós-modernista tende a analisar o ser humano e a apresentá-lo livre de condicionalismos, mesmo que isso implique mostrá-lo como um monstro:

Monsters within postmodernism are already inside – the house, the body, the head, the skin, the nation – and they work their way out. (...) it is the human, the façade of the normal, that tends to become the place of terror within post-modern gothic.⁶

4 C Carter, *X-Files, Season 2*, ep. 13, *Irresistable*, 20th Century Fox Home Entertainment, 1994.

5 J M Barra da Costa, *Filhos do Diabo, assassinos em série, satânicos e vampíricos*, Edições Colibri, Lisboa, 2006, p. 24.

6 J Halberstam, *Skin Shows: Gothic Horror and the technology of monsters*, Duke University Press, Durham, 1995, p. 162.

Os assassinos em série incorporam vários medos da sociedade actual e, tal como a figura do vampiro, são muito difíceis de identificar, pois passam por pessoas comuns e a sua verdadeira face é, usualmente, revelada tarde demais. Martin J. Wood defende que «Unfortunately for traditional vampire tales, readers of the later twentieth century know themselves to be their own worst enemy»,⁷ e, de facto, nós somos, verdadeiramente, os vampiros de nós próprios, como Baudelaire dizia, referindo-se ao carácter autodestrutivo do Homem. O nosso verdadeiro inimigo é o homem e não uma qualquer figura sobrenatural que nos habituámos a usar para esconder a verdade. De acordo com o Centro de Investigação e Análise da Criminalidade Violenta e Sexual do FBI, há muitos assassinos em série cujo principal motivo dos crimes se prende com a necessidade de beber sangue. Ted Bundy, que espalhou o terror nos EUA entre 1974 e 1978, dizia que se sentia um vampiro e confessou que mordida as suas vítimas. Na década de 1980, Chase, «o vampiro de Sacramento», apelidado pela imprensa de *Vampire Killer*, bebeu o sangue de, pelo menos, uma das suas vítimas, porque acreditava que iria purgar os seus pecados.

No cinema, o psicopata tem tido uma presença assídua, sobretudo desde que o mestre do suspense, Alfred Hitchcock, realizou *Psycho*, em 1960, e redescobriu o Gótico no seio da normalidade da vida quotidiana. Filmes como *The Silence of the Lambs* (1991), de Jonathan Demme, *Hannibal* (2001), de De Laurentis & Scott, *American Psycho* (2000), de Mary Harron, e *Monster* (2003), de Patty Jenkins, associam, uma vez mais, as figuras do vampiro à do assassino em série. Entender as motivações destes seres ultrapassa a mente humana, mas o seu comportamento e atitudes têm um determinado significado para a sociedade, que os assume como reais, e é por esse valor interpretativo e cultural que estas obras se tornam importantes. *American Psycho*, por exemplo, é o retrato de um psicopata moderno, Patrick Bateman, perfeccionista, obcecado, metódico, narcisista e metrossexual, que reconhece a sua sede pelo sangue, mas não a entende, mostrando-se um indivíduo complexo, tal como o vampiro, simultaneamente próximo e distante de nós:

⁷ M J Wood, «New Life for an old tradition: Anne Rice and Vampire Literature», in L G Heldreth & M Pharr (ed.), *The Blood is the Life: Vampires in Literature*, Bowling Green State University Popular Press, USA, 1999, p. 63.

I have all the characteristics of a human being: flesh, blood, skin, hair, but not a single clear identifiable emotion, except for greed and disgust. Something horrible is happening inside me. And I don't know why. (...) I want my pain to be inflicted on others. I want no one to escape.⁸

Inevitavelmente, estas personagens facilitam a permanente representação do vampiro enquanto ameaça, mas, ao mesmo tempo, estas narrativas mostram como a corrupção e a violência fazem parte do ser humano e como, portanto, é imprevisível prever o seu despertar. Reconhecer esta verdade é de facto assustador, pois, ao fazê-lo, acabamos por reconhecer naqueles monstros alguma parte escondida de nós, tornando assim a linha entre o humano e o monstro cada vez mais ténue. Day refere, a este propósito: «Particularly today, the vampire serves as our reflection; after all, when one stands next to Dracula and looks in the mirror one sees only oneself.»⁹ Por este motivo, continua a ser pertinente a pergunta de Noël Carroll: «Why Horror?»¹⁰

O papel do Gótico na manutenção da ordem social só é possível se for capaz de atrair as audiências e de transmitir a sua mensagem. E é exactamente por despertar a nossa consciência que as suas narrativas são importantes. Obrigam-nos a enfrentar os nossos medos e a reconhecer que o medo é algo endémico, que não desaparece, e que, como tal, temos de saber lidar com ele. Em última análise, tornamo-nos mais preparados para lidar com os horrores do dia-a-dia ao confrontarmo-nos com a sua presença nas obras góticas, procurando entendê-los, juntamente com os efeitos que têm sobre nós.

3. As almas perdidas de Poppy Z. Brite

Lost Souls (1992), de Poppy Z. Brite, é uma obra perturbadora, mas irresistível – tal como os seus protagonistas –, que não deixa ninguém indiferente e que articula uma série de paradigmas vampíricos. Como esclarece o biógrafo e historiador inglês Richard Davenport-Hines:

⁸ M Harron, *American Psycho*, Entertainment in Video, 2000.

⁹ Day, *op cit.*, pp. 5-6.

¹⁰ N Carroll, *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*, Routledge, London, 1990, p. 158.

Brite is an imaginative mix of Tom Waits and the Marquis de Sade. Her background characters (whores, singers, barmen and pallid, skinny dark-haired runaways) belong in Wait's lyrics (...). The vampires and serial killers in the foreground of her fictions resemble Sade's protagonists: they may temporarily relieve their cravings, but their appetites are insatiable and they never attain any peace. Like Sadean tyrants, her dominant characters are as constrained by their natures as the weak whom they despise and subdue.¹¹

Esta descrição de Brite ilustra bem a polémica que, desde cedo, se criou à sua volta. Sexo explícito e impulsivo, abuso de drogas, relações homossexuais, actos canibalísticos ou assassinos em série são apenas alguns dos exemplos que, ainda hoje, levam muitos a considerar a sua literatura perversa e uma ameaça ao *status quo*. Fã das culturas gótica e *cyber*, a excentricidade de Brite começou a revelar-se logo nesta sua primeira publicação, *Lost Souls*, uma das mais originais e ousadas obras da literatura de vampiros. A sua influência e o seu impacto fizeram-se sentir, sobretudo nos leitores mais jovens, que se identificaram com os tormentos e problemas duma família de vampiros disfuncional.

Esta ficção desenvolve uma trama em torno das angústias e vivências dos jovens Ghost e Nothing e, em particular, do seu desejo de integração e pertença. Muito diferente da cidade de New Orleans de Anne Rice, Brite mostra uma cidade mais negra, ao estilo de Charlaine Harris na saga *True Blood*, mas é evidente a preocupação destas escritoras em revelar o que se encontra por trás das aparências. Se Rice o faz de uma forma metafórica e glamorosa, Brite expõe toda uma subcultura gótica e decadente. Em *Lost Souls* tudo é dito, pensado e escrito num tom negro e provocador: homossexuais, drogados, *punks*, relações incestuosas, jovens problemáticos vestidos de negro e maquilhados habitam uma obra marcada por um imediatismo e uma crueza sem contemplações. Brite abarca todo um espectro social, revelando a América nas suas diferentes facetas e dialogando com a alteridade. Além do mais, um aspecto que valoriza muito esta obra são as imensas referências literárias e musicais que a percorrem: David Bowie, Tom Waits, The Cure, Bauhaus, Dylan Thomas, Sylvia Plath, Ray Bradbury,

¹¹ R Davenport-Hines, *Gothic: Four Hundred Years of Excess, Horror, Evil and Ruin*, North Point Press, New York, 2000, pp. 359-360.

William Golding, William Burroughs, Bram Stoker e *Dracula*, Anne Sexton, Kerouac, Ellison e Faulkner, passando igualmente por filmes como *Near Dark* e *The Lost Boys*, tornando clara a intenção de associar as personagens fictícias do romance, que são ousadas, transgressoras e provocadoras, mas simultaneamente complexas e interessantes, com a personalidade de diversos artistas que também marcaram as suas carreiras, quer pela originalidade, quer pela provocação. No fundo, um aspecto que confere veracidade e um contexto cultural à obra, desvendando como o tema do vampirismo encontra eco junto destes famosos autores americanos.

Muitas das críticas a Brite passam pelo seu atrevimento e predilecção por descrever cenários e comportamentos moralmente polémicos. Traçando um mundo que não se apresenta em tons de cor-de-rosa, mas antes a preto e branco, a sexualidade presente nas suas personagens e a violência explícita da linguagem não deixam, de facto, ninguém indiferente, mas são também o que torna as suas obras mais atractivas e reais. Para Brite, o Mal faz parte da nossa existência e não o podemos negar, nem esconder. A autora mostra-nos um mundo amoral, com personagens que dedicam as suas vidas à concretização dos seus desejos. Seres egoístas e centrados em si mesmos, que habitam um mundo onde as pessoas devem ser julgadas pelos seus actos. Em particular, *Lost Souls* apresenta um enredo com um conjunto de personagens vampíricas, mas que podiam perfeitamente ser humanas, aproximando assim os jovens leitores que com elas se identificam. O lar aparentemente feliz do jovem protagonista Nothing revela, no seu âmago, uma profunda infelicidade, a infelicidade de um adolescente que quer escapar aos seus pais, e reflecte uma realidade partilhada em tantos lares americanos. O desejo de estabelecimento de uma comunidade de vampiros não é, portanto, mais do que o desejo de fugir ao modelo tradicional de família e seus valores.

Brite enraiza-se no mundo e na vida real, deixando de parte questões teológicas ou filosóficas. Os seus protagonistas não discutem religião, nem vivem obcecados pela definição do conceito do Mal, nem tão-pouco pela razão da sua existência, mas uma coisa têm em comum com outros vampiros: o medo da solidão. Vivem angustiados pela certeza de que a sua condição traz consigo uma solidão inevitável e, em vez de preferirem o isolamento, como, por exemplo, o Drácula de Stoker, procuram companhia, fazendo lembrar os primeiros vampiros da literatura, com personagens como Lord Ruthven ou Carmilla, que desenvolviam inclusivamente relações com os humanos.

Lost Souls é o nome da banda de Steve e Ghost, as duas personagens humanas principais, mas a ironia do título consiste no facto de todas as almas que percorrem a obra procurarem uma salvação, pois sentem-se perdidas e sem rumo. O livro desenvolve-se numa estratégia narrativa de encadeamento de sequências, marcadas pela focalização interna, onde não há um verdadeiro protagonista, mas vários, conferindo-lhe uma maior homogeneidade. De uma forma introspectiva, são-nos sucessivamente apresentados os pontos de vista das várias personagens, que, pouco a pouco, se vão interligando até atingirem o clímax final. O papel do narrador é mínimo, pois interessa revelar os dilemas das personagens e, deste modo, transformar a figura do vampiro, mais uma vez, num protagonista humanizado. As personagens principais são, fundamentalmente, jovens do sexo masculino e enquanto vampiros, apesar de centenários, comportam-se como adolescentes. Mas Brite distancia-se de autores como Stoker e de Rice, por exemplo, ao apresentar, numa perspectiva mais moderna, os seus vampiros como uma raça à parte, viva e em evolução, e que interage com os humanos: «There are those who suck blood, those who suck souls, those who feed on the pain of others. Some of them can walk among us, free in the sunlight.»¹²

A reprodução destes vampiros é essencialmente igual à dos seres humanos, mas, contra a tradição, as gerações mais novas caminham à luz do dia e podem beber e comer tudo o que desejam. Estes vampiros, porém, parecem estar em extinção, pois sabemos apenas da existência de uma mão-cheia deles, não restando neles qualquer desejo de domínio sobre o mundo, como em *Dracula*, de Bram Stoker, ou em outros vampiros retratados na sétima arte. Os seus nomes são igualmente distintivos: se Zillah, Twig e Mollochai representam a transgressão, violência e animalidade do ser humano, Christian e Nothing possuem nomes extremamente irónicos. O primeiro porque não é cristão, ainda que seja o mais humano de todos os vampiros apresentados, e o segundo porque vai assumir o seu nome como uma *tabula rasa*, onde tudo pode ser inscrito.

Podemos considerar que os vampiros de Brite se dividem em três gerações: Christian, o mais antigo, o mais humano e aquele que retém algumas das características tradicionais dos vampiros; Zillah, Mollochai e Twig, os mais sanguinários e inconsequentes, que se comportam como verdadeiros adolescentes, saciando os seus desejos sem olhar a

¹² P Z Brite, *Lost Souls*, Penguin Books, London, 1992, p. 275.

consequências; e Nothing, a nova geração de vampiros, que reúne o que os outros têm de melhor. De Zillah, herda a força e os sentidos apurados, e de Christian herda a tolerância e a compreensão para com os humanos, com quem este foi criado. Mais uma vez, Zillah acaba por simbolizar na figura do vampiro a concretização dos medos da sociedade, um *gorgeous friend* que rompe com todas as fronteiras, usando a sua beleza e aparência humana para atrair as mulheres, que, para ele, são meros objectos. Enquanto predador disfarçado, «a being with no morals and no passions (...), a mad child allowed to rage out of control¹³», lembra o retrato do psicopata moderno, um novo Patrick Bateman, que retira um prazer supremo na dor que impõe aos outros, e admite até desejar comer o seu próprio filho bebé.

O trio liderado por Zillah é o exemplo perfeito do vampiro-predador, e confere uma grande carga sexual à obra, não só pelas relações homossexuais que mantêm entre si, mas também pela exploração sexual, levada a cabo por Zillah, com as mulheres com quem se cruza. É preciso não esquecer que o ataque do vampiro também simboliza uma violação. Neste caso, se as mulheres se entregam a Zillah de livre vontade, a sua exploração está implícita e, na verdade, segue-se ao acto sexual em si, apenas quando estas são abandonadas pelo protagonista. O mito do vampiro sempre foi associado ao erotismo e à sexualidade, e Stoker foi dos primeiros a mostrá-lo. Por sua vez, em *Lost Souls*, todos os tabus são levantados, mas esse é um factor de atracção da obra, e não de repulsa, pois segundo Brite, tanto as relações homo como heterossexuais, existindo, devem ser mostradas.

No entanto, a obra acaba por se centrar na solidão e no desejo de integração das suas personagens. Cavallaro menciona que «Brite stresses the vampire's loneliness and fear of extinction as the haunting feeling of belonging to a "dying race"». ¹⁴ Essa solidão é revelada, sobretudo, por Christian – que procura a «aprovação» da sociedade e se envergonha da sua natureza predatória – e, além do mais, é agravada no confronto com as diferenças entre Christian e os outros vampiros, tornando-se o seu principal factor de alienação. A sua ineficácia em controlar a agressividade dos outros acaba por ser igual à dos pais de Nothing e à dos outros adultos, que procuram também exercer domínio sobre os mais jovens. Além disso, apesar

¹³ Brite, *op cit.*, p. 188.

¹⁴ D Cavallaro, *Gothic Vision. Three centuries of horror, terror and fear*, Continuum, London, 2002, p. 185.

de os vampiros partilharem características como a superioridade física, a hipersensibilidade ou as capacidades regenerativas, Christian é quem detém mais características do Drácula stokeriano, como a intolerância à luz solar, os caninos salientes e a ingestão exclusiva de sangue.

Contudo, mais do que a alienação e o isolamento de Christian, a obra de Brite é, essencialmente, uma viagem de autodescoberta de Nothing. Quando o conhecemos, este é um jovem com 15 anos, perturbado e perdido: fuma, bebe, rouba, droga-se e prostitui-se. Ao descobrir que foi adoptado e ao saber o seu nome verdadeiro, Nothing começa a assumir a sua verdadeira identidade. Por outras palavras, a obra resume a saga de um rapaz em busca da sua identidade e da sua integração. Nothing e os outros jovens que percorrem *Lost Souls* são um reflexo do *generation gap* que marca tantos lares americanos. Semelhante a qualquer adolescente alheado e incompreendido pelos pais, que o reprimem e controlam, os comportamentos, atitudes e preocupações de Nothing reflectem os mesmos que são vividos no mundo real. Assim sendo, grande parte do sucesso do livro deve-se à verosimilhança que advém desse mesmo processo de reconhecimento.

Por se colocar à margem da sociedade, o vampiro torna-se um símbolo extremamente actual dos alienados, das personagens alheadas de si próprias e das regras sociais que as limitam. Mesmo alguns dos nomes utilizados (Nothing, Missing Mile, Lost Souls) remetem para esta ideia de alienação, presente sobretudo em Nothing (alienado da sua família e do mundo) e Ghost (alienado pelos seus poderes psíquicos). Daí que Margaret Carter defina *Lost Souls* como «a thoroughly decentred, postmodernist novel of literal and metaphorical alienation¹⁵». A figura do vampiro torna-se cada vez mais popular enquanto símbolo dos marginalizados e dos que se identificam com a dor que o vampiro sente.

Na sua viagem de autodescoberta pelo mundo, Nothing acaba por se cruzar com Zillah, Mollochai e Twig, puros predadores que o iniciam na sua verdadeira natureza vampírica, e é através deste reconhecimento que Brite melhor transmite a filosofia da sua obra: «...too much faith in something, it is bound to hurt you. Too much faith in anything will suck you dry. In this way, all the world is a vampire¹⁶». Tal como Christian, Nothing cede aos seus impulsos mais perversos e aceita a sua natureza, os seus actos e os

15 M L Carter, *Different Blood: The Vampire as Alien*, Amber Quill Press, LLC, 2004, p. 120.

16 Brite, *op cit.*, p. 161.

dos seus companheiros, apenas para assegurar a sua integração no grupo. Na verdade, o sentido de pertença a um lar e a uma família é a única coisa que lhe interessava e que o fazia combater a tão temida solidão – um dos principais traços distintivos destes novos vampiros, relativamente à tradição do vampiro solitário desenvolvida por Bram Stoker.

A famosa frase de Renfield, «For the blood was the life...» (repetida três vezes ao longo do capítulo 17 de *Lost Souls*) assegura a devida homenagem a este autor e ao seu *Dracula*, mas, sobretudo, serve de factor de reconhecimento da natureza de Nothing e da sua relação de sangue com Zillah. Carter refere que somos levados a simpatizar com este jovem vampiro, uma vez que:

While contemporary fiction's best-known vampire protagonist, Rice's Lestat, embraces the «evil» role culturally assigned to him, Nothing (...) devotes little or no thought to questions of «good» and «evil». Vampirism is simply his nature.¹⁷

Dividido entre o amor a Ghost e a Zillah, o mundo de Nothing desmorona-se com a morte de Zillah e de Christian, pelas mãos de Steve e Ghost, e com o reconhecimento da frieza e amoralidade de Zillah. Numa clara metáfora ao ciclo da vida, Nothing assume a liderança do grupo que resta. Ao decidir proteger Steve e Ghost da vingança de Molloch e Twig, encerra o seu processo de crescimento e, numa nova etapa da sua vida, abandona New Orleans para regressar, meio século depois, como músico, ainda ao lado dos seus companheiros.

Nesta obra, há ainda que ter em conta um quarto grupo de vampiros, constituído pelos gémeos que matam Ashley e Arkady Raventon. Aqui, Brite distingue-se da maioria da literatura de vampiros que a antecede, ao apresentar os chamados vampiros psíquicos ou emocionais. Os gémeos são caracterizados como uma raça à parte dentro dos vampiros, cuja única preocupação é a de conservar a sua beleza e juventude, à custa da dos outros, manifestando uma obsessão paradoxal pela morte, que querem evitar a todo o custo. Estes são seres que devoram a alma, mas que também absorvem os fluidos vitais, alimentando-se dos prazeres e dos terrores das pessoas, que manipulam para sua satisfação. Arkady descreve-os com uma das melhores representações de vampiros emocionais nesta literatura:

¹⁷ Carter, *op cit.*, p. 122.

Ashley's lovers were vampires. A different sort of vampire. They appreciate the taste of blood but do not need it. They feed on willing souls; (...) They took no blood from Ashley, but they sucked from him something just as vital, (...) They sucked his youth, his beauty. That is what they live upon; they only feed on the lovely. They left him a husk. (...) They took all of Ashley's beauty, and their own beauty remains. (...) their greatest pleasure is not to terrify – it is to bewitch. They want you to love them; it makes the final moment of betrayal sweeter. (...) Only then will they consummate their love for you (...) – by sucking you dry. By taking every drop of your beauty, your youth, the fire that drives you. By leaving you a husk, a dry, living shell.¹⁸

Além do foco nos vampiros, outro aspecto distintivo de *Lost Souls* é o protagonismo das personagens humanas. Habitualmente vistos como vítimas, os humanos, em *Lost Souls*, vão bem além dessa consideração. Por um lado, são apresentadas enquanto vítimas humanas, no entanto, são vítimas que se entregam ao seu destino com passividade e satisfação, num desejo autodestrutivo de pertencerem a algo ou de se entregarem a alguém, como acontece com Jessy. Por outro lado, os humanos que não são tidos como vítimas, como por exemplo Steve e Ghost, são pessoas especiais, em particular Ghost, que é angelical e belo, vidente e psíquico e acaba por se aproximar mais do mundo dos vampiros do que o dos humanos. A relação fraternal e protectora que Steve e Ghost mantêm é o ponto de equilíbrio, sobretudo para Steve, que se encontra num rumo autodestrutivo, após ter violado a namorada (numa das mais fortes e perturbadoras descrições da obra). Através de Steve, apercebemo-nos da linha ténue que divide a sanidade da loucura e o Bem do Mal. Ele assume o papel de caçador de vampiros, tornando-se um ser tão monstruoso, sanguinário e impiedoso quanto Zillah ao assassinar Christian injustamente, mostrando como, dependendo das circunstâncias, todos podemos ser considerados monstros ou vampiros. Também o próprio Ghost mata Zillah para defender Steve, apesar da morte de Zillah trazer alguma moralidade à obra e restaurar a norma social. Fred Botting refere que «Gothic plots appeared to celebrate criminal behaviour, violent executions of selfish ambition and voracious passion and licentious enactments of carnal desire¹⁹».

¹⁸ Brite, *op cit.*, pp. 278-297.

¹⁹ F Botting, *Gothic*, Routledge, London, 1997, p. 6.

Lost Souls parece celebrar comportamentos libertinos e desprovidos de moral, sobretudo, através de Zillah, Mollochai e Twig. Estes não obedecem a quaisquer leis e satisfazem apenas os seus desejos. No entanto, ao castigar Zillah, Brite mostra-nos que os nossos actos têm repercussões, cuja responsabilidade temos de aceitar, pois, caso contrário, poderemos sofrer pesadas consequências.

Todas as fronteiras são quebradas ou postas em causa em *Lost Souls*, e o final circular do livro (que começa e acaba em New Orleans, na noite de Carnaval) acentua a ideia de que a vida continua e o tempo tudo cura. No final, a autor afirma que «The vampire is everything we love about sex and the night and the dark dream-side of ourselves: adventure on the edge of pain, the thrill to be had from breaking taboos...²⁰», o que nos leva a perceber que o Mal está em todo o lado e que é impossível defini-lo. Tal como Nothing refere, resumindo a moralidade da obra:

Maybe they were evil...My grandmother told me you shouldn't try to define evil, that the minute you think you've got it all pinned down, a kind of evil you never even thought of will sneak up behind you... I don't think anyone knows what evil is.²¹

4. O Regresso às origens em *The Historian*, de Elizabeth Kostova

The Historian (2005) não é um livro de vampiros convencional e situa-se num extremo oposto a *Lost Souls*, pois tem como personagens principais humanos cultos, académicos, pessoas racionais que, a princípio, não acreditam sequer em vampiros. Este foi um factor de aproximação para o público na recepção da obra, pois as personagens do livro que investigam o Drácula parecem desculpar-se desse mesmo propósito, como se as outras pessoas os julgassem por isso. A explicação para a razão da existência dos vampiros é aqui desvalorizada, não existindo episódios sanguinários ao longo da obra. Os ataques são furtivos e rápidos, sem grandes descrições e o interesse de Kostova é, claramente, o de desenvolver uma história de mistério, densa e

²⁰ *Apud* G Wisker, «Love Bites: Contemporary Women's Vampire Fiction», in D Punter (ed.), *A Companion to the Gothic*, Blackwell Publishing, 2001, p. 175.

²¹ Brite, *op cit.*, p. 354.

com *suspense*, e não apenas uma história de vampiros ou de terror. O engenho com que a autora enleia e desenleia cinco linhas temporais é digno de registo: as décadas de 1930, 1950, 1960, 1970 e 2008, o ano do presente da narradora, convergem num enredo que descreve o regresso do passado (típico do Gótico) e as consequências que daí advêm, revelando-se notório que as personagens não conseguem fugir ao que ficou para trás. O mundo destes investigadores e historiadores é abalado, e as suas certezas postas em causa, pois o que pensavam ser terrores sobrenaturais, afinal, eram reais. O facto de as personagens principais serem praticamente anónimas, não invalida a riqueza da sua caracterização e, no final, elas tornam-se figuras trágicas, próximas de nós.

The Historian combina elementos que lembram *Indiana Jones* e o *Código Da Vinci*. Inúmeras pistas, mapas, cartas, mosteiros, catacumbas, ordens secretas, manuscritos antigos, estranhos rituais, tradições do folclore europeu, lugares exóticos e misteriosos, tudo serve como pano de fundo para os heróis da história, ao mesmo tempo que ilustra, de forma bem clara, o que é o trabalho de um historiador. Apesar de assumir que não acredita em vampiros, Kostova aprendeu com Stoker que o sobrenatural ganha consistência quando lhe juntamos dados históricos, daí que grande parte da obra seja apoiada por factos e documentos históricos sobre a Europa Central e o Império Otomano, em particular sobre a vida de Vlad Tepes, a mesma figura histórica que inspirou Stoker. Histórias dentro de histórias, cartas dentro de cartas, tudo é articulado, ainda que com saltos temporais, para criar uma narrativa fluida, cheia de *suspense*, onde realidade e ficção se confundem. Em *Dracula*, de Bram Stoker, a estrutura narrativa assenta essencialmente na leitura de cartas ou de páginas de diários, o que confere ao livro um carácter mais intimista e dá destaque às figuras desses narradores na primeira pessoa. Kostova recupera esse ponto de vista e conta grande parte da história através das cartas, postais ou diários deixados por várias personagens, o que fortalece uma aproximação com o leitor e reflecte uma narrativa complexa, tão complexa quanto a identidade do vampiro. Essa ligação com Stoker é reforçada ainda com citações de *Dracula* no início das três partes que compõem o livro, e com várias referências feitas pelas próprias personagens (como, por exemplo, os servos de Drácula que, tal como Renfield, lhe chamam *master*).

The Historian recupera a figura de Vlad Tepes, destacando a sua faceta histórica ao invés da vampírica, sobretudo na primeira parte da obra. Tal como na obra de Stoker, este vampiro tem pouco protagonismo

e a ênfase é colocada nas figuras humanas. No entanto, ele está presente em todas as páginas, acabando por ser a figura em torno da qual a história gira. No romance de Kostova, a figura só aparece nos momentos finais, mas no cerne da narrativa reside uma procura desenfreada pelo túmulo de Vlad Tepes, por parte de três gerações diferentes de historiadores. Historicamente, nunca se conseguiu provar onde Vlad foi enterrado. As suposições apontam para a ilha de Snagov, na Roménia, mas uma escavação de 1931 refere a descoberta de um túmulo vazio e alguns relatos apontam para a exumação de um cadáver decapitado, ricamente vestido. Não há provas concretas sobre este assunto e Kostova partiu desse pressuposto para desenvolver a sua história. Como já foi referido, a autora parte dos factos verídicos que conhecemos sobre a vida de Vlad Tepes e conjura outros tantos que poderiam igualmente ser verdadeiros, desenvolvendo uma tese credível sobre o local do túmulo e adiantando uma revelação, ao estilo de *Código Da Vinci*, relativamente aos descendentes de Drácula, que não sabemos se existem, pois o traço da sua linhagem perde-se no século XVII.

As personagens humanas começam a perceber que Vlad talvez não tenha morrido, sobrevivendo até aos dias de hoje. Este é um Drácula bem real e humanizado, com características físicas tradicionalmente associadas a Vlad Tepes, e que exerce sobre as suas vítimas o mesmo fascínio paradoxal que o vampiro sempre despertou em nós. O objectivo de Drácula é encontrar alguém digno de catalogar, procurando enriquecer a sua vasta biblioteca. Daí a admiração por estes académicos. Drácula é ele próprio um historiador, mas a sua visão da História é um pouco diferente, pois ele não ficou preso ao passado («I vowed to make history, not to be its victim²²»), ao contrário dos seus historiadores, sendo capaz de se adaptar aos tempos e aprender com o seu passado. Drácula atrai os historiadores, desafiando-os a encontrá-lo através de um misterioso livro em branco, com uma gravura nas páginas centrais de um dragão, *Drakulya*, numa clara associação à Ordem do Dragão a que Vlad Tepes pertencia.

Neste sentido, outra influência dos clássicos da época vitoriana prende-se com a possibilidade destas obras levarem o leitor a viajar a partir dos locais que são evocados, mesmo que, apenas, na imaginação de cada um. Desse ponto de vista, *The Historian* prima sobre os outros. Lugares reais e históricos como a Igreja de Saint Matthieu des Pyrenees Orientales, em Perpignan, França, a câmara Radcliffe, em Oxford, no Reino Unido,

22 E Kostova, *The Historian*, Back Bay Books, New York, 2005, p. 741.

a Hagia Sofia, em Istambul, na Turquia, ou as ruínas do castelo de Vlad Tepes, o castelo Poelari, na Roménia, aliam-se para formar um autêntico roteiro turístico. Holanda, Itália, Grécia, Bulgária, Hungria, Turquia e Reino Unido são apenas alguns dos países em destaque ao longo do livro, e que nos remetem para a atmosfera de uma Europa pós-Primeira Guerra Mundial, ou para a repressão da Guerra Fria e do comunismo nos países da Europa Central, fronteira dos Impérios Cristão e Otomano.

Em *The Historian*, o Drácula continua associado às epidemias do passado, mas a sua simbologia reside fundamentalmente no valor da imortalidade. O próprio Drácula refere que essa foi a vitória suprema sobre os seus inimigos: ele ainda vive e os outros não. Além de representar o Mal ou o medo da morte, o vampiro começa a representar igualmente a vontade de viver dos humanos, daí a nossa admiração por um ser capaz de enganar a morte. A personagem Helen compara Drácula com Estaline e Hitler (também eles «vampiros»), aludindo ao perigo de pessoas desta natureza descobrirem o segredo da imortalidade. Além disso, este romance é extremamente actual pelas constantes referências à luta entre Vlad e o Império Otomano. Já nessa altura se tratava de uma guerra pela religião – como ainda acontece em vários países hoje em dia – com traços de uma guerra biológica, inclusivé, uma vez que Vlad mandava doentes para os campos inimigos, para infectarem outras pessoas, antes de morrerem. Esta é uma obra que mostra como a humanidade sempre revelou sinais de crueldade – e não esqueçamos que Vlad Tepes foi uma das mais cruéis figuras da História da humanidade –, mas foi essa mesma crueldade que lhe conferiu a imortalidade, nem que seja apenas no universo literário. A narradora apercebe-se disso e do papel que cada um de nós pode ter para que esses momentos de terror não se repitam: «...history's terrible moments were real. (...) Only history itself can convince you of such a truth. And once you've seen that truth – really seen it – you can't look away²³».

Fica, portanto, bem patente, uma investigação da natureza do Mal na condição humana, e esse factor atraiu todo o tipo de leitores para esta obra, mesmo os que não se interessariam por histórias de vampiros. A relevância cultural do vampiro advém, acima de tudo, das suas possibilidades simbólicas e interpretativas e, na verdade, há muito que o vampiro nos fascina mais que nos aterroriza. O vampiro tornou-se uma figura ambígua em histórias sobre a natureza humana, numa época em que é cada vez mais

²³ Kostova, p. 46.

difícil perceber o que está no âmago dessa natureza. Será mais humano controlarmos os nossos desejos ou afirmarmos plenamente esses impulsos, como o vampiro? Nos últimos anos, o Drácula reinventou-se e deu ao mundo novos vampiros. E é essa variedade que assegura precisamente a sua imortalidade. Senão, vejamos as diferenças que marcam *Lost Souls* e *The Historian*, e que são obliteradas se nos centrarmos apenas no seu valor interpretativo e simbólico, fomentado pela presença da figura do vampiro.

As personagens desenvolvidas pela Literatura Gótica ganham uma nova vida em cada época, a partir das novas leituras feitas pelo Homem, que as recria e reinterpreta. O vampiro é uma das personagens que melhor tem demonstrado esta capacidade de adaptação e estamos, actualmente, muito longe da personagem imaginada por Bram Stoker e, porventura, mais perto da figura histórica que o inspirou. Tal como na época de Vlad Tepes, o nosso mundo é um mundo de guerras: políticas, religiosas, internas ou pessoais, com a morte a ocupar um lugar cada vez mais impessoal, inesperado e sem sentido. Num cenário assim, cabe-nos encontrar alguma luz na escuridão. A ficção gótica, em geral, e a figura do vampiro, em particular, ajudam-nos a lidar com as nossas angústias e preenchem um vazio existencial, ao darem forma concreta ao que não conseguimos nomear, mas que sabemos existir: o Bem, o Mal, a exploração, a vaidade, o medo, a ganância, a entreaajuda, o servilismo, a sexualidade, a atracção, o fascínio, ou apenas o amor. Para o público em geral, e até para os protagonistas de *The Historian*, o vampiro continua a formar um estereótipo e, quando falamos nesta figura, a reacção mais habitual passa ora pelo riso, ora pela referência ao Drácula. Obras como esta mostram-nos de que modo cabe a nós, estudiosos da literatura, esclarecer os nossos contemporâneos, fazendo-os esquecer os preconceitos e mostrando-lhes que há muito mais no vampiro do que o que ele aparenta, sendo preferível entendê-lo e não simplesmente temê-lo. Afinal de contas, o vampiro faz parte de nós e continuará por cá muito depois de nós termos desaparecido, como referem McNally e Florescu, dois investigadores da figura do vampiro e do Drácula histórico: «...as long as science has failed to solve the mystery of how to live forever, or how to have absolutely safe sex without the danger of AIDS or some other form of lingering death, Dracula will be back²⁴».

²⁴ R T McNally & R Florescu, *In Search of Dracula: A True History of Dracula and Vampire Legends*, New York Graphic Society, Greenwich, 1972, p. 183.

Bibliografia

- AUERBACH, N., *Our vampires, Ourselves*. The University of Chicago Press, Chicago, 1995.
- BERNSTEIN, A., *Emotional Vampires. Dealing with people who drain you dry*. McGraw-Hill, New York, 2001.
- BOTTING, F., *Gothic*. Routledge, London, 1997.
- BRITE, P. Z., *Lost Souls*. Penguin Books, London, 1992.
- CARROLL, N., *The Philosophy of Horror or The Paradoxes of the Heart*. Routledge, New York and London, 1990.
- CARTER, M., *Different Blood: The Vampire as Alien*. Amber Quill Press, LLC., USA, 2004.
- CAVALLARO, D., *Gothic Vision. Three centuries of horror, terror and fear*. Continuum, London, 2002.
- COSTA, J. M. B., *Filhos do Diabo, assassinos em série, satânicos e vampíricos*. Edições Colibri, Lisboa, 2006.
- DAY, W. P., *Vampire legends in contemporary American culture. What becomes a legend most*. The University Press of Kentucky, Kentucky, 2002.
- DAVENPORT-HINES, R., *Gothic- Four hundred years of excess, horror, evil and ruin*. North Point Press, New York, 2000.
- GORDON, J. & Hollinger, V. (eds.), *Blood Read: The Vampire as Metaphor in Contemporary Culture*. University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1997.
- HALBERSTAM, J., *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*. Duke University Press, Durham, 1995.
- HEILAND, D., *Gothic and Gender: An Introduction*. Blackwell Publishing, USA, 2004.
- HELDRETH, L. & Pharr, M. (ed.), *The Blood is the life: Vampires in Literature*. Bowling Green State University Popular Press, USA, 1999.
- KOSTOVA, E., *The Historian*. Back Bay Books, New York, 2005.
- MCNALLY, R. T. & Florescu, R., *In Search of Dracula: A True History of Dracula and Vampire Legends*. New York Graphic Society, Greenwich, Connecticut, 1972.
- PUNTER, D., *A Companion to the Gothic*. Blackwell Publishing, 2001.

Filmografia

- CARTER, C., *X-Files, Season 2*, ep. 13, *Irresistible*, 20th Century Fox Home Entertainment, USA, DVD, 1994.
- HARRON, M., *American Psycho*, Entertainment in Video, USA, DVD, 2000.

Impulsos Perversos

A influência de Edgar Allan Poe na ficção gótica de Donna Tartt

VILMA SERRANO

1. A perversidade em Poe

A influência da obra de Edgar Allan Poe é fundamental no processo criativo da escritora norte-americana Donna Tartt e na forma como aborda a temática da perversidade. Enquanto Charles Brockden Brown procura apontar as falhas do racionalismo através da exploração da mente e daquilo que tem de mais sombrio, Poe dedica-se à reflexão sobre o terror da alma e sobre as suas consequências nos narradores atormentados que povoam as suas histórias. Os narradores ambicionam a autodestruição e os seus actos fatais parecem não possuir um móbil ou uma explicação racional. Segundo Allan Lloyd-Smith, «For Poe, reason seems a masquerade, adopted only when convenient¹.» Sendo assim, este género de subjectividade, que envolve os narradores dominados pelo seu inconsciente, levou Howard P. Lovecraft a avaliar a produção literária de Poe enquanto uma «master's vision of terror»². No entanto, convém sublinhar que este terror reporta-se aos meandros da personalidade humana, onde se localiza a perversidade.

1 A L-Smith, *American Gothic Fiction: An Introduction*, Continuum, New York, 2004, p. 68.

2 H P Lovecraft, «Supernatural Horror in Literature», *Dagon and Other Macabre Tales*, Voyager, 1985, p. 463.

O impulso perverso surge, assim, como responsável por terríveis actos, obrigando as personagens a confessarem o crime, ou a conduzirem a acção de modo a que sejam descobertas, culminando em ruína pessoal. A reflexão relativa ao conceito de perversidade é explicitamente realizada por Poe no conto «The Imp of the Perverse», no qual o autor identifica a acção humana como dependente do que é malévolo, e que consiste na necessidade de realização de algo que se sabe ser incorrecto. Por conseguinte, esta perversidade é uma força irracional à qual não se pode escapar, sendo aquilo que, inexplicavelmente, pode motivar a acção humana. Como expõe o narrador: «I am not more certain that I breathe, than the assurance of the wrong or error of any action is often the one unconquerable *force* which impels us, and alone impels us to its prosecution³». Mais do que se tratar de um impulso resultante de uma tensão ou situação-limite, o narrador de Poe afirma que a manifestação da perversidade pode também ser produto de um acto reflectido, executado com a plena consciência de que não deve ser praticado. É precisamente através desta premissa que se orienta a conduta da maioria das personagens de Tartt, pois segundo «The Imp of the Perverse»: «the impulse increases to a wish, the wish to a desire, the desire to an uncontrollable longing, and the longing (...) is indulged⁴». À semelhança deste narrador de Poe, Richard, em *The Secret History [TSH]*, é atormentado pelo fardo da culpa, o que lhe provoca um terror psicológico e o torna simultaneamente prisioneiro do seu passado. A urgência da confissão na obra de Poe e Tartt é, deste modo, inútil, pois as personagens acabam por sofrer com os seus crimes, após a tentativa de catarse pela via da confissão.

A concepção de perversidade desenvolvida por Poe coloca uma questão pertinente: será este impulso a causa inicial de todo o comportamento humano? Se assim for, esta dependência elimina o livre-arbítrio que Kant (1792) defendera como uma das principais características do ser humano. Porém, Poe não deseja colocar o ser humano numa categoria apenas sujeita a elementos irracionais. Diz-nos somente que esse primitivismo faz parte da personalidade humana e que, por vezes, é mais forte do que a racionalidade e do que os conceitos éticos determinados pela sociedade. Na verdade, as

3 *Apud* E. A. Poe, «The Imp of the Perverse» in S. F. Levine (ed.), *Thirty-Two Stories*, Hackett Publishing, Indianapolis, 2000, p. 325.

4 *Ibid.*, p. 325.

personagens não realizam actos maléficos pelo simples prazer, mas pelo facto de se sentirem compelidas a tal. Poe admite que a mente pode ser terrível e indecifrável. E esta, ao procurar clarificar a essência da conduta humana, pode reforçar a sua escuridão. Já no mundo ficcional de Tartt, algumas das personagens são dominadas por um impulso perverso, mas com o objectivo de restabelecer a ordem nas suas vidas. No entanto, tal demanda verifica-se inútil, incrementando as trevas que assolam as suas mentes.

Embora «The Imp of the Perverse» seja o conto onde a noção de perversidade é desenvolvida, esta é transversal às restantes narrativas de Poe, através de condutas obsessivas, loucas e estranhas que tipificam as suas personagens. Estas têm tendência para desenvolver a perversidade contra si mesmas, como se o objectivo principal fosse a autodestruição e tudo acontecesse sem qualquer explicação racional. Nesse sentido, Allan Lloyd-Smith admite: «Poe's great contribution to psychological acuity lies more in his identification of human spirit of perversity⁵.» Na verdade, Poe é um escritor preocupado com a desintegração das suas personagens (talvez como um reflexo da sua própria experiência de desintegração psíquica), revelando um especial interesse nessa «form of terror that aroused by the prospect of death of derangement for his narrators⁶», como propôs Robert Carringer.

Em contos como «The Tell-Tale Heart», «The Fall of the House of Usher», «The Black Cat», «The Cask of Amontillado» ou «The Masque of the Red Death», encontramos personagens isoladas, alienadas, com fronteiras ténues entre os seus mundos físicos e mentais. Com o afastamento da comunidade, as suas psiques distorcem a realidade e fomentam a obsessão, sendo descritas por Richard Davenport-Hines como «unreal, cloudy people who represent hallucinatory states⁷». Em alguns casos, o narrador surge como alguém aparentemente racional e objectivo, mas que se vê envolvido em acontecimentos que o fazem duvidar dessa racionalidade. Tal como Richard (*TSH*), não são as personagens as causadoras do primeiro crime, mas cooperam num segundo acto horrível, sem entenderem o motivo, pare-

5 A L-Smith, *op. cit.*, p. 47.

6 *Apud* R Carringer, «Poe's tales; The Circumscription of Space» in H Bloom (ed.), *The Tales of Poe*, Chelsea House Publishers, New York, pp. 17-24, 1987, p. 18.

7 R D Hines, *Gothic: Four Hundred Years of Excess, Horror, Evil and Ruin*, North Point Press, New York, 2000, p. 286.

cendo não haver justificação para a sua participação nestes segundos crimes e dando-se assim voz à perversidade inata. No conto «The Black Cat», Poe volta a colocar no impulso perverso a responsabilidade pelos crimes do seu narrador, e fá-lo de forma explícita, ao referir ser vítima desse «spirit of perverseness⁸». Esta é a única justificação para a sua conduta lunática, que, à semelhança do narrador de «The Imp of the Perverse», reforça a confissão do crime enquanto destruição. Contudo, desta vez trata-se de uma autodestruição. Esta autodestruição *per se* é referida por Tony Magistrale como «a fascinating paradox⁹», já que se alguém realiza algo terrível para se sentir bem, esse acto levá-la-á à sua própria destruição. Este paradoxo entra em sintonia com um outro, característico do Gótico, que consiste na necessidade do Mal para o triunfo do Bem. O Mal urge ser aniquilado, mas obriga as personagens a deambularem entre dois mundos epistemológicos, o que as conduzirá à ambivalência e à fragmentação. Ao constatar este fenómeno, Fred Botting refere:

Gothic is an inscription neither of darkness nor of light, a delineation neither of reason and morality nor of superstition and corruption, neither good nor evil, but both at the same time.¹⁰

O Gótico americano, através de Poe e Tartt, identifica o Mal e a perversidade como partes fundamentais da psique, sem as quais o homem perderia a sua qualidade humana, tratando-se de realidades psíquicas que dizem respeito ao *id*, conceito teorizado por Freud, em *Textos Essenciais de Psicanálise – A Estrutura da Personalidade Psíquica e a Psicopatologia*. Ao admitir que «what we did was terrible, but I still don't think any of us were bad¹¹», Richard parece acreditar que o seu grupo de colegas havia sido dominado por algo estranho que, afinal, não o era. Tratava-se da perversidade alojada nas suas mentes, que se manifestou e os transformou em anti-heróis, à semelhança dos narradores de Poe. Mas enquanto estes últimos não desejam restabelecer a ordem, a não ser num nível esteticamente idealizado, já as personagens criadas por Tartt fazem disso a sua saga.

8 E A Poe, «The Black Cat», *Selected Works*, Edimat Books Ltd, London, 2004, p. 237.

9 T Magistrale, *Student Companion to Edgar Allan Poe*, Greenwood Press, Westport, CT, 2001, p. 90.

10 F Botting, *Gothic*, Routledge, New York, 1997, p. 9.

11 D Tartt, *The Secret History*, Penguin, London, 2006, p. 323.

É precisamente neste aspecto que a ficção de Tartt se afasta ligeiramente da de Poe. Se, por um lado, a primeira desenvolve sentimentos culpabilizadores que se relacionam com o desejo de recuperar a ordem, Poe, por outro lado, explora uma culpa que, por acarretar a destruição, intensificará a desordem, sendo a perversidade inata das personagens justificação para a teoria freudiana da transformação do reprimido em culpa. De facto, há uma relação entre o medo e a culpa pois são ambos resultantes da perversidade, sendo também causa e consequência um do outro. Esta é uma característica marcante na ficção de Tartt e que a insere no Gótico americano, uma vez que se trata de uma forma de expressão que encerra em si desejos de domínio e transgressão, imaginação exagerada e uma terrível e destruidora culpa, e que se encontra em paralelo com um medo que, ora a origina, ora dela resulta.

2. O medo e a culpa enquanto manifestações da perversidade

A perversidade gera um desejo de concretização de um acto terrífico que, por sua vez, cria a culpa. Por isso, é-se conduzido até à destruição física e/ou mental que pode ser inconscientemente desejada, no caso da ficção de Poe, ou conscientemente evitada, no caso da de Tartt. Sendo assim, seleccionámos duas criações literárias de Poe, «The Tell-Tale Heart» e «The Fall of the House of Usher», onde a culpa marca uma forte presença, procurando compreender as suas intersecções com *The Secret History*.

A acção de «The Tell-Tale Heart» decorre no interior de uma casa, na qual o narrador diz ter assassinado o idoso que lá morava. Embora admitisse gostar desse indivíduo, o narrador sentia-se incomodado com o seu olhar. Adverte-nos, porém, para o facto de não se considerar louco: «You fancy me mad. Madmen know nothing (...) You should have seen how wisely I proceeded¹²». Estas palavras estão em sintonia com as de Richard: «I do not consider myself an evil person (though how like a killer that makes me sound!)¹³». Em «The Tell-Tale Heart», e após esconder o corpo da vítima, apenas o narrador ouve um som semelhante ao bater de um coração, que indicaria a sua culpa e obrigá-lo-ia à confissão do crime.

¹² Apud E A Poe, «The Tell-Tale Heart», *Selected Works*, Edimat Books Ltd, London, 2004, p. 275.

¹³ Tartt, p. 323.

É difícil identificar se o coração que bate avassaladoramente é o do idoso, ou o do narrador, atormentado pela culpa. Tony Magistrale acredita que a dificuldade em determinar a origem dos batimentos funciona como um espelho que reflecte a loucura e conseqüente autodestruição do narrador. Tais pulsações são semelhantes às de um relógio, objecto com forte simbolismo no conto. Numa fase inicial, o narrador parece manipular o tempo, tendo tudo controlado, contudo, no final sente-se a desordem intensificada pelos batimentos. No decorrer da noite, a culpa e a euforia resultantes do crime levam a uma rápida passagem do tempo, que foge ao controlo do criminoso.

Neste conto, tal como em *The Secret History*, existe uma relação de afecto entre os narradores e as vítimas, o que torna o crime mais perverso. Assim, é demonstrado como um acto é ainda mais abominável se lhe acrescentarmos o facto de, quer o idoso, quer Bunny, não terem feito nada de prejudicial aos narradores para que estes participassem nos seus assassinatos, não se tratando de um impulso resultante de um qualquer nervosismo momentâneo. Em *The Power of Blackness*, Harry Levin defende que a perversidade do crime está associada à loucura do narrador, sendo difícil determinar qual seria o principal responsável pela morte do idoso – o impulso perverso ou o estado senil do assassino. Note-se ainda que Tony Magistrale define o narrador de «The Tell-Tale Heart» como alguém «meticulous, obsessed, a fetishist, and quite out of his mind¹⁴.» De facto, estas características correspondem melhor à personalidade de Henry do que à de Richard, talvez por aquele ter sido o mentor do segundo assassinato.

Em «The Fall of the House of Usher» Poe transporta a acção para uma mansão, um espaço maior, quando comparado com a casa/quarto de «The Tell-Tale Heart». Neste palácio vivem dois irmãos gémeos, Madeline e Roderick Usher. O narrador, ao chegar à mansão, apercebe-se de que, embora esteja bem conservada, apresenta uma fenda. Nota ainda que Roderick possui uma aparência doente e descuidada, afastada de qualquer traço humano. O seu aspecto e a fenda surgem como reflexos de uma mente doente capaz de realizar algo perverso, algo que acontece quando Madeline, tendo um dos seus ataques de catalepsia, é colocada pelo irmão, com a ajuda do inocente narrador, no jazigo de família. Após este crime, visto que a mulher não estava morta, mas acabaria por falecer dentro do próprio caixão,

¹⁴ Magistrale, p. 83.

Roderick exterioriza a loucura resultante da culpa, enquanto o narrador ouve sons estranhos, sendo dominado pelo terror. Em *Sexual Personae*, Camille Paglia identifica a morte de Madeline como o clímax do conto, capaz de revelar a capacidade humana para concretizar actos irracionais.

O ímpeto perverso para colocar a irmã no jazigo sem que esta esteja morta é mais forte do que a racionalidade de Roderick, como confessara: «I feel that the period will sooner or later arrive when I must abandon life and reason together, with some struggle with the grim phantasm, FEAR¹⁵». Roderick receia a loucura e as suas consequências, pelo que, inicialmente, o seu medo se relaciona com a obsessão e ansiedade. Posteriormente, encontra-se em paralelo com a culpa, sendo entre estes dois sentimentos – a ansiedade e a culpa – que se localiza o crime. O processo perverso de transformação do medo em culpa é sintetizado nas palavras de Fred Botting: «Gothic became part of an internalized world of guilt, anxiety, despair, a world of individual transgression interrogating the uncertain boundaries of imaginative freedom and human knowledge¹⁶». O medo transmite adrenalina, uma atenção redobrada, ou como escrevera Dani Cavallaro: «fear does not anaesthetize consciousness but actually sharpens it¹⁷». É um sentimento primitivo que, juntamente com a desordem e o arrependimento, está em interacção com aquilo a que Cavallaro identificou como a «darkness»¹⁸ escondida pelas mentes que transgridem as leis éticas, originando situações *uncanny* que, por sua vez, produzem mais medo.

Este receio resultante do *uncanny* é confessado por Marty, o menino protagonista do conto «A Garter Snake», de Tartt. Marty é a vítima de uma outra criança, Tom, que adquire o papel de ente destruidor ao entrar em sua casa o que, aliado à ausência da sua mãe, sua protectora, gera um medo aterrorizador. Ao contrário de Tom, que parece não sentir a culpa, já Usher saberia que, ao assassinar a irmã, se sentiria devastado. Contudo, fá-lo, pois é dominado pelo impulso perverso que, inicialmente, lhe oferece prazer. Este impulso fá-lo quebrar uma fronteira moral e realizar uma transgressão capaz de transformá-lo num monstro, já de si alienado

15 E A Poe, «The Fall of the House of Usher», *Selected Works*, Edimat Books Ltd, London, 2004, p. 194.

16 Botting, p. 10.

17 D Cavallaro, *The Gothic Fiction: Three Centuries of Horror, Terror and Fear*, Continuum, New York, 2002, p. 6.

18 *Ibid.*, p. 21.

da sociedade. Ora, o isolamento das personagens obriga-as a deturpar o sentido da realidade e a estarem mais susceptíveis à concretização de actos perversos fatais. Dani Cavallaro confirma-o ao afirmar que a solidão é a primeira causa do medo, assombrando as personagens através da consciencialização desse mesmo erro. Tal é confirmado através das palavras de Richard, ao compreender a monstruosidade do seu crime: «I was struck by the bitter, irrevocable truth of it; the evil of what we had done. It was like running full speed into a brick wall¹⁹».

Poe e Tartt colocam os seus protagonistas dependentes desses dois grandes sentimentos básicos da personalidade humana – o medo e o prazer. De facto, a estética gótica é baseada no prazer do medo, nas intersecções entre dor e prazer, sendo este condutor do medo, ou vice-versa, e tendo como foco principal o sofrimento que daí possa surgir. David Punter, no segundo volume de *The Literature of Terror*, considera o medo como o principal *pivot* da literatura gótica, pois faz as personagens tomarem consciência dos seus actos e encará-los como puníveis. Tal é exemplificado no decorrer de *The Secret History*, em que as reflexões sobre a culpa são constantes, assim como o poder do medo. Este resulta de um outro medo (a descoberta do crime) e de relações de prazer (ora incestuosas, ora convencionais), que modificam as personalidades dos jovens envolvidos e transformam-nos em seres atormentados, sofridos e paranóicos.

Os actos destas personagens tanto as direccionam para uma tentativa de protecção, como para a destruição e sofrimento, traduzindo-se numa ambivalência paradoxal, que foi magistralmente analisada por Freud no ensaio «Para Além do Princípio do Prazer». Neste texto de 1920, Freud identifica o homem como um ser dividido, orientado tanto por instintos construtivos, que lhe possibilitam atingir a paz, desenvolver a sua criatividade e o seu desejo natural para a reprodução, como dependente de instintos perversos e preocupados em causar a morte e/ou a destruição. Enquanto este último impulso foi considerado como uma pulsão para morte, o primeiro foi visto como uma pulsão sexual, orientada para a reprodução e, logo, para a vida. As personagens principais de Poe e os jovens de *The Secret History* não conseguem manter a harmonia entre aquelas duas forças, e não concretizam o «princípio do prazer» de Freud. Este conceito refere-se ao equilíbrio entre os dois impulsos de modo a receber o prazer e a

¹⁹ Tartt, p. 456.

evitar a dor. As personagens soltam o que haviam reprimido, como o desejo de morte a terceiros, e fogem às leis morais da sociedade. Vivem a dor e a culpa e renunciam à gratificação que esse princípio lhes poderia transmitir, devido à falta de harmonia entre as duas pulsões opostas, igualando o prazer à dor, associando-a ao exagero das emoções vividas. Ao haver uma troca entre controlo/descontrolo e ordem/desordem nas personagens de Poe e de Tarrt, não estando as pulsões em equilíbrio, assiste-se, então, a um hino às forças de Dionísio e Apolo, referidas por Nietzsche n' *A Origem da Tragédia*. Estas forças simbolizam uma luta entre o irracional (o lado destruidor) e o racional (o lado criador), e revelam as limitações do ser humano, originando a concretização do que é moralmente incorrecto. Camille Paglia admite que Dionísio representa o ímpeto destruidor, embora transmita uma ruína acompanhada de prazer: «the great god Dionysius is the barbarism and brutality of mother nature. (...) Dionysus liberates by destroying. He is not pleasure but pleasure-pain²⁰».

Ao realizarem algo que suscita prazer mas que provoca, mais tarde, um sofrimento assolador, os protagonistas góticos mostram-se ambivalentes e masoquistas. A este propósito, William Patrick Day refere:

[i]s the resolution of the dialectic of sadomasochism that dominates with the other and with the self (...). As fear and desire become one, the self divides, and the protagonist finds himself locked in combat with himself.²¹

Richard recorda o seu passado enquanto algo que lhe causa medo e dor. Logo, a característica masoquista, que provoca o «retorno da pulsão sobre o próprio ego do sujeito²²», teorizado por Freud, mostra-se duplamente presente. O mesmo se detecta nos narradores de Poe, uma vez que realizam algo que lhes proporciona prazer (o crime), mas que lhes causa dor e, posteriormente, recordam essa mágoa com um estranho deleite. Este duplo aspecto do sadomasoquismo é confirmado por William P. Day,

20 C Paglia, *Sexual Personae*, Vintage Books, New York, 2001, p. 94.

21 W P Day, *In the Circles of Fear and Desire: A Study of Gothic Fantasy*, The University of Chicago Press, Chicago, 1985, p. 25.

22 S Freud, *Textos Essenciais de Psicanálise – O Inconsciente, os Sonhos e a Vida Pulsional*, Volume I, Trad.: Inês Busse, Publicações Europa-América, Mem Martins, 1995, p. 270.

ao afirmar que as narrativas góticas possuem um carácter terapêutico ao converterem a tensão, ansiedade e medo em prazer.

Contudo, a narrativa de Richard pode ambicionar uma catarse que, segundo a *Poética* de Aristóteles, indicaria uma purificação da alma através do terror alheio e da piedade. O acto catártico converteria a confissão numa terapia capaz de organizar a memória relativa a um período da sua vida que, por ser demasiado doloroso, soa a irreal. Donna Tartt não dá qualquer indicação explícita de que Richard concorda com a sua condenação judicial, mas a culpa e infelicidade subentendem que, se a lei tivesse sido aplicada, a dor seria atenuada. De acordo com Richard Davenport-Hines, «Punishment (...) was central to human experience. (...) Original sin – humanity’s state after transgression in the Garden of Eden – gave the devil his work on earth²³».

O narrador de «The Fall of the House of Usher» e Richard (*TSH*) são personagens passivas, no que diz respeito ao crime propriamente dito. Todavia, enquanto o primeiro contribui para a morte de Madeline de forma inocente, o segundo assiste ao assassinato de Bunny, participando inclusivamente no plano. Por conseguinte, os narradores de «The Fall of the House of Usher», «The Tell-Tale Heart» e *The Secret History* assemelham-se a *voyeurs*, pois ao observarem as restantes personagens com quem «contracenam», reflectem sobre as suas condutas e compreendem os respectivos processos de autodestruição. Ao contrário de personagens que começam por ser *voyeurs* e depois adquirem uma importância determinante na narrativa, como o Monstro de *Frankenstein* ou Mr Hyde, o narrador de «The Fall of the House of Usher» e Richard são dominados pelo sofrimento. William P. Day constata que esta dor surge porque não se limitaram apenas à observação do crime, participando nele, ainda que de um modo não fulcral para a sua concretização.

Embora o valor destrutivo da culpa se note essencialmente em *The Secret History*, também está presente em *The Little Friend*. Nesta obra, paradoxalmente, as personagens que deveriam sentir dor proveniente da culpa, não o sentem, mostrando a sua perversidade e insensibilidade, e as que a sentem, fazem-no pelas razões erradas. A avó de Harriet e a de Danny são mulheres autoritárias nas suas famílias matriarcais, demasiado austeras, mesquinhas e perversas, mas que nunca são dominadas pela culpa. O mesmo se verifica com

²³ Hines, pp. 196-197.

os pais de Harriet, libertos da sua responsabilidade parental, concedendo a Harriet uma infância refugiada na literatura e em jogos perversos, chegando esta mesmo a considerar-se como a causa da angústia da mãe. Danny, embora atribua à família Ratliff a razão do seu sofrimento e conseqüente entrada no mundo do crime, sente-se culpado pelos erros do pai e dos irmãos. Em última análise, as crianças não revelam quaisquer sentimentos culpabilizadores, pois pensam lutar pela justiça, e mesmo que, por breves momentos, Harriet pareça sentir-se responsável pela possível morte de Danny, este sentimento rapidamente desaparece.

3. O discurso ambíguo de Poe e Tartt: personagens ambivalentes e/ou realidades distorcidas

No prefácio de *Tales of the Grotesque and Arabesque*, Poe escreve algo que sintetiza a sua ficção: «my terror is not of Germany, but of the soul²⁴», o que identifica os seus textos com um terror profundamente psicológico, e que sabemos ser um dos traços marcantes do Gótico norte-americano. Referindo-se à produção literária de Poe, Harry Levin aponta essa relação entre o Gótico e a psique americana: «The substance of his claim is a genuine sense of the affinity between the American psyche and Gothic romance²⁵». O terror da alma é central às suas personagens, que vivem inseguras, atormentadas e sofrem de uma dolorosa desordem mental. Tais factores fragmentam-nas, destroem-nas e contribuem para a ambiguidade desses mesmos seres e da verdade absoluta, conforme se assiste na ficção de Donna Tartt. Por conseguinte, este é, talvez, o maior ponto de contacto entre esta escritora e Poe, sendo as personagens e os leitores conduzidos por um caminho ambíguo, envolto numa áurea de ilusão e suposições, onde os protagonistas, confrontados com os seus medos e desejos, exteriorizam a perversidade e assistem à fragmentação da sua psique.

William P. Day associa essa subjectividade ao pesadelo na narrativa gótica, de que Poe e Tartt são exemplos ao unirem realidade e imaginação e ao transmitirem um clima onírico ou de alucinação originador de uma

24 E A Poe, *Tales of the Grotesque and Arabesque*, Volume I, Lea and Blanchard, Philadelphia, 1840, p. 6.

25 H Levin, *The Power of Blackness*, Vintage Books, New York, 1958, p. 20.

«reality that subverts our perceptions²⁶». Tal não significa que todos os textos góticos se tratem de narrações de sonhos. Referem-se, pois, a realidades fragmentadas por serem constituídas por elementos subjectivos, como o medo e a culpa, ou os pesadelos e as alucinações das personagens que, por não os conseguirem controlar, manifestam a sua perversidade. Day refere-se ainda ao aspecto histórico da narrativa, no qual o escritor gótico explora um passado onde a ordem ou a lei moral foram violadas e onde, antes de tal acontecer, a harmonia era uma constante, como nos tempos áureos da família Cleve ou na boa relação existente entre os alunos de Grego.

Os narradores de Poe e Tarrt vêm-se envolvidos no processo de recuperação de um passado doloroso e incompreensível, levando a que se associem incertezas aos seus relatos. Richard refere por várias vezes que, tanto ele como os seus colegas, não se lembram com rigor do primeiro assassinato, e confessa não se recordar na perfeição desse período da sua vida devido a insónias, embriaguez, drogas e sonhos. A ausência de certeza e o simples facto de serem histórias macabras, semelhantes a alucinações, revelam o que Fred Botting considera como os «dark powers of imagination²⁷», em que se esbatem as fronteiras entre a realidade e a ficção. O invisível é transformado em visível, pois os desejos e medos – o inconsciente – são divulgados e acabam por ter consequências devastadoras, como assegura Noël Carroll: «rendering the unknown known (...) as the source of seductiveness²⁸».

Ao estar dependente da subjectividade e da memória do narrador, o texto pode fugir à verdade dos factos que se pretendem narrar. David Punter analisa esta limitação do narrador e conclui que nem sempre é possível atribuir uma explicação racional aos acontecimentos, porque a realidade está muito além da capacidade de compreensão do ser humano. É difícil entender a mente de alguém com rigor, assim como a sua perversidade e as razões que a levam a manifestar-se. Sabe-se somente que a sua presença na psique humana é algo natural, e sem a qual o homem seria um ser incompleto. Ao apresentar o poder ambivalente da mente humana, Poe mostra que certas realidades, embora inseridas num sistema de «causa-efeito», parecem não ter uma justificação racional. Destes

²⁶ Day, p. 31.

²⁷ Botting, p. 120.

²⁸ N Carroll, *The Philosophy of Horror, or the Paradoxes of the Heart*, Routledge, New York, 1990, p. 127.

são exemplos o «aparecimento» de algumas personagens após a sua morte (Madeline Usher), situações obsessivas que vão além do entendimento humano («The Oval Portrait»), ou narradores que pretendem confessar os seus crimes, mesmo tendo conhecimento do futuro que os espera («The Tell-Tale Heart», «The Black Cat» ou «The Imp of the Perverse»). Esta subversão da linha «causa-efeito» conduziu William P. Day a identificar a ficção de Poe como «an image of meaningless violence, insanity, and horror²⁹». Esta subversão reflecte-se nas narrativas de Tartt, na medida em que, ao mostrar-se interessada nas repercussões dos crimes sem recorrer ao fantástico, a escritora apela à perversidade das suas personagens para criar situações que não parecem ser racionalmente explicáveis. Devem-se, pois, a diversos traumas que culminam em infelicidade.

Como podemos desde já concluir, os sonhos e os delírios são recorrentes na ficção de Tartt, reflectindo personagens fragmentadas e inseridas no Novo Gótico americano, pois, segundo afirmou Irving Malin: «identity is blurred, sex is twisted, the buried life erupts. The total effect is that of a dream³⁰». Estes momentos oníricos acusam a perversidade e apontam para a culpa, para os desejos das personagens ou para realidades que não pretendem admitir. De acordo com Freud, seria através dos sonhos que seria possível compreender o mundo e atingir a verdade, chegando à parte mais obscura da mente. Portanto, quando os sonhos são repetitivos, «poderíamos dizer que o paciente está fixado no seu trauma³¹», como o provam o grupo de Grego ao sonhar com Bunny e também Allison (*TLF*). Os pesadelos revelam o interior das personagens, operando ainda como uma assombração, pois reportam-se ao inconsciente, e apresentam os medos e as dúvidas que impedem a sua felicidade.

Apesar de não ser frequente Poe colocar as suas personagens a sonhar, é habitual desenvolver estados alucinatórios ou ambíguos, narrando as suas histórias do ponto de vista do assassino ou do louco. O conto «The Pit and Pendulum» reflecte uma situação tensa, na qual o narrador está envolto em delírio, distorcendo a realidade. A sua angústia leva-o aos limites da força física e mental e fá-lo ameaçar a fronteira entre o bom senso e a

²⁹ Day, p. 51.

³⁰ I Malin, *New American Gothic*, Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville, 1968, p. 9.

³¹ Freud, p. 232.

loucura. Em «The Tell-Tale Heart», o narrador deseja provar que não é louco, embora se comporte de forma contraditória. Em «The Black Cat», parte da conduta violenta do narrador devia-se à dependência do álcool, causador de realidades deturpadas. Por conseguinte, ao terem como base o princípio da ambiguidade, os textos de Poe e Tarrt recorrem à presença do «fantasma», mas não enquanto ser irreal das narrativas góticas inglesas. De outro modo, o «fantasma americano» refere-se à mente das personagens, que as assombra devido à sua perversidade, e à luta entre *ego* e *id*, originadora da repressão. Não só os leitores se sentem incertos quanto aos móveis das personagens, mas também estas têm dificuldade em distinguir a realidade da ficção, vivendo assombradas com a complexidade dos seus verdadeiros «Eus». Esta problemática é comentada por Dani Cavallaro na obra *The Gothic Fiction*: «hunting puts us in situations where we cannot be certain whether we are perceiving actual things or hallucinating³²».

Por tudo isto, as personagens são assombradas por um passado envolto em crimes e por um presente povoado por duplos. Enquanto Richard é um duplo de Henry (*TSH*), Hely é o duplo de Harriet (*TLF*), na medida em que Richard e Hely são figuras passivas e os outros são activos, através da elaboração e concretização dos respectivos planos. William P. Day identifica o duplo como algo central ao Gótico, já que a sua temática essencial corresponde à psique humana, sendo esta extremamente subjectiva e ambígua. Desta forma, Day conclui que, ao matar Madeline, Roderick vê na sua irmã o rosto de si mesmo e que, logo, assassinara uma parte de si. De facto, o duplo possui geralmente um arquétipo feminino e outro masculino, que na ficção de Tarrt surge em casos pontuais, com Charles/Camilla (*TSH*), Harriet/Edie ou Harriet/Hely (*TLF*). Nestas e noutras possíveis situações de duplicidade há sempre a tentativa de domínio de um pelo outro. Harriet é tão forte quanto Edie, e as duas são incrivelmente semelhantes, mas também opostas, o que nos remete para a possibilidade de serem duplos, como se comprova através das palavras de Tarrt: «Edie, who did not much mind a scrap herself, found in her youngest granddaughter a solid competitor³³». Ao haver o domínio de uma personagem por outra – o que se verifica com Hely perante Harriet ou Madeline Usher defronte o irmão –, em que uma delas se deixa subjugar pela outra, temos de concordar com

³² Cavallaro, p. 74.

³³ Tarrt, *The Little Friend*, p. 28.

Tony Magistrale ao defender que esta relação pode assemelhar-se a um envolvimento vampírico, na medida em que um se alimenta das fraquezas do outro, ou então aproveita-se da admiração de que é alvo. Em «The Fall of the House of Usher», e ainda de acordo com Tony Magistrale, o vampirismo é dúbio, pois poderá ser Madeline a figura vampírica, ao controlar o irmão e ao levá-lo à destruição, ou então ser Roderick quem manipula a irmã, matando-a.

Para além de mentes fragmentadas e complexas, a deturpação da realidade e ambivalência surgem também nas narrativas de Poe e Tartt, através de objectos e espaços simbólicos que denunciam a perversidade. Em *The Secret History*, Judy, uma das raparigas do *campus* universitário, possui um espelho que é utilizado pelas personagens principais para colocar a droga que as transporta para outras «realidades». Na casa dos gémeos encontramos um espelho quebrado cujos pedaços foram colados, apresentando reflexos fragmentados. Neste sentido, confirmam-se as palavras de Irving Malin: «reality becomes a distorted mirror³⁴». Desta forma, Richard transforma-se no herói, ou anti-herói, do Novo Gótico americano que, segundo Malin, «never does discovers reality. His vision remains abnormal³⁵». Esta visão anormal da realidade foi estudada pelo psiquiatra francês Jacques-Marie Lacan que, em *Ecrits*, definiu-a como «estádio do espelho». Corresponderia a um período inicial da vida, no qual o homem aprende a reconhecer o seu corpo no reflexo de um espelho, mas identifica essa imagem com um ente desconhecido, logo, imaginário, e que equivaleria ao seu «Eu» mais profundo. Por outras palavras, trata-se do inconsciente, criando-se uma união entre corpo e mente. Mas, se esse espelho se encontrar despedaçado, como o dos gémeos, reflecte então uma psique atormentada e instável, que não avalia com rigor o mundo envolvente.

Uma vez que a América não possui castelos medievais, o Gótico viu-se obrigado a recorrer a outros espaços para centrar a sua acção, como casas de família, cidades ou aldeias. O conto de Poe «The Man of the Crow» é um exemplo de Gótico urbano, cujo perverso narrador tem a cidade como pano de fundo da sua narrativa. Em «The Fall of the House of Usher» o cenário é diferente, reduzindo-se a uma casa. Esta é claustrofóbica, um pouco grotesca e misteriosa, enquanto representação da mente complexa do seu

³⁴ Malin, p. 6.

³⁵ *Ibid.*, p. 155.

dono, e enquanto símbolo do seu crime e conseqüente culpa. Segundo Richard Davenport-Hines, a mansão mostra o carácter destruidor das famílias, ao ser «a nexus of possessiveness, spite and jealousy³⁶». É na casa de família que algo de estranho acontece, transformando-se no *uncanny* freudiano. No fundo, aquilo que fora familiar torna-se incompreensível e a casa torna-se a voz dos medos e desejos reprimidos que se libertam, o que é confirmado por Fred Botting na seguinte passagem: «the castle gradually gave way to the old house: as both building and family line, it became the site where fears and anxieties returned in the present³⁷».

Notamos, então, que Poe coloca espaços fechados em sintonia com as mentes das personagens que neles habitam, factor que se revela determinante na produção literária de Tartt. Esses locais reflectem a ambivalência e fragmentação das personagens, embora a escritora recorra a espaços variados e mais amplos. Nestes, as suas personagens deambulam por diversas áreas, como os vários locais de uma cidade (*TLF*), ou de um *campus* universitário (*TSH*). Mas Tartt afasta as suas personagens destas áreas e transporta-as para sítios marginais, escondidos ou afastados, onde os momentos mais determinantes das ficções acontecem. Em *The Secret History* temos a casa da tia de Francis, a floresta e os hotéis. Em *The Little Friend* encontramos os terrenos descampados e a torre de água. A casa da família Cleve é obscura, parecendo apenas possuir vida aos olhos de Harriet, que a usa como refúgio para as suas brincadeiras criativas e perversas. É um espaço que desperta os medos e ansiedades do passado, marcado pelo assassinato de Robin, e o transporta até ao presente. A torre de água, onde Harriet revela a sua força perante Danny, é importante em *The Little Friend*, enquanto um símbolo de poder, tratando-se ainda de um elemento recorrente na literatura gótica, destacando-se a de William Beckford, em *Vathek*.

Para mostrar a perversidade das suas personagens, Donna Tartt isola-as física e intelectualmente, fazendo-as conceber a realidade como algo irreal. Em *The Little Friend*, Harriet procura imitar as aventuras das histórias que lê e as habilidades de Houdini, ou a representação de peças teatrais de cenas da Bíblia e de diversas mitologias. Nos contos «A Garter Snake» ou «The Ambush», Tartt coloca os narradores a recordarem as suas infâncias e a avaliarem-se como crianças sozinhas e sem verdadeiros amigos.

³⁶ Hines, p. 294.

³⁷ Botting, p. 3.

Em *The Secret History*, o grupo de Grego vive como se estivesse numa peça teatral, envolto em desejos de grandezas económicas e intelectuais, deambulando como se as desgraças das suas vidas fossem inexistentes. Esta «representação teatral» é alimentada, consciente ou inconscientemente, por Julian, que considera os seus pupilos actores. Richard apercebe-se de que também os colegas concebem a vida como uma ilusão teatral, vivendo à luz do estudo intenso da beleza literária dos textos da Antiguidade Grega.

De facto, Tartt distancia as suas famílias daquelas que caracterizam o Gótico tradicional, talvez com o objectivo de transmitir às suas personagens um sofrimento e uma insegurança maiores. William P. Day acredita que, nas ficções góticas, as famílias apresentam alguma afectividade e as mães são os símbolos supremos do amor e da protecção. Porém, Tartt afasta-se desta concepção, de forma semelhante ao que Poe fizera. Este escrevera sobre famílias com um reduzido número de elementos e com tendência para ficarem menores. Explora os relacionamentos incestuosos («The Fall of the House of Usher»), a violência familiar («The Black Cat»), a falta de amor conjugal («Ligeia»), ou o abandono à família (*The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket*). Em *The Secret History* é difícil identificar se são famílias patriarcais ou matriarcais, visto que a acção estava afastada do núcleo familiar. Se entendermos o grupo de alunos como uma «família», a dificuldade reside em determinar quem é o «pai», pois este elemento é, no Gótico, o símbolo do poder que em *The Secret History* é partilhado por Henry e Julian, já que as mães dos jovens estão ausentes. Em *The Little Friend* deparamo-nos com duas famílias matriarcais, a família Cleve e a Ratliff, cujas «chefes» são as avós, mulheres autoritárias e perversas, que pensam defender os respectivos elementos familiares, mas dominam-nos e humilham-nos, obrigando-os ao isolamento, o que se reflecte numa imaginação doentia ou no refúgio nas drogas e no álcool. Se não encontramos na ficção de Tartt, nem na de Poe, mães com instinto protector e afectuoso, estamos perante situações de controlo de um membro por outro, à semelhança do que se verifica com os duplos, como nota William P. Day, ao defender a existência de um «pattern of submission and domination»³⁸ na narrativa gótica.

Ainda dentro do seio familiar, é necessário fazer referência ao incesto, quer explícito, quer implícito, sendo este último transversal às ficções de Poe

³⁸ Day, p. 76.

e Tartt, surgindo como outra forma de manifestação do impulso perverso. Em «The Fall of the House of Usher» depreenderíamos que Madeline e Roderick mantêm uma relação incestuosa que destrói a família. Tal não se pode provar, da mesma forma que não é possível determinar um duplo incesto em *The Little Friend*, entre Gum Ratliff e o seu filho, algures no passado, ou com o seu neto Farish, no presente. Tartt transmite indefinições no que diz respeito a esta temática, no entanto, é certo que revelam condutas perversas e assentes numa relação de domínio. Em *The Secret History*, o incesto entre Charles e Camilla é relatado pelo narrador, que denuncia a violência que daí advém, estabelecendo um paralelo com *The Sound and the Fury*, de William Faulkner. O incesto e a violência são as formas mais primitivas da sexualidade, encerrando em si os lados feminino e masculino, igualmente recordados por William P. Day: «incest and violence are, thus doubled impulses, the extreme expressions of the masculine and feminine archetypes at their most monstrous³⁹». O sexo surge como forma de atingir o prazer na relação incestuosa e nas relações esporádicas entre os alunos daquele *campus*, afastando a possibilidade de reprodução e, como analisara Freud no «Princípio da Paz», conduziria à destruição. Para William P. Day, o incesto reflecte a fragmentação das personagens e as suas inseguranças: «The power of identity is, then, the power of sexuality. (...) The identities of the protagonists disintegrate because they cannot control and channel sexuality in a reproductive way⁴⁰».

Concluimos, então, que a ficção de Poe, apesar de ter sido escrita no século XIX, é bastante actual ao colocar no seu centro a personalidade humana e o seu carácter perverso, factor que vai determinar fortemente o processo criativo de Tartt. Esta escritora contemporânea imagina seres complexos, ambiciosos, fechados nos seus mundos e perigosamente obsessivos, como é apanágio do Gótico e de que também nos fala Fred Botting: «Individuals were divided products of both reason and desire, subjects of obsession, narcissism and self-gratification as much as reasonable, responsible codes of behavior⁴¹». Criam-se, assim, seres contraditórios e profundamente divididos, sendo natural que todas estas personagens se transformassem em indivíduos psicologicamente propícios a um interessante jogo de ambivalências e ambiguidades indecifráveis.

39 *Ibid.*, p. 80.

40 *Ibid.*, p. 84

41 Botting, p. 12.

Bibliografia

- ARISTÓTELES, *Poética*, Trad.: Eudoro de Sousa. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Maia, 1986.
- BOTTING, F., *Gothic*. Routledge, New York, 1997.
- CARRINGER, R., «Poe's Tales; The Circumscription of Space». *The Tales of Poe*, ed. Harold Bloom, Chelsea House Publishers, New York, pp. 17-24, 1987.
- CAVALLARO, D., *The Gothic Fiction: Three Centuries of Horror, Terror and Fear*. Continuum, New York, 2002.
- CARROLL, N., *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. Routledge, New York, 1990.
- DAVENPORT-HINES, R., *Gothic: Four Hundred Years of Excess, Horror, Evil and Ruin*. North Point Press, New York, 2000.
- DAY, W. P., *In the Circles of Fear and Desire: A Study of Gothic Fantasy*. The University of Chicago Press, Chicago, 1985.
- FREUD, S., *Escritores Criativos e Devaneios*, Trad.: Maria Aparecida Morais Rego. Imago Editora, Rio de Janeiro, 1976.
- _____, *Textos Essenciais de Psicanálise – O Inconsciente, os Sonhos e a Vida Pulsional*, Volume I, Trad.: Inês Busse. Publicações Europa-América, Mem Martins, 1995.
- _____, *Textos Essenciais de Psicanálise – A Estrutura da Personalidade Psíquica e a Psicopatologia*, Volume III, Trad.: Inês Busse. Publicações Europa-América, Mem Martins, 1989.
- GINSBERG, L., «Slavery and the Gothic Horror of Poe's "The Black Cat"». *American Gothic: New Interventions in a National Narrative*, Martin, eds. Robert K & E Savoy, University of Iowa Press, Iowa, 1998, pp. 99-128.
- KANT, I., *A Religião nos Limites da Simples Razão*, Trad.: Artur Morão. Edições 70, Lisboa, 1992.
- LACAN, J., *Ecrits*. Routledge, London, 2005.
- LEVIN, H., *The Power of Blackness*. Vintage Books, New York, 1958.
- LLOYD-SMITH, A., *American Gothic Fiction: An Introduction*. Continuum, New York, 2004.
- LOVECRAFT, H. P., «Supernatural Horror in Literature». *Dagon and Other Macabre Tales*, Voyager, 1985.
- MAGISTRALE, T., *Student Companion to Edgar Allan Poe*. Greenwood Press, Westport, CT, 2001.
- MALIN, I., *New American Gothic*. Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville, 1968.
- NIETZSCHE, F., *A Origem da Tragédia*, Trad. Álvaro Ribeiro. Guimarães Editores, Lisboa, 1982.
- PAGLIA, C., *Sexual Personae*. Vintage Books, New York, 2001.

POE, E. A., *Selected Works*. Edimat Books Ltd, London, 2004.

_____, *Tales of the Grotesque and Arabesque*, Volume I. Lea and Blanchard, Philadelphia, 1840.

_____, *Thirty-Two Stories*. Levine, Susan F (ed.) Hackett Publishing, Indianapolis, 2000.

PUNTER, D., *The Literature of Terror: A History of Gothic Fiction from 1765 to the present day*, Volume 2. Longman, New York, 1996.

TARTT, D., «A Garter Snake». *GQ*, nº 65, Maio de 1995, p. 89.

_____, «The Ambush». *The Guardian*, 25 de Junho de 2005.

_____, *The Secret History*. Penguin, London, 2006.

_____, *The Little Friend*. Bloomsbury, London, 2003.

Marcas Góticas em *The End of Alice* de A. M. Homes

LUDMILA BANDEIRA

1. Chappy: um vilão gótico atormentado?

Sendo o Gótico um dos géneros estético-literários mais consistentes e persistentes que o universo literário ocidental conheceu, não é de estranhar que se apresente uma colecção considerável de recursos que permitem conhecer e analisá-lo enquanto modo literário, com uma precisão e uma vastidão de ideias que poucos movimentos apresentam. A sua longevidade é explicada pela sua constante mutação e adaptação aos diferentes contextos, ao mesmo tempo que soube manter princípios fundamentais na construção das suas narrativas.

A compreensão da actual essência da ficção gótica passa, fundamentalmente, pelo reconhecimento do inestimável contributo da ficção gótica norte-americana, que introduziu profundas modificações face à tradicional ficção gótica inglesa. O Gótico norte-americano abandonaria a imagética e as temáticas tão características da tradição inglesa e abraçaria o conturbado «terror da alma» das suas personagens. Foi neste contexto que o tema da perversidade, abordado por Poe em muitos dos seus contos, assumiu grande importância, tendo-nos possibilitado compreender o mundo interior conturbado de determinadas personagens da ficção gótica e a motivação das suas acções.

Sendo um retrato fiel e interessante da sociedade contemporânea, por espelhar ansiedades e traumas da época actual, *The End of Alice*, de A. M. Homes, representa um perfeito exemplo de como a ficção gótica americana contemporânea evoluiu, desde as suas origens, e como conseguiu absorver, com engenho, as mais variadas influências, mantendo constantemente o seu interesse e a sua actualidade. Para tal, torna-se pertinente reflectir acerca das personagens e desvendar as marcas góticas nesta obra, que normalmente não é associada à ficção gótica, começando pela personagem principal de *The End of Alice*: Chappy.

Compreender Chappy demonstrou ser uma tarefa bastante complexa, mas o leitor não pode deixar de se sentir deveras próximo da voz que o acompanha e direcciona ao longo da narrativa, nem que seja pelo simples facto de Chappy o interpelar permanentemente. Contudo, para o leitor, é desde cedo notório que, no seio da sua narração fragmentada, alguns aspectos são frequentes. Mais tarde, estes irão revelar-se profundos traumas que deram origem a uma personalidade transtornada e psicótica, aproximando-se assim das características evidenciadas por grande parte das personagens da ficção gótica norte-americana contemporânea.

Por outro lado, dir-se-ia que a relação entre Chappy e o leitor é bastante íntima, uma vez que, à medida que a acção se desenrola e mais pormenores acerca da sua história são revelados, Chappy transmite a ideia de que apenas os revela porque se sente suficientemente à vontade com o leitor, tal como atesta a seguinte passagem da obra:

And before I go, while we are having this moment of privacy, there's something I need to talk to you about, something that needs settling between you and me. Direct address: I'm talking to you, Herr Reader, realizing that it's not the usual thing, knowing I'm not supposed to disassemble the invisible scrim that separates us. My apologies for suddenly aggressing. But it's time we had it out, the two of us, alone, without interference. Concentrate, pay close attention, this is the last flash of lighting lucidity, before my rigor turns to rigor mortis.¹

¹ A M Homes, *The End of Alice*, Granta, London, 2006, p. 172.

Este excerto, em particular, não só comprova a relação íntima entre ambos, como também revela que Chappy não pretende apenas transmitir a sua história. Ele pretende envolver o leitor directa e indirectamente em todo o processo, provocando-o, mantendo-o em *suspense*, deixando escapar apenas alguns factos que considera relevantes. Por outro lado, a intimidade existente entre Chappy e o leitor poderá ser entendida de uma forma ainda mais complexa. Este desejo de demonstrar algo ao leitor, de chamar a sua atenção e de o alertar – aspecto tão característico da ficção gótica – leva-nos, naturalmente, a estabelecer uma relação com as *cautionary tales*. A própria autora confessa esse facto: «*Alice* has a very moral core²». E a verdade é que, desde a sua génese, a ficção gótica apresenta também um propósito moral e ético, tal como refere o autor William Patrick Day:

The Gothic parodies the moral vision of realistic tradition by integrating conventional moral wisdom into the fantasy. Most of the novels can easily be read as cautionary tales; in *Frankenstein* and *Jekyll and Hyde*, for instance, Victor and Henry even provide the reader with an explicit statement of the moral significance of their stories. Both novels seem to warn the reader against pride and egoism, against the excessive pursuit of either power or pleasure.³

Desta forma, a narrativa gótica não só obriga o leitor a confrontar-se com o seu lado mais negro, mas também o avisa das consequências dos seus actos negativos – quando, por exemplo, as normas sociais são quebradas –, veiculando assim um objectivo moral. A exploração de temas como a morte, a vida, a sexualidade e a homossexualidade, levanta questões incómodas, mas trata-se, na verdade, de um dos princípios fundamentais do Gótico, o de divulgar o que de mais negro há no homem, obrigando-o a reflectir e até a modificar-se:

2 G Crewdson, A. M. Homes, «BOMB Magazine», Issue 55, 1996, consultado a 6 de fevereiro de 2011, <http://bombsite.com/issues/55/articles/1954>.

3 W P Day, *In the Circles of Fear and Desire – A Study of Gothic Fantasy*, The University of Chicago Press, Chicago, 1985, p. 72.

Gothic novels frequently adopt this cautionary strategy, warning of dangers of social and moral transgression by presenting them in their darkest and most threatening form. The torturous tales of vice, corruption and depravity are sensational examples of what happens when the rules of social behavior are neglected.⁴

Tal como Fred Botting refere no excerto acima mencionado, este sentido moral da ficção gótica poderá ser entendido, num primeiro plano, como um mecanismo de regulação da própria sociedade, uma vez que expõe, aos restantes membros, os malefícios de determinados comportamentos e as suas consequências. Assim sendo, torna-se claro que as circunstâncias em que se encontra Chappy servem de exemplo para os restantes membros da sociedade, com o fim de os alertar para as consequências dos seus impulsos mais negros e destrutivos. Chappy força o leitor a confrontar-se com a realidade, retirando-o da sua zona de conforto e, acima de tudo, lembrando-o de que a sua perversidade não é exclusiva, pois está no interior de todos os homens. *The End of Alice* não apresenta esta ideia como uma descoberta, como algo inovador ou nunca antes explorado. Muito pelo contrário, as acutilantes palavras de Chappy pretendem recordar-nos que no interior de todos nós se encontra algo do qual temos receio e que preferimos esconder, ignorando-o e colocando-o no lugar mais recôndito da nossa mente. «Even if that makes it worse, even if it makes it harder, don't forget: I am no better or worse than you⁵». Apesar de todos os crimes, apesar de todos os momentos repugnantes que relatou, Chappy avisa que, afinal, não nos podemos esquecer que também ele é humano, sujeito a desejos e instintos, como qualquer um de nós.

A exploração das verdadeiras motivações – ou, por vezes, da falta delas – para o ser humano cometer actos inexplicavelmente negativos é uma temática predilecta do autor gótico. Edgar Allan Poe seria, provavelmente, um dos que melhor reflectiu, ao longo da sua carreira literária, acerca desta questão. No ensaio «The Imp of Perverse», datado de 1845, Poe expõe de forma brilhante esta questão:

4 F Botting, *Gothic*, Routledge, London, 1997, p. 7.

5 Homes, p. 173.

Induction, *a posteriori*, would have brought phrenology to admit, as an innate and primitive principle of human action, a paradoxical something, which we may call *perverseness*, for want of a more characteristic term. In the sense I intend, it is, in fact a *mobile* without motive, (...). Through its promptings we act without comprehensible object; or, is this shall be understood as a contradiction in terms, we may so far modify the proposition as to say, that through its prompting we act, for the reason we should not.⁶

Edgar Allan Poe dá o nome de *perverseness* a esta vontade primitiva e instintiva do ser humano para agir de forma errada perante regras impostas por convenções sociais. O ser humano é forçado a responder à sua parte mais selvagem e involuntária, constituída por impulsos negativos. Tal explica os seus actos negativos sem, na verdade, explicar a sua verdadeira motivação. Ao ceder a este seu lado, tendo consciência de que comete estes actos, o ser humano acaba por não sentir qualquer culpa ou remorsos pelos seus actos. Edgar Allan Poe descreve ainda, no mesmo texto, este processo da seguinte forma:

The impulse increases to a wish, the wish to a desire, the desire to an uncontrollable longing, and the longing (to the deep regret and mortification of the speaker, and in defiance of all consequences) is indulged.⁷

Neste sentido, não é controverso afirmar que Chappy dá vida a esta perversidade – a esta vontade consciente de praticar o mal pelo mal – e que se traduz num crescendo de malvadez, cada vez mais intenso ao longo de toda a obra. Chappy é um «criminoso» iluminado, pois sabe como são condenáveis as suas acções, apesar do encarceramento acabar por condicionar as suas acções. Ainda assim, é-lhe impossível não cometê-las ou deixar de desejá-las no fundo do seu ser.

Chappy é, sem dúvida, um homem atormentado pelo seu passado, o que claramente condicionou o seu presente. A constante deambulação de Chappy – entre as suas memórias de infância, os seus momentos com Alice

6 E A Poe, *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*, Penguin Books, New York, 1982, p. 281.

7 Poe, p. 282.

e a sua actual situação – demonstra ao leitor que é possível estabelecer uma relação de causa e efeito entre estes momentos marcantes da sua existência. A alternância entre o passado e o presente de Chappy remete-nos para a ideia desenvolvida por Steve Bruhm no ensaio «Contemporary Gothic: why we need it», no que concerne ao Gótico contemporâneo e que se aplica, na sua essência, ao Gótico norte-americano:

This disruption of domestic history is ultimately based on a fluidity in Gothic protagonist's personal history; contemporary Gothic characters often utterly confuse their childhood experiences with their adult lives. This confusion results from the unconscious as Freud described it, a repository of prohibited desires, aggressions, and painful or terrifying experiences. As these psychological experiences mesh with the sense of loss that accompanies them (loss of parent, loss of security, loss of ego or stable sense of self), they set up echoes of childhood in the subject's later life.⁸

O presente de Chappy é profundamente marcado pelo seu passado: em particular, a inexistência de um ambiente familiar estável e as experiências incestuosas com a sua mãe, ajudaram a moldar a sua personalidade e surgem como explicação para determinadas acções como, por exemplo, a relação pedófila com Alice. Chappy perdeu algo durante a sua infância e tal modificou-o para sempre. Este sentimento de perda, como refere Bruhm, afectou-o irremediavelmente, transformando-o no adulto em que mais tarde se tornou.

Ainda neste contexto, na sua infância encontram-se apenas duas figuras femininas, determinantes para a construção da sua personalidade: a sua mãe e a sua avó. Estas duas mulheres, pólos de influência cimeiros na sua vida, exercem efeitos totalmente diferentes e acabam por surgir frequentemente no seu presente, enquanto representações fragmentadas de momentos que marcaram Chappy de uma forma menos positiva. A sua avó representa a figura de autoridade, reguladora dos bons costumes e das boas práticas pedagógicas e sociais. Figura austera e quase despojada de afectos, a sua avó deseja ardentemente que o neto abandone a sua infância e, para tal,

8 S Bruhm, «Contemporary Gothic: why we need it» in J Hogle (ed.), *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002, p. 267.

afasta-o dos objectos mais simbólicos deste período do seu crescimento. Já a mãe de Chappy representa o oposto. Pouco se sabe sobre esta personagem, a não ser que os seus distúrbios mentais a levam ao internamento num asilo. Se a avó de Chappy é a figura de autoridade, a sua mãe é a figura permissiva. A mãe é o elemento que lhe transmite conforto e, antes do regresso do asilo, protagoniza as suas melhores memórias. De acordo com Allan Lloyd-Smith na obra *American Gothic Fiction – An Introduction*, o papel da mãe ganha relevo no contexto da ficção gótica norte-americana, ao reflectir acerca da presença ou ausência da figura maternal e possíveis consequências no protagonista:

Ordinary mothers are not much in evidence in the Gothic, although there are numerous «bad» mother figures in the service of villains. In a strongly patriarchal culture it may be that the motherless child is peculiarly exposed, both emotionally and physically, in ways that more or less inevitably generate a Gothic effect.⁹

Grande parte da personalidade de Chappy acabou por ser definida pela ausência da figura maternal, o que potencia o efeito do Gótico que Lloyd-Smith refere. No entanto, também existe uma outra parte da personalidade igualmente marcada pela introdução de Chappy ao sexo, por meio da sua própria mãe. A presença de uma «má» mãe, que representa um marco determinante da construção da personalidade de Chappy – como adulto conturbado e perverso em que este se tornou – ajuda-nos a compreender o que poderá ter potenciado os seus crimes.

Tendo em conta a marca profunda que as figuras femininas causaram na construção da personalidade masculina, torna-se inevitável comparar Chappy com uma das grandes personagens que a ficção gótica já criou – Norman Bates, o protagonista da obra *Psycho* (1959), da autoria de Robert Bloch, que foi adaptado ao cinema pelo mestre Alfred Hitchcock. Quer Chappy quer Norman Bates sofreram consideráveis abusos emocionais, durante as suas infâncias, por parte das suas mães. No entanto, é notório realçar que estes «abusos» partem de diferentes motivações. Por um lado, a mãe de Norman Bates é uma figura autoritária e severa, que condiciona negativamente o crescimento do seu filho. Censura a sua sexualidade,

⁹ A Lloyd-Smith, *American Gothic Fiction – An Introduction*, Continuum, New York, 2004, p. 157.

referindo que se trata de um acto pecaminoso que deve ser condenado, e alega que todas as mulheres são devassas, à excepção dela própria. Quando a sua mãe se envolve numa relação, a mente de Bates cede, após anos de intensos abusos emocionais, e acaba por assassiná-la juntamente com o seu amante. Incapaz de lidar com a situação, a mente perturbada de Bates cria duas personalidades distintas e assume a identidade da mãe. Por outro lado, no caso de Chappy, não existe esta questão da censura e da repressão, por parte da sua mãe. No entanto, a relação incestuosa que surge durante a sua infância condiciona claramente o seu desenvolvimento. Não é por sua vontade que Chappy dá prazer, mas simplesmente pelo facto de a sua mãe assim o desejar. Este facto demonstra que o incesto não é totalmente consentido, uma vez que Chappy, enquanto criança, tem a percepção de que aquilo que está a fazer com a sua mãe é condenável aos olhos dos outros. Ao contrário de Bates, a sexualidade de Chappy é explorada e incentivada, ainda que de uma forma repreensível e até grotesca. A mãe de Chappy é carente de atenção masculina e tem uma grande necessidade de satisfazer os seus impulsos sexuais. A mãe de Bates representa uma pesada herança do puritanismo, na sua vertente mais decadente, repreendendo no filho aquilo que poderá ser, para si, desconhecido: a sexualidade e o corpo humano.

A verdade é que as estas duas figuras femininas, com atitudes e instintos diferentes, deixam marcas profundas nos seus filhos. Ambos, de formas distintas, acabam por resultar num «produto» que a sociedade condena e ostraciza, pelas suas atitudes degradantes e acções deploráveis. Não desculpabilizando os actos horríveis que cometeram, é notória a forma como o passado de cada um acabou por condicionar o seu presente, lembrando assim a célebre frase de Horace Walpole: «Sins of our fathers are visited on their children¹⁰». Para Chappy, os seus grandes traumas dizem respeito não só à relação pouco estável que mantinha com a sua mãe, como também ao seu posterior desaparecimento. Nesta linha de pensamento, Chappy demonstra que também é atormentado pelos seus traumas, sofrendo igualmente com estes pecados. Esta reflexão acerca do passado destas personagens e o constante regresso a um momento traumático levam-nos, frequentemente, a um ponto em que nos apercebemos que grande parte dos crimes cometidos resultou de um conjunto considerável de factores que encontram a sua explicação no passado.

¹⁰ H Walpole, *The Castle of Otranto*, Oxford University Press, New York, 2008, p. 7.

É certo que Chappy não é, na sua essência, um Drácula, um senhor das trevas, um Frankenstein incompreendido e ostracizado, um requintado Hannibal Lecter ou, até, um obcecado Capitão Ahab. Em *The End of Alice* não se lida com temas sobrenaturais, fantasmas ou monstros. Se, na ficção gótica tradicional, o vilão representa o expoente máximo do mal e tudo, desde a sua aparência até à sua personalidade, lhe permite que encarne, na perfeição, a essência do mal, a ficção gótica contemporânea não se demonstra assim tão linear. Ora vejamos um exemplo: se a forma como Bram Stoker retratou o Drácula fez com que o leitor do final do século XIX recriasse, na sua mente, uma imagem bastante fiel daquilo que, para a época, era o verdadeiro mal; o Drácula de Francis Ford Coppola já não pode encaixar-se nessa estrutura de pensamento e ser considerado uma fiel representação do mal, no final do século XX. O Drácula de Coppola é praticamente humano e aproxima-se justamente dessa humanidade, não só pelo simples facto de demonstrar os seus sentimentos, mas também por não ter escrúpulos em cometer actos de violência. De resto, para além de a própria fronteira entre o bem e o mal se ter esbatido, também o homem compreendeu que o mal é um tema bem mais complexo, que reside no interior do homem, fazendo assim parte da nossa realidade. Os chamados vilões da narrativa gótica contemporânea norte-americana são homens comuns. Chappy é uma personagem real que, tal como Homes faz questão de frisar ao longo da obra, pode ser qualquer um dos nós. Este jogo de aparências pretende, acima de tudo, desequilibrar a perspectiva harmoniosa do leitor e a sua fé inabalável na sociedade. No entanto, este é também um sinal de constante transformação do próprio Gótico, tal como refere Andrew Smith em *Gothic Literature*, alertando o leitor para o seguinte facto:

The monstrous Gothic body (the vampire, werewolf, mummy, zombie and the possessed teenager) becomes replaced by a horror of emotion which, in a postmodern age, struggles to accommodate the authentic expect in models of trauma which are represented by overly familiar textual props.¹¹

Por outras palavras, a literatura gótica serve-nos de grande lição, pelo facto de confrontar os leitores com os traumas e com o interior das personagens, fazendo-nos compreender que o mal está presente, essencialmente, no interior do homem.

¹¹ A Smith, *Gothic Literature*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2007, p. 139.

2. *The End of Alice*: a queda do mito da «Boa Rapariga»

A figura feminina tem sido uma temática recorrentemente explorada na literatura mundial, assumindo variadas características ao longo dos séculos, de acordo com as especificidades de cada movimento estético-literário e, até, com o próprio contexto histórico-político em que estas se encontram. No caso particular da ficção gótica, as primeiras obras revelam um universo essencialmente masculino, no qual a mulher ocupa, em grande parte dos enredos, uma posição de vítima, quase sempre obedecendo ao estereótipo de uma mulher jovem, perseguida pelas mais diversas razões e atormentada por uma figura opressora pertencente ao universo masculino, tal como refere Fred Botting em *Gothic Romanced*:

It is a critical commonplace to note how women in gothic fictions are represented as objects of pursuit, imprisonment, violation (critical reversals of this victim status, of course, shift the identification of monstrosity from sexualized otherness to tyrannical patriarchal systems (...)).¹²

O ponto que interessa realçar, neste momento, é o facto de as primeiras obras representativas dos primórdios da ficção gótica apresentarem estruturas predominantemente patriarcais. Esta questão é partilhada quer pelo Gótico inglês, quer pelo Gótico norte-americano, apesar de este último demonstrar características bem mais vincadas em relação ao papel da mulher, apresentando dificuldades em criar personagens femininas pluri-dimensionais, e permitindo, por exemplo, que se tornassem vilãs góticas, de pleno direito. Em relação a este tópico, Donna Heiland refere, na obra *Gothic & Gender – An Introduction*, o seguinte:

The Reign of Sentimentalism in the American novel not only made it exceedingly difficult for our writers to portray sexual passion, but prevented them as well from drawing convincing portraits of women.¹³

Desta forma, Heiland realça o facto de os autores norte-Americanos frequentemente construírem personagens femininas num contexto onde a

¹² F Botting, *Gothic Romanced*, Routledge, London, 2008, p. 153.

¹³ D Heiland, *Gothic & Gender – An Introduction*, Blackwell Publishing, Oxford, 2004, p. 291.

sexualidade não é um tópico abordado ou, então, onde é apenas subentendido, resultando naquilo que a autora considera como um retrato pouco aprofundado e pouco convincente de uma personagem feminina.

A entrada em cena de um outro movimento literário, o romantismo, poderá ter permitido à ficção gótica prestar especial atenção à imagem da mulher, atribuindo-lhe maior estrutura, substância e até protagonismo. O carácter transgressor do Gótico intensificou a presença de um duplo da jovem rapariga, vítima do vilão gótico, tal como Fiedler refere em *Love and Death in the American Novel*:

All through the history of our novel, there had appeared side by side with the Fair Maiden, the Dark Lady – sinister embodiment of the sexuality denied the snow maiden; (...) and similarly woman is bifurcated into Fair Virgin and Dark Lady. (...) In each case, the dark double represents the threat of both sex and death.¹⁴

Segundo Leslie Fiedler, estamos perante duas personagens-tipo femininas: por um lado, uma mulher simples, inocente, permanentemente conotada como praticante do bem e reconhecida, em termos físicos, pela sua pele branca, pelos seus cabelos louros e pelos seus olhos azuis; por outro, sendo igualmente necessário encontrar uma personificação adequada do mal, como contraponto da *Fair Virgin*, surge a *Dark Lady* – portadora de sentimentos e emoções obscuras, condenáveis pela religião e pelo bom senso social, capaz de quebrar as regras sem hesitar e cujas acções estão sempre impregnadas por impulsos egoístas e repreensíveis. Estas características tornaram-se num dos maiores clichés dos primórdios da literatura norte-americana. A *Fair Virgin* é acompanhada por uma aura etérea, que a coloca num plano quase divino e, por conseguinte, afastada do plano terreno e dos seus pecados. A *Dark Lady* está intimamente relacionada com a sensualidade e o sexo. Ela é, por assim dizer, a representação da *femme fatale*, o elo de ligação entre áreas consideradas tabu. Ao contrário do carácter quase divino da *Fair Virgin*, a *Dark Lady*, para além da sua manifesta sexualidade, que explora sem pudor, torna-se também um símbolo da morte: «(...) the Dark Lady with her luxuriant

¹⁴ L. Fiedler, *Love and Death in the American Novel*, Dalkey Archive Press, Champaign, 1998, p. 296.

flesh is a bearer of poison. In such symbolic world, sex and death become one¹⁵». Considerar estes conceitos, preconizados por Fiedler em *Love and Death in the American Novel*, pode ajudar a compreender a forma como surgem as personagens femininas em *The End of Alice*: Alice é uma inocente criança que, numa primeira análise, associamos de imediato ao conceito de *Fair Lady*, ao invés da rapariga universitária, ou até da própria mãe de Chappy que, pela descrição dos seus actos, se aproximam da definição de *Dark Lady*. Mas serão assim tão lineares estas definições, tendo em conta as suas acções? A análise do universo feminino em *The End of Alice* pode fornecer-nos importantes pistas em relação à presença feminina e à forma como estas personagens foram construídas, ao mesmo tempo que se tentam identificar marcas góticas nas mesmas.

2.1. Alice – uma nova Lolita?

À medida que o leitor vai acumulando informações acerca de Alice, a imagem mental que é criada à volta desta personagem torna-se mais precisa – trata-se de uma criança que entrou na vida de Chappy e que deixou uma profunda marca neste. Mas os verdadeiros factos referentes a Alice só nos chegam no final da obra, pois é através do relato dos acontecimentos contidos no processo criminal de Chappy, que o leitor começa finalmente a juntar as peças e a construir um todo, como se de um *puzzle* se tratasse. Sabe-se que Alice é uma criança de 12 anos, neta da proprietária de uma cabana que Chappy alugara, junto a um lago em New Hampshire. O primeiro encontro entre ambos é caricato, tratando-se de uma clara demonstração da infantilidade de Alice, quase como se a sua idade não bastasse para atestar esse mesmo facto. Por um lado, uma situação aparentemente inocente e que parece retratar uma simples brincadeira de crianças; mas, por outro lado, ao analisar-se com maior rigor este primeiro encontro entre Alice e Chappy, entende-se que não há nada de inocente nele – o clima sexual é perceptível e ambos têm consciência desse facto, ainda que com diferentes níveis de maturidade. Sob um ângulo diferente, este aparente momento de brincadeira em tudo se assemelha a uma sessão de *bondage*, sendo Alice a figura dominante da relação. Tal imagem deita por terra qualquer noção idílica que se tenha construído em torno de Alice. Na mente

¹⁵ *Ibid.*, p. 296.

de Chappy, esta não é inocente, afastando-se totalmente da noção de *Fair Lady*. Desta forma, esta nova personagem feminina representa uma diferente visão em relação à infância, ou melhor, em relação à destruição dessa mesma, pois Alice parece ilustrar na perfeição o grande aviso que Homes lança em *The End of Alice*: a infância desapareceu, juntamente com a inocência que estava associada a este momento do desenvolvimento da criança.

É impossível não estabelecer uma comparação entre *The End of Alice* e a obra de Nabokov, *Lolita* (1955), quer pelas semelhanças entre as personagens masculinas, quer pelas personagens femininas. Chappy é um homem de meia-idade, cuja obsessão por uma jovem, na verdade, uma criança, o leva a cometer os actos mais abomináveis da condição humana, tal como Humbert. Ambos acabam por matar, mas Humbert consegue aliar-se a um certo paternalismo que escapa a Chappy. Humbert preocupa-se em ser um bom pai, ao mesmo tempo que mantém uma relação claramente sexual com Lolita. No final do romance, o facto de Humbert perseguir Quilty, um outro pedófilo – por o considerar responsável pela destruição da vida de Lolita e, também, pela destruição da imagem que Humbert criou dela para si próprio – reforça esta questão da paternidade. Já Chappy é condenado pela sua obsessão por um outro ser humano, sabendo perfeitamente as consequências dos seus actos. Contudo, o que torna o seu crime hediondo aos olhos da sociedade é o facto de o seu objecto de atracção ser ainda uma criança, uma menina de 12 anos. Por um lado, a sua obsessão leva-o a olhar para Alice como a verdadeira responsável de toda a acção, o que culmina com a sua morte. Por outro lado, tal como Humbert vê Quilty como o responsável pelo «fim» da infância de Lolita, também Chappy, ao ver Alice a sangrar, ter-se-á apercebido de que a infância dela terminou e que o que restou em nada corresponde à sua fantasia.

A noção de «girl-child», que surge lado a lado com o conceito de «good boy» e que pertence aos primórdios da ficção gótica norte-americana, é desenvolvida por Fiedler em *Love and Death in the American Novel*, e baseia-se na ideia da inocência e pureza da criança que, por puro instinto, é capaz de fazer aquilo que está correcto. No entanto, se considerarmos Lolita e Alice, apesar de nos referirmos especificamente à ideia de «girl-child», não é possível incluí-las nesta noção do imaginário norte-americano:

Into Lolita and her mummy, the bitch-girl, and the semi-preserved suburban predator, the pure American female has been split and degraded. (...) At every turn of its complications, the perverse theme of *Lolita* parodies some myth of the Sentimental Love Religion and the cult of the child.¹⁶

Por outras palavras, para Fiedler a terminologia a aplicar seria de «bitch-girl» e para o autor Louis Gross, na obra *Redefining the American Gothic*, seria «demonic child». Contudo, apesar das diferentes nomenclaturas, ambos os autores concordam com o facto de ser visível a profunda modificação que se operou na imagem e na forma como a figura da criança pode ser representada – tal como Gross refere, ao tomar como exemplo a personagem Claudia, a eterna criança-mulher de Anne Rice, na obra *Interview with the Vampire*:

The figure of the demonic child is rare in Gothic fiction until the late nineteenth-century's *Carmilla* and *The Turn of the Screw*. (...) The reverse image of the exaggerated innocence of the child, of course, is its true demonism devoted to evil. (...) Added to this is the titillation of the sexual exploitation of children in modern fiction. After all, Claudia as female vampire must seduce and destroy, a sort of demonic Lolita who asks to sit on a gentleman's knee before she kills him.¹⁷

Segundo estes dois autores, Fiedler e Gross, podemos entender esta corrupção da imagem da pureza da criança como uma paródia, como a ridicularização de noções que foram, durante séculos, perpetuadas na literatura, considerando exclusivamente a criança como um ser puro e quase divino, na qual é difícil conceber a «destruição» da sua inocência. Seguindo esta linha de pensamento e aliando-a à concepção das *cautionary tales*, preconizada desde a génese do Gótico, uma personagem tão complexa como Alice pode ser vista como uma chamada de atenção para o fim controverso da infância e suas possíveis consequências, revelando os impulsos malévolos que podem também residir no interior de uma criança.

¹⁶ *Ibid.*, p. 330.

¹⁷ L. Gross, *Redefining the American Gothic*, UMI Research Press, Michigan, 1989, p. 50.

2.2. «A Mulher Vilã»

A forma como Homes constrói o seu enredo é sublime. O leitor parece seguir a audiência de Chappy ao mesmo tempo que esta decorre. É o próprio Chappy que nos relata os pormenores, os ocupantes da sala, as perguntas que fazem, e o que está a acontecer naquele preciso momento. Contudo, é visível o desfasamento entre o que é real e aquilo que ocupa a mente de Chappy. Há um claro afastamento da realidade, através de uma narração quase impessoal, um mero relatar de factos, como se nada de verdadeiramente importante se passasse. Esta clivagem com a realidade é reconhecida por Chappy, que considera que as pessoas como ele pertencem a uma espécie de universo paralelo, um universo onde impera o reconhecimento da atracção pelo outro, sendo algo que Chappy condena por não existir na sociedade que o rodeia:

Among our kind what annoys me most the unwillingness to explore, or even acknowledge, an attraction other than one's own. We – like the unafflicted – act as though our pleasure palace is superior, as though no other exists.¹⁸

Do mesmo modo, também está latente um sentimento de protecção por parte de Chappy. Mostra-se evidente que Chappy necessita definir este «grupo» de pessoas pertencente ao submundo, uma vez que as suas motivações e obsessões jamais serão aceites pela sociedade em geral, tornando-se importante o dar a conhecer ou simplesmente lembrar que existem pessoas como ele. Este protecçionismo estende-se, em particular, à rapariga com a qual ele estabelece correspondência, pois ambos partilham esta designada «attraction»:

The girl. She is home for the summer, returned to her people after sophomore year at a prominent girl's college, whose name I will keep secret, to spare the institution the embarrassment or perhaps the pride, depending on which of the trustees you might ask.¹⁹

¹⁸ Homes, p. 13.

¹⁹ Homes, pp.16-17.

Apesar da temática da pedofilia, da sexualidade e da obsessão sexual não serem inéditas para o universo da ficção gótica, a grande novidade que Homes nos oferece é relativa à questão do género e, até mesmo, à da idade do/a pedófilo/a. É uma ideia preconcebida que sejam apenas os homens de meia-idade a sentirem-se atraídos por jovens ou crianças. Presumivelmente, uma noção que se tornou popular com a obra *Lolita* (1955), de Nabokov, e que, por sua vez, talvez deva esse mesmo facto ao contributo dos meios de comunicação social e à popularidade de determinadas histórias. A verdade é que a pedofilia tem quase sempre sido considerada mais próxima do universo masculino. Basta recordar algumas obras, tais como *Interview with the Vampire* (1976), de Anne Rice, ou até *Zombie* (1995) de Joyce Carol Oates. O que liga estas três obras é precisamente o facto de partirem de um ponto de vista masculino, no que concerne à pedofilia. Independentemente da idade, a visão e a experiência do homem representam o ponto de partida para lidar com esta temática de um modo mais amplo, expondo a fragilidade do ser humano. Os fundamentos psicológicos para tal comportamento são, neste momento, secundários e, apesar de ser uma temática polémica, existe algo ainda mais importante para o presente estudo. Homes parte, de facto, do ponto de vista masculino do pedófilo, aproximando-se de outros exemplos da ficção gótica, através de Chappy, que corresponde às ideias preconcebidas acima estabelecidas. Contudo, a presença constante de uma personagem feminina sem nome que, através das suas cartas, reconta todos os pormenores sórdidos da sua própria busca pela satisfação sexual, deixa-nos em alerta e impele-nos a reflectir mais além. A verdade é que a exploração da sua própria obsessão acaba por confrontar o leitor com uma outra realidade: a de que a pedofilia também faz parte do universo feminino. É pois, tal como Chappy chama a atenção no início da obra, algo que faz parte da nossa sociedade, apesar da mesma recorrentemente ocultar este facto. Em última análise, qualquer um pode tornar-se neste Chappy ou nesta rapariga universitária.

A forma como a figura feminina é retratada ao longo da obra não é positiva, à luz das suas acções. Os três grandes exemplos femininos, pertencentes ao universo de Chappy, estão longe de corresponder ao ideal puritano ou à inocência da mulher, presente na origem do Gótico. A mãe de Chappy, Alice e a rapariga universitária são resultado da exploração de uma faceta mais negra e obscura da figura da mulher, o que nos transporta mais uma vez para a noção de *Dark Lady*, desenvolvida por Leslie

Fiedler. Através do seu estudo, compreendemos como a imagem feminina sofreu profundas modificações ao longo das décadas de desenvolvimento da ficção gótica, dando aos seus autores a possibilidade de se libertarem de determinadas convenções e de explorarem, de uma forma mais rica e complexa, várias facetas da figura feminina, colocando-a igualmente sob um ângulo mais negro. Kelly Hurley reflectiu também sobre esta questão ao considerar a noção da «new woman»²⁰, um fenómeno social que acabou por se difundir por todo o mundo ocidental. Trata-se, na verdade, de um produto do século XX e das suas modificações sociais, aliadas à emancipação da mulher e à forma como a ficção gótica lidou com essas mudanças.

É certo que a «nova mulher» reivindica um papel muito mais activo na sociedade e uma posição de igualdade face ao homem. Naturalmente, esta vontade estendeu-se para a literatura e, à medida que o século XX avançou, tornou-se mais fácil, para o autor gótico contemporâneo, construir uma personagem feminina credível, capaz de praticar o mal, ao contrário do autor gótico tradicional. Na prática, tal significa que se operaram profundas mutações na forma como a personagem feminina é concebida e na abordagem que é feita aos variados papéis que a mulher pode desempenhar: amiga, esposa, mãe, filha, etc.

Em particular, no caso de *The End of Alice*, o papel da mulher que merece uma maior reflexão é, sem dúvida, o papel da mãe, neste caso da mãe de Chappy, procurando compreender de que forma se passa de uma imagem de família convencional, com uma mãe extremosa, para uma noção totalmente diferente de maternidade. O leitor tem acesso à figura da mãe de Chappy através de *flashbacks*, que surgem em momentos mais conturbados e em passagens narrativas menos claras, e que revelam que Chappy não é apenas o violador. Ele próprio foi vítima de violação pela sua mãe e, por conseguinte, o desenvolvimento da sua personalidade foi sempre condicionado. Com o relato da cena do incesto, que surge dispersa por vários fragmentos e ao longo da narração das conquistas sexuais da correspondente anónima, o leitor ganha a consciência de que a mãe de Chappy cedeu igualmente a impulsos irresistíveis, compreendendo, ao mesmo tempo, as consequências negativas que advêm de tais instintos:

20 K Hurley, «British Gothic Fiction, 1885-1930» in J Hogle (ed.), *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002, pp. 199-201.

«“My curse”, Mama says through the bathroom door. “It’s my curse”²¹». Se, por um lado, podemos considerar que se trata apenas de um desabafo referente à condição física da mulher e aos seus mecanismos biológicos, especialmente a menstruação, por outro, podemos analisar a presença de sangue com uma metáfora para a sua punição. Por outras palavras, a mãe de Chappy, ao pronunciar-se deste modo, confessa a sua culpabilidade. Se recordarmos a ideia defendida por Kelly Hurley no artigo anteriormente referido, podemos considerar a mãe de Chappy como um exemplo da «incapacidade» em lidar com a «nova mulher», no que concerne à questão da sexualidade, tornando-a assim numa vilã.

Num plano de destruição da imagem da *Fair Virgin*, quer a mãe de Chappy, quer a rapariga universitária, quer Alice, podem servir enquanto representações de como a imagem feminina se foi transformando, desde as origens da ficção gótica: «Once the Good Good Girl has been exposed, no sentimental stereotype of womanhood is safe; first the mother and then the angel child are reveled as bitches too²⁵». No início, para os autores góticos, a transgressão de estereótipos tratava-se de uma tarefa quase impossível, mas ao considerarem a mulher como algo significativo, e não apresentando-a simplesmente como um mero símbolo de pureza, reformularam conceitos que sempre haviam sido utilizados na Literatura e quebraram, por fim, as convenções instituídas. Assistem-se, então, a profundas transformações sociais que criam uma nova imagem de mulher. Assim se possibilitou a criação de personagens femininas pluridimensionais e, conseqüentemente, bem mais autênticas e credíveis, como tem em consideração Fieldler em *Love and Death in the American Novel*:

Before Faulkner is through, we have been compelled to watch the ex-snow maiden, the former golden girl, not only raped (...), but begging to be had, whimpering for the consummation she had once fled in terror. (...) Western literature before the coming of Sentimentalism is rich in images of destructive women – Thaïs and Cleopatra and Lilith herself.²⁶

Ao analisarmos a forma como Homes representou as várias figuras femininas, presentes em *The End of Alice*, e tendo em conta as profundas modificações que o Gótico sofreu ao longo do último século, rapidamente nos

²¹ Homes, p. 141.

²⁴ Fieldler, p. 329.

²⁵ *Ibid.*, p. 324.

aproximamos de uma noção muito mais negativa da figura feminina, que os autores de ficção gótica conseguiram desenvolver, com sucesso, ao longo do século XX. Fieldler refere o exemplo de Faulkner como marco de referência nesta questão. Para tal, basta recordar personagens como Addie Bundren, no romance *As I Lay Dying* (1930): uma mulher que simboliza a destruição da imagem idílica da boa esposa, da mãe perfeita e carinhosa. A infelicidade do seu casamento com Anse Bundren parece justificar a forma fria e calculista como sempre tratou os seus filhos. No entanto, os seus pecados e uma relação extraconjugal levaram-na a concentrar-se apenas num único filho, Jewel, fruto da relação que manteve com Whitefield. Mesmo após a morte, a sombra viva de Addie permanece junto dos filhos, assombrando-os no cumprimento da sua última vontade. Seria possível aproximar a mãe de Chappy a Addie? Ambas personificam tudo aquilo que uma figura materna não deve representar. Ademais, a destruição deste ideal materno é minada por um outro aspecto mais sombrio: a natureza dúbia da relação entre mãe e filho. Permanece obscuro o tipo de relação entre Jewel e Addie, apesar de o comportamento protector de Addie em relação a Jewel nos permitir especular. A relação entre Chappy e a mãe é suficientemente explícita. Apesar de ser seu dever proteger o seu próprio filho, foi ela a primeira a apresentá-lo aos prazeres da carne e a permitir que ficasse marcado para sempre.

Portanto, se a mãe de Chappy serve como exemplo da destruição da imagem materna, Alice e a rapariga universitária representam, sem dúvida, a aniquilação da inocência da infância e da juventude, respectivamente. Ambas, pela forma como são descritas ao longo da obra, são retratadas como elementos activos na sua própria destruição, e na destruição de outros, incitando a comportamentos incorrectos por parte das figuras masculinas. Por um lado, Alice parece provocar Chappy e é por sua vontade que a relação sexual entre ambos é consumada. É ela que procura Chappy, incitando o seu regresso aos velhos hábitos, quando ele pretendia fazer exactamente o contrário. Por outro lado, a rapariga universitária leva Matt a explorar a sua sexualidade demasiado cedo, colocando assim um ponto final à sua infância. Nesta perspectiva, as três são responsáveis pela decadência dos outros – «mulheres-vilãs», portanto, longe de serem *Fair Ladies* ou *Good Good Girls*.

Em suma, as particularidades que as personagens de *The End of Alice* apresentam permitem-nos considerar a obra como um excelente exemplo da herança gótica. Quer Chappy, Alice, a mãe de Chappy ou a rapariga

universitária alcançaram, através da arte e do engenho de A. M. Homes, o seu próprio estatuto entre as mais perturbadas e controversas personagens que habitam e atormentam o nosso imaginário. Tal como os grandes títulos da ficção gótica, o maior interesse de *The End of Alice* reside no que permanece na sombra, oposto àquilo que é socialmente aceite. Uma espécie de submundo marginalizado que todos reconhecem existir, mas que poucos se atrevem a explorar. O carácter transgressivo da escrita de Homes, a perversidade de Chappy, os segredos familiares de todas as personagens, a moral inquietante da narrativa no que concerne, por exemplo, à pedofilia e, até, a forma como a obra foi recebida pelo público, são aspectos que estão presentes e fazem de *The End of Alice* uma obra única, representativa do legado gótico. Em última análise, *The End of Alice* está mais próxima do que nunca da herança gótica, no entanto, apercebemo-nos de que a recepção crítica desta obra, tão assustadoramente actual, foi ainda tão pouco explorada. Com *The End of Alice*, o nosso coração tranquiliza-se, ainda que seja apenas por breves momentos, quando chegamos à seguinte conclusão: a ficção gótica continua viva e recomenda-se. E, nos minutos seguintes, damos de novo por nós assombrosamente inquietos, mas inequivocamente fascinados pelo que de mais negro há no ser humano.

Bibliografia

- BLOCH, R., *Psycho*. Robert Hale Limited, London, 1999.
- BOTTING, F., *Gothic*. Routledge. London, 1997.
- _____, *Gothic Romanced*. Routledge. London, 2008.
- DAY, W. P., *In the Circles of Fear and Desire – A Study of Gothic Fantasy*. The University of Chicago Press, Chicago, 1985.
- FAULKNER, W., *As I Lay Dying*. Vintage Classics, London, 2004.
- FIEDLER, L., *Love and Death in the American Novel*. Dalkey Archive Press, Champaign, 1998.
- GROSS, L., *Redefining the American Gothic*. UMI Research Press, Michigan, 1989.
- HEILAND, D., *Gothic & Gender - An Introduction*. Blackwell Publishing, Oxford, 2004.
- HOGLE, J., *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge University Press, Cambridge, 2002.
- HOMES, A. M., *The End of Alice*. Granta, London, 2006.
- LLOYD-SMITH, A., *American Gothic Fiction – An Introduction*. Continuum, New York, 2004.
- NABOKOV, V., *Lolita*. Penguin Books, London, 2006.

OATES, J. C., *Zombie*. Plume, New York, 2009.

POE, E. A., *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. Penguin Books, New York, 1982.

RICE, A., *Interview with the Vampire*. Ballantine Books, New York, 1997.

SMITH, A., *Gothic Literature*. Edinburgh University Press, Edinburgh, 2007.

WALPOLE, H., *The Castle of Otranto*. Oxford University Press, New York, 2008.

Webgrafia

CREWDSON, G., *A. M. Homes*. In *BOMB Magazine*, Issue 55, 1996, 6 de Fevereiro de 2011, <http://bombsite.com/issues/55/articles/1954>.

A Monstruosidade Oculta em *American Psycho*

JOÃO LUÍS NABO

1. *American Psycho*: um romance polémico

Os dois primeiros romances de Bret Easton Ellis, *Less Than Zero* e *The Rules of Attraction*, centravam já as críticas do escritor à sociedade da sua época, reflectindo uma insanidade própria da década. Mas, se Ellis ganhou alguma notoriedade com os primeiros, foi com *American Psycho* que, para além de celebridade, ganhou também os epítetos de misógino, violento e insensível, devido aos actos de Patrick Bateman e à sua mente fragmentada. Ellis dera voz a um *yuppie* que se afirmava «racist, homophobic and misogynistic¹» e viu lançadas contra si violentas críticas, concretizadas até em ameaças de morte. Contudo, a intenção do escritor foi mostrar as características que se integravam no conceito de perfeição de Bateman. Os comportamentos psicóticos da personagem funcionaram enquanto crítica violenta aos excessos e à ganância dos anos 1980, sendo Bateman entendido, como refere Tarja Laine, como «an ultimate portrayal of the 1980s New York yuppie lifestyle, depicting a world dominated by hedonism, greed, and egocentrism (...) of

¹ J Suglia, «Bret Easton Ellis escape from Utopia», consultado a 8 de Maio de 2008, http://youthquakemagazine.com/author_articles/breastonellis.htm >, para. 7.

brand name consumer goods, denoting the fashion-dictated materialism that constitutes yuppie life²».

A história da publicação do romance não foi pacífica, e a polémica começou ainda antes de o livro ser colocado à venda. Meses antes do lançamento é publicado um artigo no *The New York Times* assinado por Roger Rosenblatt. Nessa crítica intitulada «Snuff This Book!», o autor classifica-o como uma obra «pointless... themeless... everythingless³», um manual «on torture and dismemberment of women⁴». Rosenblatt endureceu ainda mais o seu desprezo pelo romance, acrescentando: «It was the kind of book that brought out the worst in everybody. It was not only idiotic in itself but it caused idiocy in others⁵».

Pressionada pela opinião pública, e apesar de ter procedido ao pagamento adiantado de 300 mil dólares ao autor, a editora Simon and Schuster recusou a publicação do manuscrito por conter descrições altamente chocantes, que começaram por ofender as funcionárias da editora que a ele tiveram acesso em primeira mão. Nunca a mulher fora antes descrita, em ficção, com a crueza, a violência e o sadismo utilizados por Ellis. Criaram-se movimentos contra a publicação do livro (a National Organization for Women foi um dos líderes da revolta) e o autor sofreu ameaças que o obrigaram a fazer-se acompanhar de guarda-costas. A NOW considerou a publicação de *American Psycho* «socially irresponsible and legitimizes inhuman and savage violence masquerading as sexuality⁶».

A Random House veio salvar a situação, aceitando publicar o romance. Ainda assim, o que poderá ter provocado tal revolta em alguns sectores da sociedade americana e, em particular, na nova-iorquina? Elizabeth Young

2 T Laine, «American Psycho: a double portrait of serial yuppie Patrick Bateman», consultado a 24 de Abril de 2008, <http://www.accessmylibrary.com/coms2/summary_0286-20297347_ITM>, p. 46

3 R Rosenblatt, «Snuff This Book! Will Bret Easton Ellis Get Away With Murder?», Dezembro de 1990, consultado a 20 de Abril de 2008, <<http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9C0CE1DB1738F935A25751C1A966958260>>, para. 6.

4 *Apud*, E Young, «The beast in the jungle, the figure in the carpet», in *Shopping in Space*, Atlantic Monthly Press with Serpent's Tail, New York, 1992, p. 86.

5 *Apud*, R Marin, «American Psycho: Sliced. Diced. Back», Abril de 2000, consultado a 25 de Abril de 2008, <<http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9F03EFDF113FF93AA35757C0A9669C8B63>>, para. 7

6 *Apud* C Freccero, «Historical Violence, Censorship, and the Serial Killer: The Case of *American Psycho*», in *Diacritics*, vol. 27, nº. 2, Writing between the Lines (Censored), Summer, 1997, pp. 44-58. The Johns Hopkins University Press, consultado a 12 de Maio de 2008, <<http://www.jstor.org/stable/1566351>>, p. 50.

avança com uma explicação, lembrando que o que distingue *American Psycho* das outras narrativas do género não consiste no efeito de repulsa provocado pelas cenas de violência sexual extrema. Cenas do mesmo tipo passam nas televisões diariamente e são tema de *plots* desenvolvidos no cinema, que fizeram as delícias de milhões de admiradores. No fundo, o que causou o choque e a consequente histeria foi a conjugação entre a violência sexual gratuita e o estatuto de Bret Easton Ellis como romancista sério – jovem, importante, vivo e pertencente ao *mainstream*⁷. Criou-se igualmente, entre os conhecedores do conteúdo do romance, um sentimento de terror na linha do Gótico tradicional. Isto é, não eram apenas as descrições dos actos terríveis de Bateman que os fazia sentir medo, mas também a perspectiva de continuidade desses actos, como refere James Keech: «The fear in a traditional Gothic novel is created not only by that which frightens (...) but by the foreboding that magnifies its dangers⁸».

Com a narrativa de *American Psycho* a decorrer no final da década de 1980, os leitores passaram a conhecer os pormenores da vida de Patrick Bateman, um *serial killer* misógino, que via na mulher um alvo a abater, não sem antes a submeter às torturas mais violentas e humilhantes. Apresentado como um modelo americano, Bateman manifestava o seu gosto em matar mulheres, em perfurá-las, decapitá-las e desmembrá-las em actos sádicos e terríficos, na linha dos filmes de terror mais chocantes. A decadência implícita no comportamento de Bateman revela-nos, de acordo com Carla Freccero, que o *American Dream* «is located not in corrupt government, or economic institutions that exploit us, but in an individual⁹». Diz a autora que o que está somatizado na figura de um assassino em série é uma ideologia de violência, que mostra essa mesma como oriunda da esfera privada¹⁰. Assim, conclui Freccero, a única solução para resolver esse tipo de problema é: «kill the serial killer and your problem goes away¹¹».

Criado na tradição das personagens dos dois primeiros romances do autor, com o objectivo de mostrar o vazio e a insanidade que dominavam a sociedade americana, Bateman dividiu as opiniões dos leitores e da crítica,

7 Young, *op. cit.*, p. 92.

8 J M Keech, «The Survival of the Gothic Response», in *Studies in the Novel*, 6:2, Summer, p. 132.

9 Freccero, *op. cit.*, p. 48.

10 *Ibid.*

11 *Ibid.*

enquanto se transformava no *serial killer* mais detestado do universo literário norte-americano. Ellis, que tinha passado três anos a trabalhar no manuscrito, estava consciente da natureza violenta e ofensiva do livro e acreditava que «when taken in the full context of the satiric and stylistic concerns of the novel as a whole, they would be properly understood¹²». Como refere ainda Julian Murphet, «three years spent building up a character without a character, without a moral tissue, left Ellis exhausted and mentally shaken; but with a typescript that would become a sensation¹³». Os que não leram o romance acabariam por ver a adaptação do filme, em 2000, seguindo a leitura e a visão da realizadora Mary Harron. O facto de ter sido uma mulher, e não um homem, a assumir a realização da obra, veio contribuir para que os ânimos mais exaltados se apaziguassem aos poucos.

Se a intenção de Ellis neste livro é a de criticar a sociedade e o comportamento de um grupo social ou profissional, a personagem Patrick Bateman faz parte da história como uma consequência lógica, um prolongamento dessa sociedade, alimentando-a e alimentando-se dela para dar vida aos seus mais terríveis pesadelos. Assim, Ellis não pode filtrar moral e eticamente os pensamentos e as acções do seu protagonista, procurando mostrar os factos «as Bateman sees them¹⁴». Se Bateman representa o que Ellis julga serem os valores dos brancos americanos, ele terá de agir e pensar em conformidade com esses mesmos valores, sem filtros nem disfarces, mantendo o seu perfil traçado desde o início: «He's a homophobe, a Republican, a businessman, an investor, engaged, he cooks, cleans. In truth he *is* the All American Boy *except* for the tiny fact that he butchers innocent people¹⁵». A problemática que tem acompanhado os actos de Bateman, ligada à ética e à moral, deixa de fazer sentido quando verificamos que, quer os crimes de Bateman sejam reais, quer sejam produto da sua imaginação, «they are all fictional¹⁶», como conclui Elizabeth Young.

12 J Murphet, *Bret Easton's Ellis's American Psycho*, Continuum, New York and London, 2002, p. 65.

13 *Ibid.*, p. 16.

14 S B Allué, «The Aesthetics of Serial Killing: Working Against Ethics in *The Silence of the Lambs* (1988) and *American Psycho* (1991)», consultado a 1 de Maio de 2008, <http://www.atlantistjournal.org/Papers/24_2/baelo.pdf>, p. 21.

15 In *American Psycho Review*, consultado a 23 de Maio de 2008, <<http://www.geocities.com/Athens/Forum/8506/Ellis/American.html>>, para. 2.

16 Young, *op. cit.*, p. 116.

Procuramos, agora, dividir este breve estudo de *American Psycho* em duas partes: a primeira, onde analisaremos a clara fragmentação do protagonista Bateman em duas personalidades distintas – a do assassino em série e a do corrector da Bolsa; e, a segunda, na qual aprofundaremos a relação da personagem com o seu escritor, procurando concluir até que ponto Bateman é, ou não, um duplo de Bret Easton Ellis.

2. Patrick Bateman em busca de um duplo

É objectivo deste próximo capítulo analisar o processo de construção da personagem Patrick Bateman. Como refere Tarja Laine, no ensaio «American Psycho: a double portrait of serial yuppie Patrick Bateman», a ambivalência do protagonista reside na sua dupla identidade enquanto *yuppie* e *serial killer*¹⁷, funcionando cada uma delas como máscara da outra. Além do mais, Cynthia Hamilton também constata que Bateman é sempre julgado pela sua aparência e não pelo seu carácter. E, por esse motivo, Bateman «literally embodies the terrifying closeness of the ordinary and the perverse¹⁸».

2.1. Bateman como *serial killer*

Bateman revela, portanto, desde o início, traços nítidos de uma enorme ambivalência. Dividido em duas personalidades, o *serial killer* e o *stock-broker/yuppie*, o impulso pelo exercício da morte pela morte vai conduzi-lo a um completo desequilíbrio emocional. Este estado psicológico dará origem a comportamentos que, pela sua aparente falta de lógica e pela sua crueza, provocam no leitor sentimentos ambivalentes de atracção e de repulsa. As descrições que Bateman faz dos crimes, alegadamente executados por si quando a sua monstruosidade se desoculta «by means of a drug à la Jekyll and Hyde»,¹⁹ são fáceis de reter na memória. Sobretudo pelas sevícias impostas às vítimas sexuais por parte do auto-intitulado psicopata, de entre as quais se destaca esta passagem, repleta de pormenor e violência:

¹⁷ T Laine, *op. cit.*, p. 46.

¹⁸ C Hamilton, «American Genre Fiction», in *Modern American Culture: an Introduction*, Mick Gidley (ed.), Longman, London, 1993, p. 316.

¹⁹ R Tymms, *Doubles in Literary Psychology*, Bowes and Bowes, Cambridge, 1949, p. 109.

I'm not mourning, and to prove it to myself, after a minute or two of watching the rat move under her lower belly, making sure the girl is still conscious, shaking her head in pain, her eyes wide with terror and confusion, I use a chain saw and in a matter of seconds cut the girl in two with it.²⁰

Há, ao longo do romance, uma clara analogia ao médico Dr. Jekyll, que materializava a sua *dark half* no criminoso Mr. Hyde, agora, transportado para os anos de 1980 e para o espaço americano. Esta duplicidade atinge em Patrick Bateman os seus pontos mais flagrantes, imediatamente após a experimentação de uma contrariedade. Estes contratempos, que funcionam como o elixir tomado pelo médico de Stevenson, levam Patrick a desejar cometer os crimes mais hediondos, verbalizando, perante colegas e namoradas, os seus mais negros instintos. Tal como Jekyll, Bateman sofre uma profunda transformação, quer física quer de carácter – situação que foge ao seu controlo e que acaba por dar origem a uma fragmentação da psique do protagonista e, conseqüentemente, a uma alteração de comportamento.

Por exemplo, no capítulo «Pastels», quando, no grupo de *yuppies*, comparam os respectivos cartões-de-visita, Bateman é acometido por um ataque de inveja, que mal consegue disfarçar: «I'm looking at Van Patten's card and then at mine and cannot believe that Price actually likes Van Patten's better. Dizzy, I sip my drink then take a deep breath²¹». Esta e outras situações-limite provocam em Bateman profundas reacções e metabolismos que este não consegue controlar.

A construção da personalidade de um *serial killer* é claramente concretizada a partir de uma constante tentativa de auto-convencimento e de uma necessidade de se afirmar como tal, manifestando estas tendências nas circunstâncias menos oportunas. Logo no capítulo inicial há um primeiro sinal de transtorno, quando Bateman bebe *Absolut* e licor de arando que, na sua mão, parecem «a glassful of thin, watery blood with ice and a lemon wedge in it²²». Depois, procura impressionar os colegas e garantir a sua atenção, afirmando numa atitude exibicionista: «I'm a fucking evil

²⁰ Ellis, *American Psycho*, Random House, New York, 1991, p. 329.

²¹ *Ibid.*, p. 44.

²² *Ibid.*, p. 19.

psychopath²³». Também no capítulo «Tunnel», Bateman reage igualmente de forma negativa, quando a empregada de bar lhe recusa o talão da bebida: «You are a fucking ugly bitch I want to stab to death and play around with your blood²⁴».

A este respeito, Joseph Gixti defende que se trata da necessidade do próprio autor em libertar as pulsões violentas, que é incapaz de manter escondidas²⁵, para, de acordo com Maria Antónia Lima, não se tornar uma vítima do seu *dark side*²⁶. Bret Easton Ellis estaria, assim, a libertar «the beast within²⁷», através das graves perturbações atribuídas a Bateman e através da manifestação de um conjunto de pensamentos e opiniões reveladoras de instintos criminosos: sente vontade de apunhalar McDermott²⁸; ameaça de morte a dona da lavandaria, que quer aplicar lixívia num dos seus casacos Soprani²⁹; e refere, com frequência, nomes de *serial killers* por quem manifesta admiração, como Ed Gein, Ted Bundy e Charles Manson. Do mesmo modo, é também constante a sua referência a filmes pornográficos e de terror, que utiliza para alimentar o seu sadismo e a sua inspiração, sendo o mais referido o clássico de Brian De Palma, *Body Double* (1984) que visionou, pelo menos, 37 vezes.

O facto de o leitor ficar ao corrente dos acontecimentos através de um protagonista-narrador, que apresenta sinais de desequilíbrio emocional, dá origem a uma atitude de desconfiança, reforçada no decorrer da narrativa pela degradação progressiva da psique da personagem. Isto remete-nos para a explicação de David Punter, para quem «Gothic will always appear to have to do with a kind of madness, an inexplicability³⁰». Os acontecimentos sucedem-se de forma vertiginosa, narrados através de um discurso paranóico que não apresenta quaisquer garantias de credibilidade. Estamos na presença de uma figura que, na tradição das personagens de Poe, apresenta sinais de decadência mental, provocada pelos seus próprios fantasmas e que, à imagem dessas personagens, parece possuir «uma crueldade

23 *Ibid.*, p. 20.

24 *Ibid.*, p. 59.

25 J Gixti, *Terrors of Uncertainty, the Cultural Contexts of Horror*, Routledge, London, p. 85.

26 M A Lima, *Terror na Literatura Norte-Americana*, vol. I, Universitária Editora, Lisboa, p. 26.

27 Gixti, *op. cit.*, p. 85.

28 Ellis, *op. cit.*, p. 52.

29 *Ibid.*, p. 82.

30 D Punter, *Gothic Pathologies*, MacMillan Press Ltd., London, 1998, p. 13.

incondicional que provoca tormentos, sem motivo ou intenção, mas pelo simples prazer de atormentar³¹.» Estes sinais que Bateman vai manifestando funcionam como alerta para as cenas que, mais tarde, vai descrever de forma brutalmente cirúrgica, sem mostrar quaisquer sinais de remorso:

I finally have to resort to pouring acid around the outside of the pussy so that the flesh can give way to the greased end of the Habitrail and soon enough it slides in, easily.³²

O desequilíbrio permanente de Bateman não lhe permite separar a realidade do mundo ficcional, especialmente do cinema e da televisão. Manifestando-se claramente uma vítima dos meios audiovisuais – uma problemática transversal a todas as obras de Ellis –, Bateman remete-nos para uma cena de particular pendor hollywoodesco, descrita no capítulo «Chase, Manhattan». É neste capítulo que ocorre uma projecção de Patrick Bateman num narrador de terceira pessoa, que passa a relatar os acontecimentos. A acção desenrola-se a um ritmo alucinante e é protagonizada por Bateman, que se vê envolvido em perseguições, explosões e tiroteios, dos quais sai ileso. No final dessa sequência cinematográfica, Bateman sente ter representado o papel da sua vida – o de um Hollywood *killer*³³. A introdução de um narrador onisciente, na terceira pessoa, permite uma narração mais objectiva e ajuda a tornar credíveis as cenas do herói Patrick Bateman – às quais, na sua opinião, falta apenas música para acompanhar a acção:

But softly they roll into the street, Patrick keeps thinking there should be music, he forces a demonic leer, his heart thumping and manages quite easily to bring the gun up to the cop's face.³⁴

As descrições procuram ritmicamente mimetizar esses momentos, numa técnica muito próxima do *stream-of-consciousness*, que vem, na tradição de Kerouac, tornar a narrativa mais espontânea. Por estes motivos, o leitor fica também mais próximo do estado de alucinação que domina por

31 Lima, *op. cit.*, vol. II, p. 299.

32 Ellis, *op. cit.*, pp. 328-329.

33 Laine, *op. cit.*, p. 50.

34 Ellis, *op. cit.*, p. 349.

completo o protagonista. É nesse estado que Bateman confessa ao advogado Harold Carnes os crimes que diz ter cometido. A ironia da situação é conseguida através de um anticlímax causado pela sua confissão, e à qual faltam bases consistentes. Ao contrário da situação vivida por Norman Bates em *Psycho*, há a probabilidade de o mundo alucinado de Bateman ser apenas um produto da sua psique fragmentada:

I leave a message, admitting everything, leaving nothing out, thirty, forty, a hundred murders, and while I'm on the phone with Harold's machine a helicopter with a searchlight appears, flying low over the river.³⁵

A personalidade do *serial killer*, baseada nas afirmações e narrativas de Bateman, está, portanto, assente numa estrutura construída a partir das constantes tentativas do protagonista em convencer-se, e convencer os outros, da sua faceta de verdadeiro torturador e assassino. A ausência de notícias sobre os crimes cometidos e o completo desinteresse que os colegas mostram em relação aos seus comentários, levam-nos mais uma vez ao encontro do pensamento de Tarja Laine, que defende que a construção de Bateman enquanto *serial killer* aconteceu *exclusivamente* na sua imaginação³⁶. A identidade de Bateman como *serial killer* é, assim, uma «hallucinatory construction³⁷», inspirada em filmes de terror e filmes pornográficos a que o protagonista assiste constantemente, motivado pelo vazio do seu dia-a-dia e pela falta de objectivos reais. Na sequência deste pensamento está também a análise de Julian Murphet, que refere o seguinte: «Bateman has (...) done nothing but write, speak, construct himself in a variety of language games, none of which is any more “real” than the others³⁸». Do mesmo modo, Elizabeth Young conclui que Ellis criou «a most unusual creature, a serial sex-killer who is also, at the same time, prepared to kill absolutely anyone³⁹», reforçando assim a concepção de Laine acima mencionada, de que «Bateman's unreliability as narrator forces the reader to realize that the killings only take place in Bateman's mind⁴⁰».

³⁵ *Ibid.*, p. 352.

³⁶ Laine, *op. cit.*, p. 51.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Murphet, *op. cit.*, p. 49.

³⁹ Young, *op. cit.*, p. 115.

⁴⁰ Laine, *op. cit.*, p. 48.

Embora as interpretações continuem em aberto, não há possibilidade de catarse, nem para o protagonista nem para o leitor, visto não ter havido a clássica luta final entre o herói e o seu rival – neste caso entre as duas personalidades de Bateman – e devido ao facto de o detective Kimball não ter enviado Bateman para a prisão. No fim, tudo vai permanecer igual, introduzindo assim um «disturbing anticlimax for the spectators as well as for Bateman⁴¹», como refere Tarja Laine.

Na verdade, uma das razões que concorreu para a campanha anti-Ellis e anti-*American Psycho* foi o facto de Bateman não ser punido pelos seus crimes. Ellis considera que o livro deixaria de ser uma sátira, se Bateman pagasse pelos crimes que diz ter cometido. A outra razão para esse desagrado foi a natureza crua e violenta das descrições. No entanto, ao evitar as metáforas no decorrer da sua escrita, o autor acabou por transformar Bateman numa metáfora da intemporalidade do Mal: «Patrick Bateman's not being caught or paying for his crimes at the time to me seemed to be an apt metaphor for the timelessness of evil⁴²». As pessoas teriam sido mais condescendentes e aceitariam toda a violência narrada na obra se o protagonista fosse apanhado e castigado. Mas, para além de lhe ter atribuído o estatuto de metáfora do Mal, presente em todas as eras, Ellis justifica o facto de não ter terminado o livro da maneira esperada: «I have always felt he is trapped in the world that he is a part of – a world that seems to give him no pleasure⁴³». Assim, a última frase do texto, «THIS IS NOT AN EXIT», reflecte uma situação sem solução para Bateman e, conseqüentemente, para a sociedade onde se insere, uma vez que esta foi cúmplice dos seus crimes⁴⁴. Daí o caos criado por si continuar sem um fim à vista, pois a sociedade e os seus valores não vão permitir a existência de uma esperança numa qualquer solução. Tom Waters, no *site Interesting Motherfuckers*, diz acreditar na existência intemporal de Patrick Bateman, citando depois Hannah Arendt, que classifica este tipo de personagens como «the banality of evil⁴⁵». Para Waters, esta personagem poderia ter existido noutras épocas, há cem ou mais anos, e poderá continuar a existir mesmo daqui a cinco séculos:

41 Laine, *op. cit.*, para. 24.

42 Bret Easton Ellis, in *Barnes and Noble Chat Transcript*, Junho de 1998, consultado a 23 de Maio de 2008, <<http://www.geocities.com/Athens/Forum/8506/Ellis/bnchat1.html>>, para. 6.

43 *Ibid.*

44 Allué, *op. cit.*, p. 21.

45 *Apud*, T Waters, «Interesting Motherfuckers», consultado a 25 de Abril de 2008, <http://forbisthemighty.com/acidlogic/im_bret_easton_ellis.htm>, para. 22.

He's just an example of the constantness of evil. He might be a creature of the eighties with all the trappings that implies, but I think he's really a creature of eternity.⁴⁶

Ellis dirige-se a uma América utópica quando escreve histórias protagonizadas por elementos da elite, que são, no fundo, reproduções uns dos outros, sem identidade própria, vazios e condicionados pela sociedade de consumo vigente. A droga e o sexo não se mostram suficientes para aliviar o grave problema de não terem problemas. Por outras palavras, a angústia latente nas suas relações sociais e profissionais é provocada, como conclui Joseph Suglia, pela ausência de problemas, pelo nada: «the absence of problems is, in itself, a problem⁴⁷». O maior dos problemas é a incapacidade do autor em apresentar uma solução que permita a Bateman, e a todos como ele, acreditar que é possível atravessar de volta os portões do Inferno. O final do romance em narrativa aberta deixa no ar sinais ameaçadores, prevendo-se um apocalipse iminente sobre a «heterosexual white upper-class male domination⁴⁸». Este final cumpre uma das premissas da ficção gótica que é, como escreveu Keech, não só o que as trevas poderão produzir e o que fica fora do alcance dos sentidos, mas tudo aquilo que fica em aberto e que pode ser abarcado pela «premonition of future atrocities⁴⁹».

A ambivalência de comportamentos, bem como a consequente ausência de soluções, vão contaminar o leitor com uma atitude igualmente ambígua perante o protagonista e o seu sofrimento. Embora rejeite os actos desprezíveis que Bateman afirma ter praticado e condene as suas atitudes radicais de racismo e xenofobia, o leitor não é capaz de rejeitar Patrick de forma peremptória, tal como não rejeita as personagens mais perversas e em sofrimento dos contos de Poe. Os narradores de «The Black Cat», «The Tell-Tale Heart» e «William Wilson», por exemplo, são merecedores de piedade por parte do leitor, devido ao seu sofrimento e à sua coragem para confessarem os terríveis actos cometidos. Mas se, por um lado, o leitor não consegue aceitar os actos de Mr. Hyde, isto é, o lado negro de Dr. Jekyll, por outro lado, a rejeição em relação a Bateman não é possível, porque o

⁴⁶ Waters, *op. cit.*, para. 22.

⁴⁷ Suglia, *op. cit.*, para. 3.

⁴⁸ *Ibid.*, para. 9.

⁴⁹ Keech, *op. cit.*, p. 132.

seu *dark side* é objectivado apenas no seu mundo de ilusão e alucinação. Tarja Laine aponta algumas razões para essa tolerância manifestada pelos leitores, razões que têm a ver com o afastamento de Bateman das típicas personagens dos primórdios do Gótico: «First of all, Bateman is quite an attractive character, not monstrous. He does not meet the requirements of the monster of a horror story⁵⁰. Contudo, podendo ser considerado um inadaptado em relação ao universo onde vive, não pode ser entendido como um *outsider*, segundo a autora, devido a vários factores: possui uma figura atraente; corresponde facilmente aos padrões aceites em termos de estética física e de conduta social; e é aceite pelo grupo de colegas e pelas mulheres com quem se relaciona. O seu aspecto não transmite, como refere Carroll em relação a Hyde, «loathing on sight⁵¹» embora os monstros possam também ser «threatening psychologically, morally, or socially⁵²». No entanto, ainda que Patrick queira ser reconhecido pela sua faceta de *serial killer*, ele consegue circular livremente, integrando-se na vida social, sem que ninguém manifeste susto, horror, desprezo ou repulsa pelo seu aspecto ou pelas suas atitudes enquanto *stockbroker*. Ao contrário de Jekyll, que queria esconder o seu *dark side* fechando-se no laboratório, e ao contrário de Bates, de Robert Bloch, que só por deslize referia as suas tendências psicopatas («I think perhaps all of us go a little crazy at times⁵³»), Bateman anuncia-as como cartão-de-visita, suscitando um sentimento de desatenção por parte do seu grupo de amigos e uma atitude de desconfiança por parte do leitor.

Apesar de confrontado com a monstruosidade que Bateman representa, o leitor é, mais uma vez na tradição de Poe, manipuladamente transformado no confidente do narrador, acabando por aceitá-lo como um adulto «full of psychic traumas instead of a glossy monster with no inner life⁵⁴». Conclui Tarja Laine que é a ambivalência de sentimentos que a personagem provoca no leitor que faz de Bateman «both a fascinating and a disgusting character⁵⁵». Esta sensação de repulsa e, ao mesmo tempo, de atracção e fascínio, leva-nos ao encontro de um dos principais fundamentos do género

50 Laine, *op. cit.* p. 54.

51 N Carroll, *The Philosophy of Horror*, Routledge, New York and London, 1990, p. 19.

52 *Ibid.*, p. 43.

53 R Bloch, *Psycho*, A Tom Doherty Associates Inc. Book, New York, (s/data), p. 44.

54 Laine, *op. cit.*, p. 54.

55 *Ibid.*, p. 55.

gótico, perpetuado por Poe em «The Imp of the Perverse»: o Mal tem um aspecto que atrai. Quando, no decorrer de um jantar, Bateman oferece um poema a Bethany (repleto de referências racistas), ela agradece-lhe, com emoção: «"Oh Patrick". She smiles. "How sweet"⁵⁶». Recorrendo a este exemplo, somos remetidos para o conceito freudiano de *das Unheimliche*, que prevê, exactamente, que o familiar se torne estranho de forma inesperada. Bateman é uma personagem ambígua em termos de relações e comportamentos, mas mostra ser um cidadão americano perfeito. Daí Julian Murphet considerar a obra *American Psycho* «an interminable monologue of the non-self, which is, at some hypothetical sociopsychological limit, the lived "self" of everyday life in contemporary America⁵⁷».

2.2. Bateman como *yuppie*

Ao abordar o conceito do Duplo no seu estudo «Das Unheimliche», Freud refere que a relação entre Duplo e duplicado, no caso específico da dupla personalidade, pode conduzir o indivíduo a uma dúvida complexa, que se resume ao facto de não saber com que parte da sua psique deseja identificar-se:

This relationship is intensified by the spontaneous transmission of mental processes from one of these persons to the other (...). A person may identify himself with another and so become unsure of his true self.⁵⁸

Patrick Bateman enquadra-se neste princípio, visto revelar-se, desde o início da narrativa, uma personagem com duas entidades diferentes, que lhe permitem manter-se num constante estado de indefinição. De facto, nenhuma das identidades é real, sendo ambas produtos de uma construção projectada por si: o *yuppie* não existe sem o *serial killer* e vice-versa, porque cada uma das entidades só funciona como duplo/máscara da outra.

Se a identidade do *serial killer* necessita de elementos que auxiliem e motivem a sua construção, o mesmo se passa em relação à construção da imagem de profissional da Wall Street que Bateman exhibe. Essa imagem

⁵⁶ Ellis, *op. cit.*, p. 233.

⁵⁷ Murphet, *op. cit.*, p. 25.

⁵⁸ S Freud, «The Uncanny», in *The Uncanny*, Adam Phillips (ed.), Penguin Classics, New York, 2003, pp. 141-142.

é materializada e exibida tendo como base o que a sociedade possui para alimentar este tipo de cidadãos: o consumismo desenfreado e a cultura *pop*. Por isso, Bateman vai construir a sua identidade de *yuppie* «with the cliché images of consumer goods and pop culture⁵⁹». Tal como acontece no conceito clássico do Duplo – onde a morte do Duplo significará a morte do duplicado –, torna-se importante notar a estreita ligação que existe entre as duas identidades do protagonista. A fragilidade que Bateman apresenta como *serial killer* estende-se à sua *self* de *yuppie*. A sua incompetência para encontrar uma justificação para os seus insucessos como *yuppie*, e a incapacidade de aceitar as diferenças sociais, levam-no a tentar construir uma personalidade alternativa. Uma personalidade que possa ajudá-lo a ultrapassar e a destruir tudo o que aparentemente odeia. Para Bateman, a solução é recriar a realidade, reinventá-la e dar a si próprio um papel de dominador indiscutível – sendo que tal situação só é possível porque ele é o narrador da sua própria história.

Torna-se claro para Bateman que um indivíduo que não esteja dentro destes parâmetros não pode ser considerado perfeito e, por esse facto, deve ser tratado com desprezo. Como não tolera a existência de pessoas de raça, etnia ou classe social diferentes da sua, há sempre na sua mente forma de poder livrar a sociedade desse tipo de pessoas, que não consomem as mesmas marcas e que não frequentam os mesmos restaurantes de luxo. Bateman procura manter, ainda que com alguma insistência e exagero, essa aparência perfeita, condicente com o estatuto de corrector da Bolsa de Nova Iorque.

A obra está repleta de descrições de roupas, mobiliário, aparelhagens e comida, num violento contraste com as descrições detalhadas da execução dos crimes narrados por Bateman.⁶⁰ A pornografia e as mulheres que utiliza nas fantasias sexuais fazem igualmente parte da lista de produtos adquiridos por si. A opção pela música da década de 1980 e a análise banal que faz das canções que ouve, reflectem a veia consumista de Bateman e reforçam a noção de que «Patrick Bateman's identity is constructed as an empty sign of pop consumer culture⁶¹». O carácter vazio do protagonista é também comprovado pela insistência de Ellis pela sua apatia social, estado

⁵⁹ Laine, *op. cit.*, p. 49.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 51.

⁶¹ *Ibid.*, p. 49.

este que levou o autor a alertar para a existência de uma alienação que faz com que, por exemplo, o público não se preocupe com a diferença entre a descrição de produtos de consumo e a descrição de actos de violência, adquirindo ambos um estatuto de banalidade chocante. Joseph Suglia acredita que não há nada de extraordinário em relação ao homicídio hoje em dia: «Homicide has become completely normalized. Whether one has committed homicide is less significant than whether one wears Armani⁶²». Do mesmo modo, também o consumo em excesso está relacionado com o *serial killing*: «the distinction between serial consumption and serial killing has disappeared⁶³», como defende Tarja Laine.

A utilização de determinados tipos de roupas, marcas e produtos na construção da sua identidade *yuppie*, acaba por provar que essa identidade não existe em termos individuais. Todos apresentam o mesmo aspecto, o mesmo vestuário, frequentam os mesmos ginásios, os mesmos bares e restaurantes. Como observa Bateman: «the Chandelier room is packed and everyone looks familiar, everyone looks the same⁶⁴». Ao longo do romance é frequente a confusão que os nomes geram, levando a que sejam atribuídos a pessoas erradas. Bateman recebe vários nomes no decorrer da narrativa: Marcus, McDonald, Ted Owen, Saul. Por vezes, exhibe-se como Paul Owen, como George Hamilton, da turma de 84⁶⁵, ou como Schrawt⁶⁶. Afirma, ainda, ser médico e, também, Chris Hagen⁶⁷. O próprio protagonista refere que: «I think a lot of snowflakes are alike... and I think a lot of people are alike too⁶⁸». Para logo concluir o seguinte: «Everyone is interchangeable anyway⁶⁹». As roupas iguais servem para esconder o niilismo presente em cada personagem, e em Bateman de forma particular, dando origem a uma despersonalização em contraposição com os nomes dos criadores das roupas que usam: Ralph Lauren, Calvin Klein, Giorgio Armani, Brooks Brothers, Joseph Abboud, Christian Lacroix, entre muitos outros. Ao considerarmos as personagens de *American Psycho* enquanto Duplos

62 Suglia, *op. cit.*, para. 6.

63 Laine, *op. cit.*, p. 48.

64 Ellis, *op. cit.*, p. 61.

65 *Ibid.*, p. 236.

66 *Ibid.*, p. 260.

67 *Ibid.*, p. 390.

68 *Ibid.*, p. 378.

69 *Ibid.*, p. 379.

umas das outras, destacamos a negação da individualidade e o culto, não da multiplicidade, mas da multiplicação e imitação de gostos, de atitudes e formas de viver. Esta proliferação de Batemans, num desdobramento quase infinito de imagens, permite que o romance seja entendido como uma descrição exaustiva e repetitiva de elementos e características de uma cultura de negação e de uma existência niilista e vazia. Bateman, na sua personalidade de *yuppie*, apercebe-se dessa questão várias vezes e admite a incapacidade de controlar um comportamento homicida em grande escala, afirmando: «But I... have no other way to express my blocked... needs⁷⁰».

Um verdadeiro *yuppie* não experiencia as amarguras e as frustrações que Bateman é obrigado a atravessar, quando confrontado com situações de insucesso. As suas necessidades reprimidas obrigam-no a transformar-se num poderoso e implacável *serial killer*, e são antecedidas, tal como na personagem de Stevenson, de uma alteração a nível físico. Desses momentos destacam-se três, pela intensidade da humilhação sentida por Bateman. O primeiro episódio acontece quando comparam os cartões-de-visita no Pastels: «Suddenly the restaurant seems far away, hushed, the noise distant, a meaningless hum⁷¹». O segundo sucede quando tenta reservar uma mesa no Dorsia e lhe é negada essa possibilidade: «Stunned, feverish, feeling empty, I contemplate the next move, the only sound the dial tone buzzing noisily from the receiver. Gather my bearings, count to six⁷²». E, finalmente, o terceiro momento ocorre na altura em que Patrick sabe que o namorado de Bethany é co-proprietário do Dorsia:

Yes, my brain does explode and my stomach bursts open inwardly – a spastic, acidic, gastric reaction; star and planets, whole galaxies made up entirely of little white chef hats, race over the film of my vision.⁷³

Em todos os três casos, ao sentir o seu *status* ameaçado, Bateman sofre de ataques de pânico e não tem outra escolha senão a de fazer uso da sua personalidade alternativa, libertando a criatura monstruosa que há em si.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 338.

⁷¹ *Ibid.*, p. 44.

⁷² *Ibid.*, p. 75.

⁷³ *Ibid.*, p. 239.

2.3. Bateman identidade zero

Outra leitura possível, relacionada com a dupla personalidade de Patrick Bateman, leva-nos a uma terceira identidade do protagonista, situada num campo neutro, onde nenhuma das outras existe. Quando as outras identidades se encontram anuladas, tem lugar neste espaço a presença de uma voz autoral, que intervém em momentos de profundo sofrimento e de diálogo com a sua «kind of existential chasm⁷⁴». É durante estes breves episódios que Bateman procede a uma séria auto-análise, realçando de forma mais veemente a voz do autor objectivada nas reflexões do protagonista. Bateman não se sente nem um *yuppie*, nem um *serial killer*, mas antes um actor que, no palco, sai das suas personagens para, à boca de cena, desabafar com o público – entrando assim no registo da metaficção:

Though I can hide my cold gaze and you can shake my hand and feel flesh gripping yours and maybe you can even sense our lifestyles are probably comparable: *I simply am not there.*⁷⁵

Ao contrário das personagens de Poe e Dostoiévski, o confronto – quer a nível psíquico, quer físico – entre o *yuppie* e o *serial killer* (duplos um do outro) não resulta na morte de ambos. As duas identidades, apesar da sua aparente incompatibilidade, não se anulam mas complementam-se, como é também o caso de Hannibal Lecter ou de Norman Bates. Quando a narrativa caminha para o final, o espaço neutro, de encontro entre as duas entidades, torna-se mais visível. Tanto o *yuppie* como o *serial killer* acabam por se manifestar como meras ilusões. Deste modo, sem a presença activa dos alter-egos, o que fica à vista é o vazio, o nada que a personagem representa, e a sua inevitável fonte de angústia.⁷⁶ É neste espaço que vamos descobrir um Patrick Bateman «bloody ass-kisser, such a brown-nosing goody-goody⁷⁷», incapaz dos actos monstruosos que confessara para um gravador de mensagens. Esta terceira identidade, mais próxima da consciência do autor, leva Bateman à seguinte reflexão:

⁷⁴ *Ibid.*, p. 179.

⁷⁵ *Ibid.*, pp. 376-377.

⁷⁶ S Kierkegaard, *O Conceito de Angústia*, Editorial Presença, Porto, 1962, pp. 63-67.

⁷⁷ Ellis, *op. cit.*, p. 387.

All I have in common with the uncontrollable and the insane, the vicious and the evil, all the mayhem I have caused and my utter indifference toward it, I have now surpassed. (...) No one is safe, nothing is redeemed. (...) My pain is constant and sharp and I do not hope for a better world for anyone. In fact, I want my pain to be inflicted on others. I want no one to escape. (...) There is no catharsis. (...) There has been no reason for me to tell you any of this. This confession meant *nothing*.⁷⁸

O acto de confessar que nada há para confessar reforça o anticlímax anunciado: não existe qualquer problema escondido à espera de uma solução, ou a aguardar o momento apropriado para vir ao encontro da luz. Não existe qualquer verdade que mereça ser exposta, numa continuação da confissão desesperada que deixara no atendedor de chamadas do seu advogado. Não existe, afinal, nada que mereça uma desconstrução para o apuramento da verdade.

3. *American Psycho*, uma herança do puritanismo

De acordo com David Punter⁷⁹, depois de autores como Brown, Poe e Hawthorne terem lançado as bases do género gótico americano, estavam definidos os motivos que levaram esse género literário a dedicar-se à patologia da culpa, ligada ao Puritanismo e às fragmentações provocadas nos cidadãos e na sociedade pela vivência dos seus princípios. Como afirma Allan Lloyd-Smith em *American Gothic Fiction*, «the predestinarianism underlying Calvinism represents man as helplessly working out a fate he can only *pretend* to choose⁸⁰». A condenação eterna era, pois, uma certeza logo após o nascimento do ser humano. Essa ameaça era reforçada ao longo da vida, devido aos comportamentos provocados pela pressão social, pela educação e pela família. O conceito puritano da depravação inata transformava cada americano num pecador, que partilhava com todos o pecado original, trazido para o Novo Mundo pelos *Founding Fathers*. A frase inicial do romance *American Psycho* é retirada do Canto III, verso nono, de *Inferno*,

⁷⁸ *Ibid.*, p. 377.

⁷⁹ Punter, *The Literature of Terror*, Longman Paperback, London, p. 190.

⁸⁰ A Lloyd-Smith, *American Gothic Fiction*, Continuum, London and New York, 2004, p. 70.

o primeiro livro da *Divina Comédia* (1321), de Dante. As palavras, sinistras e aterradoras, encontravam-se inscritas nos portões do Inferno, prestes a serem atravessados pelo protagonista: «ABANDON ALL HOPE YE WHO ENTER HERE⁸¹». No texto de Ellis, a frase profética encontra-se escrita em *graffiti* vermelho-sangue nas paredes do Chemical Bank, em Nova Iorque. A ligação deste aviso à frase que encerra o romance, «THIS IS NOT AN EXIT⁸²», revela a conclusão possível a que o autor chegou, depois de traçar uma narrativa sobre excessos, caos e sofrimento. Por outras palavras, Sonia Baelo Allué deixa-nos o alerta que entre a primeira e última frase: «a spiral of violence and death is to follow⁸³».

Essa violência está envolta, desde o início da obra, numa penumbra que nos obriga a um estado de constante incredulidade perante a narrativa de Bateman. Este estado de dúvida sobre a veracidade da acção aumenta, quando verificamos que o protagonista não sofre quaisquer consequências ou penalizações pelos crimes que afirmou cometer. Este sentimento paradoxal, fundamentado na dúvida permanente, remete-nos para o que sentiu Goodman Brown, protagonista do conto «Young Goodman Brown», de Hawthorne, no dia seguinte às cerimónias na floresta. A incerteza sobre o que Brown presenciou entra em diálogo com a dúvida de Bateman, que sente dificuldade em acreditar nas suas próprias palavras: «All of it drawing to the true crescendo, in which you are left, afraid, in the dust, wondering if it was all real or not⁸⁴». No final do conto de Hawthorne, Brown afasta-se da mulher, Faith, e da comunidade, sentindo-se inseguro e vulnerável. Incapaz de compreender a verdadeira essência da natureza humana, o protagonista não teve a capacidade para entender a sua própria natureza. No final do romance de Ellis, Bateman não consegue vislumbrar qualquer alteração na sua forma de viver em sociedade, sendo por isso condenado – por si e pela própria sociedade –, a permanecer do lado de dentro dos portões do Inferno. Embora tenham um desenlace diferente, os casos de Brown e Bateman partem de um motivo comum: a tentativa de explicar o inexplicável e a incerteza das suas alucinações, estas provocadas pela mente fragmentada. Este espaço de terror é caracterizado por Richard Chase como

81 Ellis, *op. cit.*, p. 3.

82 *Ibid.*, p. 399.

83 Allué, *op. cit.*, p. 18.

84 In *American Psycho Review*, consultado a 23 de Maio de 2008, <<http://www.geocities.com/Athens/Forum/8506/Ellis/American.html>>, para. 3.

«the borderland of the human mind where the actual and the imaginary intermingle⁸⁵».

A expressão «evil is the nature of mankind⁸⁶», presente no conto de Hawthorne, pode ser utilizada como justificação dos actos paranóicos de Patrick Bateman, cujo percurso se encontra ligado à obsessão puritana pela visão negativa do carácter humano. Esta noção reflecte-se no contexto doméstico e na relação com a família e com a comunidade, que Hawthorne aprofunda em *The Scarlet Letter*, fazendo o Mal nascer de uma família desestruturada e amaldiçoada pelo pecado do adultério, numa clara fuga ao socialmente aceite. Em *American Psycho*, Bateman – mimetizando os juízes implacáveis de Salem – condena quem não segue os seus parâmetros sociais ou profissionais, excluindo todos os que não se parecem consigo, quer por excesso, quer por defeito: colegas de profissão com sucesso, pobres, sem-tecto ou prostitutas. A obsessão pela perfeição e a condenação de tudo o que possa representar infecção, contágio ou malformação natural pode igualmente ser encontrada em Hawthorne, no conto «The Birth Mark» (1843). Em particular, quando o cientista Aylmer, em nome da pureza e da perfeição, provoca a morte da mulher, ao remover-lhe um sinal que esta tem na face⁸⁷. Há uma ultrapassagem dos limites impostos pela ética e pela moral, quando este lado mais negro da sociedade se torna mais visível.

Os ambientes de depravação do século XIX, na Nova Inglaterra de Hawthorne, continuam a existir na Nova Iorque do século XXI de Ellis, onde a sociedade se caracteriza por viver e protagonizar uma existência plena de excessos. Contudo, o homem não é hoje capaz de maiores males do que os de épocas anteriores. O que marca a diferença, segundo Jung, é o facto de o homem possuir agora «incomparably more effective means with which to realize his propensity to evil⁸⁸». Deste modo, as personagens dos romances de Bret Easton Ellis, envolvidas no mundo da moda, da publicidade, do cinema e do consumismo, ao retirarem de forma arbitrária, e repetida, o prazer imediato do seu quotidiano, afastam-se, cada

85 R Chase, *The American Novel and Its Tradition*, The Johns Hopkins University Press, London, 1980, p. 19.

86 N Hawthorne, «Young Goodman Brown», in *The Scarlet Letter and Selected Tales*, Penguin Books, London, 1986, p. 327.

87 Hawthorne, *The Birth Mark*, consultado a 23 de Janeiro de 2017, <<http://www.lem.seed.pr.gov.br/arquivos/File/livrosliteraturaingles/birthmark.pdf>>, p. 19.

88 C. G. Jung, «The Undiscovered Self», in *Selected Writings*, Book-of-the-Month Club, New York, 1997, p. 194.

vez mais, da saída deste mundo infernal, contido para além da terrífica inscrição dantesca.

Na Nova Inglaterra de Nathaniel Hawthorne o Mal podia ser combatido com a oração e com a condenação à fogueira dos que, aliados ao Diabo, punham em causa o equilíbrio da civilização. Em Ellis, porém, o Mal não é representado abstractamente por uma figura mefistofélica que possa ser combatida com o Bem. Para o autor de *American Psycho*, o Mal é, em última análise, uma figura fisicamente presente na sociedade americana, simbolizado, segundo Joseph Suglia, pelo «money-grubbing, racist, homophobic and misogynistic yuppie businessman: the axis and apotheosis of American culture⁸⁹».

Bibliografia

- BLOCH, R., *Psycho*. A Tom Doherty Associates Inc. Book, New York, (s/data).
- CARROL, N., *The Philosophy of Horror or the Paradoxes of the Heart*. Routledge, New York and London, 1990.
- CHASE, R., *The American Novel and its Tradition*. The Johns Hopkins University Press, London, 1980.
- ELLIS, B. E., *American Psycho*. Random House, New York, 1991.
- GIDLEY, M. (ed.), *Modern American Culture: an Introduction*. Longman, London, 1993.
- GRIXTI, J., *Terrors of Uncertainty, the Cultural Contexts of Horror*. Routledge, London, 1998.
- HAWTHORNE, N., *The Scarlet Letter and Selected Tales*. Penguin Books, London, 1986.
- JUNG, C. G., *Selected Writings*. Book-of-the-Month Club, New York, 1997.
- KEECH, J. M., «The Survival of Gothic Response». *Studies in the Novel*, 6:2, Summer, 1974, pp.130-144.
- KIERKEGAARD, S., *O Conceito de Angústia*. Editorial Presença, Porto, 1962.
- LIMA, M. A., *Terror na Literatura Norte-Americana*, vol. I. Universitária Editora, Lisboa, 2008.
- _____, *Terror na Literatura Norte-Americana*, vol. II. Universitária Editora, Lisboa, 2008.
- LLOYD-SMITH, A., *American Gothic Fiction: An Introduction*. Continuum, London and New York, 2004.
- LODGE, D., *Consciousness and the Novel, Connected Essays*. Harvard University Press, Cambridge and Massachusetts, 2002.

⁸⁹ Suglia, *op. cit.*, para. 7.

- MARTIN, R. K.; Savoy, E., *American Gothic - New Invention in a National Narrative*. University of Iowa Press, Iowa City, 1998.
- MURPHET, J., *Bret Easton Ellis's American Psycho*. Continuum, New York and London, 2002.
- PHILLIPS, A. (ed.), *The Uncanny*. Penguin Classics, New York, 2003.
- PUNTER, D., *Gothic Pathologies*. MacMillan Press Ltd, London, 1998.
- _____, *The Literature of Terror, A History of Gothic Fictions from 1765 to the present day*. Longman Paperback, London, 1978.
- TYMMS, R., *Doubles in Literary Psychology*. Bowes & Bowes, Cambridge, 1949.
- YOUNG, E.; Caveney, G., *Shopping in Space*. Atlantic Monthly Press with Serpent's Tail, New York, 1992.

Webografia

- ALLUÉ, S. B., «The Aesthetics of Serial Killing: working against ethics in the *Silence of the Lambs* (1988) and *American Psycho* (1991)», 2002, consultado a 10 de Maio de 2008, <http://www.atlantjournal.org/papers/24_2/baelo.pdf>.
- AMERIKA, M.; Laurence, A., «Interview with Bret Easton Ellis», 1994, consultado a 23 de Maio de 2008, <<http://www.altx.com/int2/bret.easton.ellis.html>>.
- CLARK, J., «An Interview with Bret Easton Ellis», 1996 e 1998, consultado a 20 de Março de 2008, <<http://www.geocities.com/Athens/Forum/8506/Ellis/clarkeint.html>>.
- FRECCERO, C., «Historical Violence, Censorship, and the Serial Killer: The Case of *American Psycho*». *Diacritics*, vol. 27, nº. 2, Writing between the Lines (Censored), Summer, 1997, pp. 44-58. The Johns Hopkins University Press. Consultado a 12 de Maio de 2008, <<http://www.jstor.org/stable/1566351>>.
- HAWTHORNE, N., *The Birth-Mark*, consultado a 23 de Janeiro de 2017, <<http://www.lem.seed.pr.gov.br/arquivos/File/livrosliteraturaingles/birthmark.pdf>>.
- LAINÉ T., «American Psycho: a double portrait of serial yuppie Patrick Bateman», consultado a 24 de Abril de 2008, <http://www.accessmylibrary.com/coms2/summary_0286-20297347_ITM>.
- SUGLIA, J., «Bret Easton Ellis escape from Utopia», consultado a 8 de Maio de 2008, <http://youthquakemagazine.com/author_articles/bretheastonellis.htm>.

Filmografia

- HARRON, M., *American Psycho*, Entertainment in Video, USA, DVD, 2000.

A G3nese da Psique Disforme de Patrick Bateman em *American Psycho*

LUÍS ELÓI

1. Enquadramento de Patrick Bateman no G3tico

Visto o G3tico retratar as condiç3es dram3ticas da exist3ncia do ser humano, bem como os seus impulsos agressivos e sexuais, esta corrente est3tico-liter3ria 3 tamb3m caracterizada por um conjunto de tem3ticas da ordem da psicologia do terror e do imagin3rio, em particular estados psicol3gicos disformes, psicopatologias e duplicidade de identidade, conforme observamos no seguinte excerto da obra *Love and Death in the American Novel* de Leslie Fiedler:

[...] I have found it useful to concentrate on the themes of love and death as treated by our major writers – and especially on the duplicity with which those themes are handled in the United States.¹

Segundo este cr3tico americano, existe uma tradiç3o g3tica americana que se mant3m at3 aos nossos dias, regida por ideais de amor e morte, aliada 3 duplicidade. Existe um conflito dual n3o s3o entre a psique dos protagonistas de obras g3ticas e a realidade externa, como tamb3m no 3mago da sua

¹ L Fiedler, *Love and Death in the American Novel* [1960], Stein and Day, New York, 1966, p. 11.

realidade interna. Esta temática acentua a atmosfera de terror e de medo, bem como alguma ambiguidade de conceitos, originando sentimentos de fascínio e de repulsa no leitor, como afirma Noël Carroll:

Furthermore, the horror genre gives every evidence of being pleasurable to its audience, but it does so by means of trafficking in the very sorts of things that cause disquiet, distress, and displeasure.²

Em *The Poetic Principle*, Edgar Allan Poe denomina este processo de criação artística de «[...] elevating of the soul³». Trata-se de criações que nos remetem para uma ampla temática da ordem do terror e do imaginário, com o objectivo de causar estados de excitação. Ao longo deste processo verificamos que esses mesmos estados assentam na perseguição ou na morte de uma figura feminina bela. As personagens femininas são perseguidas por personagens masculinas profundamente atraídas e psicologicamente marcadas pela sua presença, estabelecendo uma dicotomia entre perseguidor e perseguido. No entanto, é importante referir que as figuras femininas não provocam intencionalmente o universo masculino, ou seja, o universo feminino é percebido erradamente em virtude das vivências masculinas passadas. Esta marca da literatura gótica é uma constante em *American Psycho*, designadamente nas relações humanas e sexuais existentes entre Patrick Bateman e as personagens femininas, uma vez que a sua mente é inundada por pensamentos perversos nos quais Bateman revela que a sua «[...] urge to strike out, to insult and to punish her, rises then subsides [...]»⁴. Desta forma, observamos que o feminino é perseguido por um protagonista masculino perturbado pelas suas obsessões psicóticas, que contribuem para ilustrar estados de desintegração psicológica. Embora a personagem em estudo se integre na literatura gótica americana contemporânea, são visíveis indícios e correspondências com algumas das suas raízes ancestrais, especialmente com algumas narrativas góticas como, por exemplo, *Dracula* (1897), de Bram Stoker, e *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886), de Robert Louis Stevenson.

2 N Carroll, *The Philosophy of Horror: Or, the Paradoxes of the Heart*, Routledge, New York, 1990, p. 159.

3 E A Poe, «The Poetic Principle», in *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*, Penguin Books, London, 1982, p. 889.

4 B E Ellis, *American Psycho* [1991], Picador, London, 2006, p. 163.

Bateman, na senda da tradição gótica, revela a existência de uma linha muito ténue a separar estados psicológicos conscientes de estados psicológicos inconscientes, demonstrando que essa linha divisória consiste na libertação de energias reprimidas. Ao vivenciar ou ao ser confrontado com uma situação que, por estar associada a traumas do passado, gera constrangimentos psicológicos, esta personagem tem a capacidade de mudar, no mesmo instante, de um estado psicológico consciente para um estado psicológico inconsciente.

Durante a leitura de *American Psycho* vamos constatando que o seu protagonista se assume como uma personagem marcadamente gótica, o que nos leva a reflectir sobre os pontos de contacto entre a arte e a realidade, designadamente os traços transgressivos e alegóricos que contribuem para criar um reflexo da realidade, como observa Maria Antónia Lima:

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.⁵

Enquanto a transgressão concerne a diluição das barreiras psicológicas entre a realidade externa e o universo do fantástico – através do reconhecimento da monstruosidade que reside na psique de cada indivíduo e evidenciando um lado obscuro humano que a arte procura desocultar –, a alegoria traduz-se num retrato das condições dramáticas da existência humana. Estes dois conceitos apontam para uma existência humana dual, na medida em que o Gótico representa relações humanas antitéticas, nomeadamente, relações de dominador/dominado e de perseguidor/vítima. Nestas relações encontram-se subjacentes desejos e impulsos sexuais reprimidos e disformes, geradores de violência. Deste ponto de vista, Patrick Bateman é o protagonista de uma narrativa gótica e, conseqüentemente, uma personagem elucidativa de comportamentos violentos, de repressões sexuais e de uma sexualidade desviante. Neste âmbito, o movimento artístico gótico é descrito por Fred Botting como:

5 M A Lima, *Terror na Literatura Norte-Americana*, Universitária Editora, Lisboa, 2008, Volume 1, p. 62.

Here, the Gothic delivers more than an understanding of the various modes of destructive violence, social repressions and disturbing sexual energies characterising particular moments of modernity: it begins to be strangely integral to the formation, self-representation and maintenance of the modern world we inhabit.⁶

Todavia, esta representação de comportamentos desviantes implica a criação de figuras e de ações estranhas e bizarras, nas quais se observa a convivência simultânea de conceitos antitéticos, levando-nos a estabelecer uma ligação entre o Gótico e o Grotesco. Esta relação resulta do facto de o Grotesco favorecer uma aproximação entre o cómico e o trágico, o humor e o terror, o belo e o horrível, o ódio e a paixão. São diversas as situações em que sobressai uma conexão entre conceitos antitéticos em Bateman, criando cenas em que o protagonista extrai satisfação e prazer de algo considerado anormal e abjecto – o que implica que o leitor sinta uma dualidade entre emoções de fascínio e de repulsa.

Desta forma, verifica-se a existência de uma atracção pelo terrível, quer por parte dos criadores de obras literárias góticas, como Bret Easton Ellis, quer por parte do leitor, devido à presença de personagens e ideais psicopatas desviantes. Além disso, existe uma distância de segurança que proporciona ao leitor identificar traços violentos e, ao mesmo tempo, contemplá-los. A questão da atracção pelo mundo do terrível prende-se com a autenticidade atribuída ao retrato que é feito da sociedade e do mundo em que vivemos, fazendo com que os leitores se identifiquem também com o que é da ordem do terrível e da transgressão. Existe, assim, um carácter humano e social verídico em *American Psycho*, em geral, e em Partick Bateman, em particular, pois, como Leslie Fiedler indica: «Our most serious as well as our funniest writers have found the gothic mode an apt one for telling the truth about the quality of our life [...]»⁷. Embora se parta da realidade para construir uma obra de ficção, nem sempre o que é retratado constitui uma imitação fiel da realidade. Essa imitação pode ser adulterada, para que a obra atinja uma maior magnitude. Por isso, o artista torna-se um imitador do mundo envolvente, que manifesta uma tendência para expor o dramatismo da psique humana, dando voz a criações ficcionais.

⁶ F Botting, *The Gothic*, D.S. Brewer, Cambridge, England, 2001, p. 6.

⁷ Fiedler, p. 8.

Posto isto, o protagonista de *American Psycho* é um vilão contemporâneo, detentor de traços transgressivos e alegóricos significativos, uma vez que representa o que atormenta a psique humana, lida com conceitos antitéticos, como o horrendo e o belo, e obtém prazer a partir do que causa estranheza e repugnância. Contudo, não oferece qualquer tipo de perigo. A estas ideias encontra-se subjacente a noção de sublime, sobre a qual Maria Antónia Lima faz a seguinte observação na obra *Terror na Literatura Norte-Americana*:

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.⁸

2. Influências do mundo envolvente na desintegração psicológica

Na senda da tradição literária gótica, a duplicidade de identidade é um traço visível no perfil de Patrick Bateman. A fragmentação do «eu» deve-se a estados de incoerência psíquica, ou seja, como se um ser exterior a si entrasse na sua mente para a perturbar e comandar. Deste ponto de vista, a génese do duplo advém de estados psicológicos desintegrados e de sentimentos reprimidos no passado, surgindo como uma forma de compensar uma necessidade e de repor a ordem pelo caos. Além do mais, a pluralidade do «eu» representa uma forma de captar e interpretar a realidade, em virtude da sua psique. A questão da duplicidade manifesta-se nesta personagem, cujas acções e pensamentos constituem fragmentos de si próprio que habitam no mesmo corpo, sendo as suas atitudes desencadeadas por determinados mecanismos de índole psicológica, pois «Stress or psychologically meaningful cues in the environment often trigger the switching of personalities⁹».

⁸ Lima, p. 60.

⁹ R I Simon, *Bad Men Do What Good Men Dream*, American Psychiatric Publishing, Inc., Washington DC, 2008, p. 137.

A duplicidade em Bateman assume-se como uma alternativa de compensação para satisfazer as suas necessidades, isto é, para exteriorizar as repressões do passado através de impulsos sexuais, violentos e homicidas, na qual está implícito o conceito de sublime. Aquando destes estados de incoerência psíquica, a duplicidade revela-se ambígua na medida em que apresenta, por um lado, um carácter destrutivo, resultante de comportamentos agressivos e com vista a repor a ordem e a lutar contra aquilo que percebe como errado na sua psique, e, por outro lado, um carácter protector, cuja finalidade é evitar a convivência com o que julga errado e maléfico. Deste modo, verifica-se na sua identidade plural uma interligação entre o carácter destrutivo e o carácter protector, gerando impulsos violentos, não só como forma de protecção, mas também como forma de castigo devido ao confronto com determinadas situações, tal como observa Robert I. Simon em *Bad Men Do What Good Men Dream*:

As a psychiatrist, I hold that the «punishment» is instantaneous, even though the person may be unaware of it, because at the moment of the infraction, destructive character traits are reinforced that further ensnare one in a troubled destiny.¹⁰

Está claro que os fragmentos do «eu» originam um intenso conflito psíquico na mente de Bateman, na qual se encontram repressões sexuais na génese dessa desintegração psicológica. Indo ao encontro do movimento artístico gótico, lida com ambientes psíquicos e assume-se como um meio revelador de estados inconscientes e de impulsos humanos primitivos, como refere David Punter em *The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*, ao descrever o Gótico como:

[...] a mode of revealing the unconscious; connections with the primitive, the barbaric, the tabooed – all of these meanings have attached themselves in one way or another to the idea of Gothic fiction [...].¹¹

¹⁰ *Ibid.*, p. 289.

¹¹ D Punter, *The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions from 1765 to the Edwardian Age*, Longman, England, Volume I, 2nd Edition, 1996, p. 4.

Além de se tratar de um traço artístico do Gótico, a fragmentação psicológica deve também ser analisada à luz da Psicanálise, tendo em conta que o Gótico foca questões que estão intimamente relacionadas com esta área científica. Enquanto o Gótico recorre a conceitos polares, a temáticas da psicologia do terror e do imaginário e denota um carácter transgressivo, as preocupações da Psicanálise dirigem-se para o estudo do inconsciente. Esta aproximação advém da convivência do universo do fantástico e do terror com o universo do inconsciente. No caso particular do protagonista em estudo, sobressai uma percepção disforme de figuras femininas pela psique masculina, revelando as consequências dessa distorção e o facto de esta obra em particular, *American Psycho*, proporcionar uma imersão na psique de Patrick Bateman. Note-se que esta sensação disforme advém da incapacidade de perceber cada figura feminina como única, ou melhor, Bateman considera que todas as mulheres são iguais àquelas que o fizeram passar por situações constrangedoras no passado. Assim, na base da percepção disforme de figuras femininas encontram-se relações familiares disfuncionais, de repressão sexual e de ambiguidade temporal.

A degeneração familiar surge retratada como responsável pelo progresso da degradação humana em *American Psycho*. O núcleo familiar de Bateman contribui para a sua desintegração psicológica, em virtude de relações familiares frias e distantes e de uma comunicação fraca e/ou inexistente. No fundo, factores geradores de um carácter manifestamente anti-social. Segundo D. H. Lawrence em *Fantasia of the Unconscious*, as relações afectivas e humanas desenvolvidas no seio familiar são fundamentais para a promoção de modelos sociais adequados à vivência em sociedade, uma vez que «For a child's primary education depends almost entirely on its relation to its parents, brothers and sisters.¹²» A família, que deveria funcionar como um modelo de estabilidade, no caso específico de Bateman, assume-se como um elemento castrador de laços afectivos e incapaz de agir em conformidade com padrões comportamentais regulares. Trata-se de um contexto familiar pautado pela ausência de ternura e de alegria, como denota a descrição de uma fotografia de família pelo protagonista:

12 D H Lawrence, *Fantasia of the Unconscious* [1922], Tutis Digital Publishing Pvt Ltd, 2008, p. 27.

[...] the photograph of my father, when he was a much younger man, on my mother's bedside table, next to a photograph of Sean and me when we were both teenagers, wearing tuxedos, neither one of us smiling.¹³

Bateman experienciou poucas ou nenhuma atitudes de carinho ou de atenção, sendo a sua ligação ao sexo oposto desprovida de laços de intimidade e de um sentimento de compromisso. Daí a sua incapacidade em praticar atitudes altruístas. Não acredita que as pessoas possam ser boas, porque nunca foi verdadeiramente feliz, em particular no ambiente familiar. Deste modo, actua guiado por aquilo que lhe é conhecido – frieza e distanciamento – e, como tal, crê que o mundo é assombrado por um mal permanente que jamais poderá ser erradicado, como o próprio afirma:

[...] it did not occur to me, *ever*, that people were good or that a man was capable of change or that the world could be a better place though one's taking pleasure in a feeling or look or a gesture, or receiving another person's love or kindness. Nothing was affirmative, the term «generosity of spirit» applied to nothing, was a cliché, was some kind of bad joke. [...] Reflection is useless, the world is senseless. Evil is its only permanence.¹⁴

Tendo por base o Complexo de Édipo, na perspectiva de Patrick Bateman o mundo tornou-se insensível e dominado por um ambiente maléfico, desejando, assim, que todos partilhem a sua angústia e o seu sofrimento. Considerando o seu crescimento num ambiente familiar desprovido de ternura, Bateman não desenvolveu nenhuma ligação especial com a figura materna, nem tampouco desenvolveu o desejo de competição com a figura paterna pela atenção da mãe, próprios do Complexo de Édipo. Posto isto, revela-se inapto para se relacionar com o sexo oposto devido à repressão de sentimentos e de afectos experienciados no passado, optando alternativamente pelo recurso a prostitutas, por exemplo, em relações onde a figura feminina é sexualmente objectificada. Não se pretende uma relação marcada por uma partilha de sentimentos, mas sim pelo uso do corpo feminino como objecto de masturbação. Trata-se de um acto sexual desprovido de ligação afectiva e de preocupação com os

¹³ Ellis, p. 352.

¹⁴ *Ibid.*, p. 360.

desejos e bem-estar da sua parceira. É por isso que, no decorrer dos seus actos sexuais, as suas parceiras são colocadas em situações de inferioridade física e psicológica, de maneira a não se conseguirem libertar e a ficarem, por vezes, inconscientes. Ao reprimir os impulsos sexuais, no âmbito do complexo edipiano, Bateman sente-se impelido a castigar o mundo envolvente, fomentando estados psicopatológicos. Aliado ao reconhecimento da repressão sexual, encontra-se subjacente um sentimento de frustração, e a constatação da existência de vivências que não terá oportunidade de experienciar normalmente e que fogem do seu controlo. Surgem, assim, impulsos perversos e violentos como meio de tentar repor alguma ordem, como sugere Victoria Hamilton em *Narcissus and Oedipus: The Children of Psychoanalysis*:

The resolution of the Oedipus complex entails a renunciation; not only must the child give up the fantasy that he can have an exclusive relationship with the parent of the opposite sex, he must also accept that there is an objective order of things which he will never completely understand or control.¹⁵

Da percepção disforme das figuras femininas pelo universo masculino, advêm algumas características delineadoras do perfil do protagonista em estudo, que se destaca como um psicopata. Consequentemente, assistimos: a um desejo de vingança, com o propósito de tentar ultrapassar as frustrações e repressões causadas pela figura feminina; ao desenvolvimento de relações afectivas, relacionais e comportamentais disfuncionais; a impulsos obsessivos e homicidas; a psicoses; e a desejos eróticos e narcísicos. Todas estas marcas apresentam como objectivo central a obtenção de satisfação sexual, e constituem um meio para compensar as suas frustrações associadas a um certo complexo de inferioridade. Neste âmbito, também Robert I. Simon, na obra *Bad Men Do What Good Men Dream*, sugere que «The ultimate sexual gratification is the total domination and humiliation of helpless prey¹⁶». Desta forma, Bateman desencadeia um processo de transformação através da destruição, o que constitui uma fonte de prazer e acentua o seu

¹⁵ V Hamilton, *Narcissus and Oedipus: The Children of Psychoanalysis*, Kama Books, London, 1993, p. 273.

¹⁶ Simon, p. 255.

papel transcendentemente poderoso. Ao colocar-se a si próprio numa posição de superioridade e de invencibilidade, consegue afirmar a sua masculinidade e o seu poder perante os outros, conferindo às suas acções um cunho transcendental, uma vez que se trata de uma personagem que «[...] puts himself in the position of God, and becomes, through a process of destruction, the creator of a new kind of reality¹⁷».

Apesar de alcançar prazer, e embora deixe um rasto de destruição por onde passa, Patrick também sofre. Ainda que deseje ultrapassar os motivos que se encontram na génese do seu sofrimento, o passado continua a exercer uma forte pressão na sua mente. Na sua óptica, a única forma possível de transpor esta dor é causando sofrimento no mundo envolvente, como o próprio conclui: «My pain is constant and sharp and I do not hope for a better world for anyone¹⁸». A repressão da sua sexualidade motivou uma intensa dor psicológica, inibidora de relações afectivas e de experimentação de amor, cultivando unicamente uma profusa e destrutiva paixão por si próprio. É mais fácil amar-se a si do que aos outros. No fundo, é este o resultado de uma transferência do erotismo do seu objecto sexual para si mesmo, e que eleva o carácter narcisista a um nível excessivo. Esta atitude narcísica pode sumariar-se, nas palavras de Freud, da seguinte forma: «The libido, having been withdrawn from the external world, is channeled into the ego, giving rise to a form of behavior that we can call narcissism¹⁹».

Visto a génese das acções de Patrick Bateman ser no passado e a sua materialização acontecer no presente, torna-se difícil localizá-las apenas num momento temporal. Todavia, Bateman manifesta um desejo muito forte de exteriorizar o seu *dark side*, traduzido por um comportamento superficial, anti-social, egocêntrico e agressivo. Este comportamento encontra a sua origem na incapacidade de viver o presente em paralelo com o passado, suscitando uma oposição entre as noções: lembrar e reviver. Esta impossibilidade faz com que, em vez de lembrar o passado, haja uma forte necessidade de o reviver, estando subjacentes noções de regressão e de repressão. Por um lado, Bateman sente uma grande necessidade de reviver o passado. Através do seu comportamento desviante obtém vingança e satisfação pessoal. Por outro lado, reprime situações que tenta exteriorizar

17 J Chasseguet-Smirgel, *Creativity and Perversion*, Free Association Books, London, 1984, p. 4.

18 Ellis, p. 362.

19 S Freud, *Beyond the Pleasure Principle and Other Writings* [1920], Penguin Books, London, 2003, Translated by John Reddick, p. 4.

por meio de uma conduta disforme. Porém, não consegue alcançar uma sensação de paz interior, surgindo, assim, a necessidade de manifestar compulsivamente impulsos violentos. A oposição entre relembrar e reviver estimula um impulso de repetição. E a compulsão para o comportamento desviante resulta de um carácter regressivo. Existe uma incapacidade em viver o momento actual em paralelo com o passado, que se faz sentir, uma vez mais, no presente. Logo, esta incapacidade faz com que em vez de relembrar o passado haja uma forte necessidade de o reviver. Sobre esta oposição entre o relembrar e o reviver, que origina um impulso de repetição, pode ler-se em *Beyond the Pleasure Principle and Other Writings* que:

The patient is unable to remember all that is repressed within him, especially perhaps its most essential elements, and thus fails to be convinced that the interpretation presented to him is the correct one. Instead he is driven to repeat the repressed matter as an experience in the present, instead of remembering it as something belonging to the past [...].²⁰

Face ao exposto anteriormente, estamos perante uma personagem masculina que vive estados psicológicos antitéticos, evidenciando um carácter transgressivo, visto o leitor ser confrontado com características e comportamentos mórbidos. Além disso, observamos que o contexto familiar é fundamental para perceber a origem da percepção disforme das figuras femininas por parte de Bateman e, ao mesmo tempo, as consequências dessa mesma percepção. Assim, é no ambiente familiar que se encontra a origem de frustrações e repressões sexuais conducentes à ambiguidade psicológica e temporal, designadamente, uma realidade vivida e uma realidade psicótica.

3. Efeitos da fragmentação psíquica nas psicopatologias

No âmbito da ambiguidade psicológica e temporal, as experiências passadas causadoras de repressões não foram esquecidas, tendo permanecido alojadas na mente. Existe, por isso, uma ligação entre duplicidade de identidade e psicopatologia – que se traduz em comportamentos desviantes, resultantes

²⁰ *Ibid.*, p. 56.

de distúrbios psicológicos –, sendo a memória o elemento unificador destes dois pólos. Embora essas experiências se encontrem adormecidas, podem ser reactivadas a qualquer instante, desde que confrontadas com situações idênticas às do passado. Significa que se tratam de memórias residuais com fortes probabilidades de passarem de estados psicológicos inconscientes para estados conscientes, através do confronto com determinadas acções ou comportamentos do presente. Ao penetrarmos no domínio da psique, apuramos que as raízes dos males humanos advêm de algo familiar a cada indivíduo, e que se encontra há muito reprimido nos meandros da mente humana, pois, como afirma Freud em *Beyond the Pleasure Principle and Other Writings*:

[...] there exist very powerful psychic processes or notions [...], all of which can have a considerable effect on the subject's inner life, just like any other notions, but which themselves remain unconscious even though their *effects* may in turn become conscious as notions.²¹

Desta forma, somos conduzidos até ao conceito freudiano de *uncanny* ou *unheimlich*, que subentende um universo desconhecido e repleto de forças poderosas, evocativo de sentimentos de medo e de horror. O relacionamento com o desconhecido, sob a forma de algo que se assume como familiar, gera confusão, estranheza e comportamentos desviantes. No caso de Patrick Bateman, o contacto com o *uncanny* ocorre no seio familiar. A família – que deveria propiciar e garantir um ambiente de ternura, de valores e de modelos sociais – revela-se promotora de um clima despojado de sentimentos e austero nas suas relações humanas. Significa, portanto, que os elementos do mundo envolvente contêm uma certa duplicidade, na medida em que revelam uma forma distinta daquela em que são interpretados. Este desfasamento entre psique e realidade está associado a estados de ansiedade, a impulsos violentos e, também, à duplicidade de identidade de Bateman. Assim, para entendermos melhor esta ideia, Jacques Lacan informa-nos que:

Mais qu'on imagine, pour nous comprendre, ce qui se passerait chez un patient qui verrait dans son analyste une réplique exacte de lui-même. Chacun sent que l'excès de tension agressive ferait un tel obstacle à la

²¹ *Ibid.*, p. 106.

manifestation du transfert que son effet utile ne pourrait se produire qu'avec la plus grande lenteur, et c'est ce qui arrive dans certaines analyses à fin didactique. L'imaginerons-nous, à la limite, vécue sous le mode d'étrangeté propre aux appréhensions du *double*, cette situation déclencherait une angoisse immaîtrisable.²²

Como resultado deste universo antitético, no qual o meio familiar surge simultaneamente como desconhecido e associado a distúrbios psíquicos, Bateman revela um lado temível e maquiavélico assente na sua incapacidade de desenvolver empatia por alguém, e que se traduz na manifestação de impulsos perversos. Estes impulsos, denominados como psicopatologias, advêm de distúrbios psicológicos, e a sua génese remonta ao universo do inconsciente. É possível constatar que são vários os factores influenciadores de psicopatologias, nomeadamente factores de índole psicológica, comportamental e ambiental, que se assumem como sinónimos de uma psique fragmentada, reveladora de traços obsessivos, violentos e narcisistas. No contexto da Psicanálise, de acordo com a obra *Écrits I* de Jacques Lacan, a noção de narcisismo pode ser descrita da seguinte forma:

Le terme de narcissisme primaire par quoi la doctrine désigne l'investissement libidinal propre à ce moment, révèle chez ses inventeurs, au jour de notre conception, le plus profond sentiment des latences de la sémantique. Mais elle éclaire aussi l'opposition dynamique qu'ils ont cherché à définir, de cette libido à la libido sexuelle, quand ils ont invoqué des instincts de destruction, voire de mort, pour expliquer la relation évidente de la libido narcissique à la fonction aliénante du *je*, à l'agressivité qui s'en dégage dans toute relation à l'outre, fût-ce celle de l'aide la plus samaritaine.²³

Assim, a psique da personagem em análise revela uma forte desintegração psicológica. Por um lado, concerne as perturbações psicológicas, fruto das vivências passadas que constituem traumas por resolver. Por outro lado, expõe as alterações na sua percepção da realidade, favorecendo a vivência de estados esquizofrénicos e maníaco-depressivos. Logo, devido a uma perda de contacto, ainda que temporária, com a realidade, podemos falar

²² J Lacan, *Écrits I* [1966], Éditions du Seuil, 1999, pp. 108-109.

²³ *Ibid.*, pp. 97-98.

em psicose, «[...] which is simply a technical term indicating a condition that seriously disturbs one's grip on reality²⁴» conforme defende Michael H. Stone em *The Anatomy of Evil*.

Seguindo esta linha de pensamento, na qual as psicopatologias se encontram profundamente ligadas a estados psicológicos antagónicos – inconscientes e conscientes –, o comportamento desviante de Bateman pode ser também clarificado à luz da teoria psicanalítica de Freud. Esta teoria compreende três conceitos correspondentes a níveis de (in)consciência, designadamente, Id, Ego e Super-ego. O primeiro corresponde a um nível psíquico marcado pelo desconhecimento de padrões morais e pela procura de obtenção de prazer imediato. O segundo representa um nível que introduz a razão na psique, uma vez que permite um maior contacto com a realidade e procura satisfazer os desejos e impulsos de forma mais realista e aceitável. Assim, segundo Freud, «The ego represents what may be called reason and calm consideration, in contrast to the id, which harbours the passions²⁵». O terceiro define-se por representar a consciência moral e a busca pela perfeição, inibindo os impulsos contrários às regras estabelecidas na psique, forçando um comportamento moralmente correcto para atingir a perfeição. Note-se que, na génese dos impulsos violentos, como já foi observado, reside um contexto de solidão emocional e afectiva, e um complexo edipiano falhado. Assim, o único senão reside nos padrões morais desta personagem, que não são os mesmos que o mundo envolvente reconhece como apropriados. Aquilo que é aceitável para a maioria dos indivíduos, não o é para Bateman. Ao verificar-se esta divergência moral, a busca pela perfeição realiza-se a todo o custo, nem que, para tal, seja necessário o recurso a atitudes mais violentas e irracionais, das quais Bateman não tem plena consciência. Este comportamento, no âmbito do Super-ego, pode ser descrito como:

[...] the result of two extremely important biological factors: the long duration of the childhood period of helplessness and dependence in human beings, and the fact of their Oedipus complex, which we have of course attributed to the interruption of the libido development caused by the latency period, and hence to the *diphasic onset* of human sexual life.²⁶

24 M H Stone, *The Anatomy of Evil*, Prometheus Books, New York, 2009, p. 73.

25 Freud, p. 116.

26 *Ibid.*, p. 125.

É neste momento que afloram energias muito poderosas na psique de Bateman, com o intuito de reprimir aquilo que o Super-ego assimila como moralmente incorrecto. Há, portanto, um antagonismo psíquico marcado pela forma como se percebe o mundo envolvente, como se processa essa mesma percepção e as reacções subjacentes. Como indica Freud:

Just as the tension caused by unmet needs can remain unconscious, so too can pain – this half-and-half-thing, somewhere between external and internal perception, that behaves like an internal perception even when it derives from the world without.²⁷

Estas desordens psíquicas desencadeiam um comportamento psicopatológico, no qual Bateman acredita que a sua sobrevivência, num mundo onde o Mal é inato, depende da satisfação de obsessões e de comportamentos desviantes – que na sua perspectiva são os mais adequados. Nesta vivência sobressai uma relação dicotómica entre o masculino e o feminino na qualidade de perseguidor e de perseguido, respectivamente, caracterizada por impulsos agressivos e homicidas e cuja finalidade principal consiste em destruir a beleza externa que oculta a podridão interior. Neste sentido, Bateman adopta um *modus operandi* no qual se destacam práticas de parafilia, necrofilia, canibalismo e voyeurismo. Apesar de todas estas práticas se revelarem importantes para esta personagem, o voyeurismo destaca-se, não só em Bateman, mas também no leitor, por se encontrar implícito ao carácter transgressivo já discutido.

Neste contexto, a visão adquire um valor muito importante porque está relacionada com a percepção real e psicótica do mundo envolvente, bem como com a obtenção de excitação e satisfação sexual. Num primeiro momento, constatamos que Bateman aprecia visionar filmes que contêm cenas de violência e de pornografia, com o intuito de satisfazer os seus impulsos sexuais. Este tipo de voyeurismo pode designar-se voyeurismo passivo porque, apesar das circunstâncias, são filmes feitos para um público em geral. Num segundo momento, Bateman filma os momentos em que humilha e tortura as suas vítimas, com as quais também se satisfaz sexualmente, para mais tarde os visionar e obter novamente um sentimento de prazer. Este tipo de voyeurismo pode designar-se voyeurismo activo,

²⁷ *Ibid.*, p. 113.

pois, em oposição ao anterior, este é feito por si e exclusivamente para si. Em todo o caso, está patente uma ligação entre sexualidade e visão, visto tratar-se de um sentido humano muito poderoso que permite captar o erotismo e a sensualidade.

Como seria de esperar, a falta de à-vontade para se envolver com o sexo oposto faz com que Bateman prive as suas vítimas da visão, cegando-as, de forma a acentuar o seu predomínio. Deste modo, cria um sentimento de medo nas suas vítimas e um clima de *suspense*, no qual o leitor é participante na qualidade de *voyeur*, garantindo assim uma distância de segurança. Feitas estas considerações, estes comportamentos, pautados pela perversão e pelo desejo de ultrapassar todas as barreiras físicas e psicológicas, enquadram-se no Gótico que, por seu turno, pressupõe igualmente a Psicanálise. Quando a sexualidade humana assume traços perversos, desenvolvem-se gestos narcisistas, sádicos, parafilicos, necrófilos, canibais e voyeuristas com o objectivo supremo de alcançar prazer sexual, embora de modo desviante.

Em jeito de conclusão, o protagonista de *American Psycho* reconhece a disformidade dos seus comportamentos, mas revela-se incapaz de pôr um ponto final nesses mesmos comportamentos. É mais forte do que ele e, conseqüentemente, sente a necessidade de dar continuidade a esses impulsos psicopatológicos, pois só assim conseguirá refrear o conflito vivido na sua psique, como se observa em *On Murder Considered as One of the Fine Arts*:

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, namely, «to cleanse the heart by means of pity and terror».²⁸

Ao reflectir sobre a degradação e o declínio da psique humana e da sociedade, concluímos que o mundo é um local malévolos para habitar e que os seus habitantes são perversos. Tudo converge para a ruína, para a morte e para a tragicidade, e o seu retrato é de uma existência catastrófica e dramática dos seres humanos.

²⁸ T De Quincey, *On Murder Considered as One of the Fine Arts* [1827], Oneworld Classics Ltd, United Kingdom, 2009, pp. 68-69.

A Arte será, assim, um reflexo da acção e da vida humanas, visto procurar representar a realidade de forma objectiva, deixando transparecer também a sua subjectividade – nomeadamente, sentimentos e estados psicológicos motivadores de determinadas acções. O criador artístico constrói uma ponte entre a obra e o leitor, uma vez que dá a conhecer os meandros da psique humana através do confronto com algo chocante e horrífico, evidenciando o que se tende por vezes a esquecer ou a desvalorizar. Contudo, para o psicopata ficcional em análise, aquilo que não se costuma valorar é o que ele mais valoriza, pois, em última análise, tem uma capacidade acutilante para extrair prazer e beleza do horrendo.

Bibliografia

- BOTTING, F., *The Gothic*. D.S. Brewer, Cambridge, England, 2001.
- CARROLL, N., *The Philosophy of Horror: Or, Paradoxes of the Heart*. Routledge, New York, 1990.
- CHASSEGUET-SMIRGEL, J., *Creativity and Perversion*. Free Association Books, London, 1984.
- DE QUINCEY, T., *On Murder Considered as One of the Fine Arts* [1827]. Oneworld Classics, UK, 2009.
- ELLIS, B. E., *American Psycho* [1991]. Picador, London, 2006.
- FIEDLER, L., *Love and Death in the American Novel* [1960]. Stein and Day, New York, 1966.
- FREUD, S., *Beyond the Pleasure Principle and Other Writings* [1920]. Penguin Books, London, 2003, Translated by John Reddick.
- HAMILTON, V., *Narcissus and Oedipus: The Children of Psychoanalysis*. Karnac Books, London, 1993.
- LACAN, J., *Écrits I* [1966]. Éditions du Seuil, 1999.
- LAURENCE, D. H., *Fantasia of the Unconscious* [1922]. Tutis Digital Publishing Pvt Ltd, 2008.
- LIMA, M. A., *Terror na Literatura Norte-Americana*. Universitária Editora, Lisboa, 2008, Volume I.
- POE, E. A. «The Poetic Principle», in *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. Penguin Books, London, 1982.
- PUNTER, D., *The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions from 1765 to the Edwardian Age*. Longman, England, 1996, Volume I, 2nd edition.
- SIMON, R. I., *Bad Men Do What Good Men Dream*. American Psychiatric Publishing, Inc., Washington DC, 2008.
- STONE, M. H., *The Anatomy of Evil*. Prometheus Books, New York, 2009.

Família Gótica em Thomas Harris

BENILDE SANTOS GAIÃO

As obras de Thomas Harris destacam-se pela indefinição do bem e do mal, pela corrupção da inocência dos indivíduos e pela sua mutação em seres absolutamente ameaçadores para a sociedade, capazes de perpetrar actos horrendos como o assassinio e o canibalismo. Os *serial killers* são, nestas obras, vítimas de uma família abusadora ou ausente e de uma sociedade insensível. Tendo a cultura norte-americana um fascínio pelo assassino em série, autores como Kendall R. Philips em *Projected Fears: Horror Films and American Culture* (2005), Philip L. Simpson em *Psycho Paths: Tracking the Serial Killers through Contemporary American Film and Fiction* (2000) e Judith Halberstam em *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters* (1995) são determinantes e conclusivos pois, para além de permitirem uma compreensão da figura do *serial killer* na cultura e literatura norte-americana, vão destacar o papel da família como um factor decisivo na personalidade destes assassinos e comungar com uma ideia extremamente central no modo gótico: a de que qualquer ser humano pode cometer actos monstruosos, embora inspiradores, de terror e repulsa, mas que acabam por nos atrair inevitavelmente. Em *Love to Hate: America's Obsession with Hatred and Violence* (2002), Jody M. Roy elucidá-nos acerca deste aspecto:

No crimes inspire our rage and terror like the patterned murder
sprees known as serial killings. Like animals in the wild, serial killers

stalk their victims. Like demons, serial killers subject their victims to hellish ritual torments. Yet serial killers are neither animals nor demons: they are humans. Serial killers are of «us» no matter how rigorously we deny them.¹

Esta ideia ajuda a entender como a figura do *serial killer* se assume cada vez mais assustadora, porque pode permanecer (durante algum tempo considerável) irreconhecível e insuspeito entre a comunidade. Personagens carismáticas das obras de Harris, como Jame Gumb, Francis Dolarhyde e até o próprio Hannibal Lecter, ilustram este anonimato, um disfarce que lhes permite desenvolver a dualidade da sua personalidade e cometer livremente os seus crimes.

Nas obras *Red Dragon*, *The Silence of the Lambs* e *Hannibal Rising*, de Thomas Harris, é magistral e inequívoco o papel da infância e da família na formação da personalidade do indivíduo e, conseqüentemente, nos seus actos. Está subjacente em Gumb, Dolarhyde e Lecter a ideia de um trauma passado e de uma posterior transfiguração e isolamento destas personagens. Nos anos de 1980, com a ajuda do agente reformado do FBI, Robert Ressler, Harris acede aos processos de *serial killers* tais como Edmund Kemper, Richard Chase e Ed Guein, inspirando-se nestes para a configuração dos *serial killers* presentes nas suas obras. Segundo Stephen J. Giannangelo, em *The Psychopatology of Serial Murder: A Theory of Violence*, a infância é crucial para a revelação do lado obscuro da personalidade dos *serial killers*. A este respeito, o autor anteriormente citado refere que: «Childhood is when these killers develop their obsessive and distorted view of their own identities and their ever increasing need for control²». As obras de Harris, *The Silence of the Lambs*, *Red Dragon* e *Hannibal Rising*, não só estão em conformidade com esta afirmação como também vão relacionar a influência nefasta de uma orientação familiar deficiente ou inexistente com a formação do indivíduo, bem como com a sua conseqüente forma de estar em sociedade.

Harris, como qualquer outro autor gótico contemporâneo, não toma posições declaradamente a favor ou contra, deixando ao leitor o poder

1 J M Roy, *Love to Hate: America's Obsession with Hatred and Violence*, Columbia University Press, New York, 2002, p. 89.

2 J Giannangelo, *The Psychopatology of Serial Murder: A Theory of Violence*, CT: Praeger, Westport, 1996, p. 27.

dessas apreciações valorativas. Ao invés, representa os aspectos terríveis da existência humana, as suas fraquezas e mediocridade, num sentido catártico. As personagens movimentam-se num ambiente de hostilidade e desunião, sendo a família um foco de contaminação de toda a negatividade que as domina. A mesma ideia é defendida por Irving Malin, em *New American Gothic*:

The parent usually loves himself more than his child; (...) Rarely do we find «togetherness». Often New American Gothic uses a symbolic family. The reason is clear: the «real» family is so confusing, so shattered, that the parent or child flees from it.³

Nos *serial killers* de Harris predomina a ideia do indefinido, do incompleto e da irregularidade, conceitos frequentemente representados no género gótico. Apesar de reprimido, o passado regressa continuamente sob diversas formas: nos pesadelos de Lecter; nas recordações de Francis Dolarhyde concentrando a sua adoração pela avó que o maltratava e pelo mítico Dragão Vermelho; e, ainda, na paranóia de Jame Gumb pelo conceito da metamorfose, que é constantemente enfatizado na obra deste autor, se considerarmos a dramática transformação da infância em idade adulta, a vida na morte (através do homicídio em série) e a sexualidade em transexualidade.

A personalidade dos *serial killers* assenta neste «terreno» marcado pelo desequilíbrio das próprias memórias, especialmente as de infância. Na obra *Future Present: Ethics and/as Science Fiction*, Michael Pinsky defende que a personalidade é formada por um sistema sólido de memória, e vai ainda mais longe quando afirma que «If we cannot trust our memories we cannot trust ourselves⁴». Esta ideia explica as emoções contraditórias de Lecter, Gumb e Dolarhyde face aos seus membros de família. Como, por exemplo, o amor de Lecter por Lady Murasaki, que representa a única e última possibilidade da personagem se recuperar após o verdadeiro reconhecimento da tragédia que foi vítima, no entanto, apesar dos sentimentos que ambos nutrem, Lecter afasta-se. Do mesmo

3 I Malin, *New American Gothic*, Southern Illinois University Press, Carbondale, 1962, p. 52.

4 M Pinsky, *Future Present: Ethics and/as Science Fiction*, Fairleigh Dickinson University Press, Madison, 2003, p. 44.

modo, a empatia que sente por Clarice Starling impele-o igualmente a não se tentar aproximar dela em *The Silence of The Lambs*. A personagem conhece o seu interior e sabe que este pode traí-lo. O mesmo acontece com Francis Dolarhyde, que termina a sua relação com Reeba para assim a proteger do seu lado negro.

Desta perspectiva, é em *Hannibal* que este aspecto é mais considerado. Encontramos nos pensamentos desta personagem, expressos ao longo da obra, os verdadeiros sentimentos que nutre por Clarice Starling: «Starling looks like a child and her hair, like Misha's, is stuck to her cheek with tears...⁵»; «Mischa could have Starling's place in the world⁶». No capítulo 94, Lecter fala com Clarice acerca da sua infância e de Mischa. Ambas as personagens revisitam a infância, centrada em duas figuras: o pai de Clarice e a irmã de Lecter, determinando a sua complexidade, apesar de serem moralmente opostos.

Entre os *serial killers*, Jame Gumb é, a seguir a Lecter, a personagem mais complexa. O seu percurso familiar caracteriza-se por ser tenebroso e trágico, tendo em conta que Gumb não só desconhecia a identidade da mãe como a julgava outra mulher. Após ter sido recebido e rejeitado por várias famílias adoptivas, foi acolhido pelos avós, assassinando-os posteriormente. Quebra-se, então, a ligação com a família biológica e, a partir daí, a personagem entra em decadência moral, fugindo sempre à realidade através do assassinio, tal como os outros. Neste caso, a fuga ao real justifica-se pelo mal que este causa. De acordo com esta ideia, está a afirmação de Friedrich Nietzsche, na sua obra *O Anticristo*: «Quem tem motivos para fugir da realidade? Quem sofre com ela⁷».

Constantemente revisitados por momentos de um passado inacabado, é inevitável considerarmos o isolamento de Lecter, Gumb e Dolarhyde resultante das suas condutas em colisão com as normas morais e sociais e, conseqüentemente, a construção de uma realidade paralela ou alternativa à que lhes é apresentada. Em concordância com esta ideia, temos a obra cinematográfica de Oliver Stone *Natural Born Killers* (1994). As personagens centrais, Mickey e Mallory, dois psicopatas apaixonados, à semelhança dos *serial killers* de Harris, remetem-nos para a ideia de um mundo predador,

5 T Harris, *Hannibal*, Arrow Books, London, 2000, p. 139.

6 *Ibid.*, p. 196.

7 F Nietzsche, *O Anticristo*, Edições 70, 2006, p. 33.

no qual o demónio ou o mal vive entre nós, alimentando-se das nossas fraquezas e medos. Tal explica o facto de o indivíduo não ser completamente inocente e de não conseguir escapar à perseguição do seu passado. Mickey, em *Natural Born Killers*, reforça esta ideia ao recordar a sua infância no meio rural e ao assumir que ninguém se consegue livrar da sua «sombra».

A «sombra» ou lado negro dos *serial killers* de Harris é ocultado da sociedade mas revelado na familiaridade da habitação, da casa que simultaneamente serve de abrigo, de esconderijo e de propagação do mal que vai na mente destas personagens. Anne Williams, na sua obra *Art of Darkness*, esclarece a este respeito: «The walls of the house both defend it from the outsider world (A man's home is his castle) and hides the secrets it thereby creates⁸». A casa é, inequivocamente, um elemento central. Tal como na obra *American Gothic* (1930), de Grant Wood, em que a representação da família se sobrepõe à imagem da casa, ambas unidas pela rigidez, revelando o conceito de indecifrável e de uma aparente normalidade que esconde o mal mais terrível. A casa, que deveria ser o símbolo do acolhimento familiar, demonstra-se a mais perfeita sugestão do intranquilo dentro da sua aparente tranquilidade. Revela-se também em *Red Dragon*, *The Silence of the Lambs* e *Hannibal Rising* um foco de contaminação, uma vez que é o prolongamento, em termos físicos, da família e das recordações familiares.

Em *Hannibal* encontramos referências à casa e à simbologia metafórica que esta assume. Considerando as memórias de Starling que nos remetem para a noite em que o pai morreu: «Who came home to us? Nobody⁹». Há a constatação da ruptura da unidade familiar. Após a morte do pai, Starling perde o contacto com a mãe e ingressa mais tarde num orfanato que, embora importante porque a fez interiorizar regras, não substituiu a unidade familiar anteriormente existente.

Há, contudo, uma evolução da personagem, estando esta também associada a este conceito da casa. No capítulo final de *Hannibal* é importante considerarmos a reacção de Starling perante a morte de Jack Crawford, que assumiu um certo carácter paternal ao longo do percurso profissional da personagem: «After Starling read Jack Crawford's obituary, she walked by herself for most of a day, and she was glad to come home at evening¹⁰».

8 A Williams, *Art of Darkness, A Poetics of Gothic*, The University of Chicago Press, Chicago, 1995, p. 44.

9 Harris, *op. cit.*, *Hannibal*, p. 237.

10 *Ibid.*, p. 254.

Clarice sente uma dolorosa perturbação pela morte de Jack, porém ela regressa a casa. O seu «eu» não é afectado porque, após a sua aproximação com Lecter, o seu «palácio da memória» consolidou-se: «Clarice Starling's memory palace is building as well. It shares some rooms with Dr. Lecter's own memory palace – he has discovered her in there several times but her own palace grows on its own¹¹».

De uma forma geral, seja na literatura, no folclore ou na cultura popular, na pintura ou no cinema, é sobejamente enfatizada a ligação das personagens à casa da família, de tal forma que esta deixa de ser um mero espaço físico, limitado e material, para se assumir como uma força incontrolável que vampiriza, contamina e impele as personagens às acções mais macabras e cruéis. Exemplos como o caso das mansões assombradas de Amityville e de Delphine Lalaurie, em Nova Orleães, os contos de Poe, «The Black Cat» e «The Fall of the House of Usher», a obra cinematográfica de Alejandro Amenábar, *The Others*, reflectem devidamente esta relação ambígua e próxima entre as personagens e a casa de família, sendo esta pautada pela cumplicidade, traição e contaminação entre o espaço físico e a densidade psicológica.

Neste sentido, é importante referir a obra de Grant Wood, *American Gothic* (1930). Ao evocar uma certa nostalgia, uma vez que se encontra contextualizada num ambiente rural, neste quadro transparece uma imagem de desapontamento e de constrangimento face à realidade. Ao ter como fundo a casa, estabelece-se um paralelo com as obras de Harris, pela sua concordância entre os temas abordados. A figura masculina, ao estar um pouco mais próxima de quem observa a imagem, sugere uma sobreposição do homem em relação à mulher, sempre mais sujeita a condicionalismos sociais. Como exemplo, em *Red Dragon*, temos o percurso de Marian Dolarhyde. Apesar de a maternidade ser uma força poderosa, esta é abençoada ou amaldiçoada, consoante as convenções sociais. A este respeito, Anne Williams comenta na sua obra *Art of Darkness*:

Giving birth is one female function which society cannot entirely sublimate or deny, though patriarchies have traditionally repressed this truth by strict regulation of the conditions under which woman have access to maternity.¹²

¹¹ *Ibid.*, p. 254.

¹² Williams, *op. cit.*, p. 128.

Remetendo novamente para a já referida criação artística de Grant Wood, parece-me importante assinalar também a expressão do lavrador, que pode ser interpretada como uma resposta de defesa a uma ameaça muito real. Estando a imagem impregnada de elementos que sugerem a vida doméstica e familiar, será pertinente interrogarmo-nos do que seria capaz de fazer o lavrador para defender a sua casa e família do mal? Esta ideia concorda com o conteúdo das obras de Harris, se tivermos em conta os actos perpetrados por Lecter, Gumb e Dolarhyde, condicionados pelos traumas familiares a que foram sujeitos. No entanto, será pertinente questionar o que se poderá fazer se, tal como nas personagens de Harris, o mal emana do interior do indivíduo e contamina a casa, a família e as recordações desta?

Esta ideia de contaminação está igualmente presente em *Carpenter's Gothic* (1985), de William Gaddis. O título da obra refere-se a um estilo arquitectónico gótico de habitação, na qual coabitam personagens este-reotipadas, que contribuem para um esboço extremamente preciso dos valores decadentes da identidade nacional norte-americana. Nesta obra, tal como na obra de Harris, é visível essa contaminação das personagens pelo espaço que as rodeia e pelas convenções sociais. Deduz-se que a casa e a família não são o refúgio do terror, mas o seu foco de propagação, como afirma Louis Gross em *Redefining the American Gothic*: «As a mode of perception, it (Gothic) sees terror as the governing principle of existence and institutions as the family, the church, and the state as the custodians of oppression¹³».

Destruído o lar e assassinada a família, Hannibal anula-se enquanto ser humano. Vê-se portanto frustrada a tentativa de reconstrução familiar na casa do tio e de Lady Murasaki porque, como afirmou o inspector Popil, Hannibal já estava morto: «The little boy Hannibal died in 1945 out there in the snow trying to save his sister¹⁴». Esta inacção e apatia resultantes de um acontecimento traumático são extremamente bem explicadas por Mário de Sá-Carneiro na obra *A Confissão de Lúcio*: «Atingido o sofrimento máximo, nada já nos fará sofrer. Vibradas as sensações máximas, nada já nos fará oscilar¹⁵». Deambulando da mesma forma, sem lar, nem família, Hannibal não sofre nem oscila. Tal como a personagem Lúcio, de

13 L S Gross, *Redefining the American Gothic – From Wieland to the Day of the Dead*, UMI Research Press, Ann Arbor, 1989, p. 89.

14 T Harris, *Hannibal Rising*, Arrow Books, London, 2007, p. 335.

15 M Sá-Carneiro, *A Confissão de Lúcio*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2005, p. 62.

Sá-Carneiro, Hannibal é um morto-vivo, não só pela desgraça que se abateu sobre a sua família, mas também pela frustração resultante da incapacidade de reconstruir a sua vida familiar numa nova casa.

Em *The Silence of the Lambs*, a casa, mais precisamente a cave de Gumb, é um foco de terror, de violência, o centro de toda a negatividade, mas simultaneamente de autenticidade da própria personagem. É aí que se concentra a verdadeira essência de Jame, personagem que, despida das «máscaras» sociais e crente na possibilidade de transformação e na mutabilidade dos seres, insiste em matar, acreditando na utopia de recuperar o irrecuperável: a figura materna que o abandonou.

Os mesmos sentimentos são partilhados por Francis Dolarhyde, igualmente rejeitado pela mãe e hostilizado pela avó. Cresceu na casa de família, antes habitada por idosos, e posteriormente partilhada com o mítico Dragão Vermelho e com a avó. A mente de Dolarhyde, tal como a casa sombria que habita, assume a mesma forma nostálgica, assombrada pelo passado. A casa, em especial a casa de família, assume-se como metáfora da mente das personagens. Subentende-se essa mesma ideia de conexão entre a casa e o interior do indivíduo na composição poética de Emily Dickinson, *Ghosts*: «One need not be a chamber to be haunted/ One need not be a house;/ The brain has corridors surpassing/ Material place¹⁶».

Esses fantasmas que atravessam os corredores da mente de Dolarhyde (a avó e o Dragão Vermelho) estão em oposição com as famílias observadas e mais tarde assassinadas. A personagem sente-se impelida a destruir aquilo que lhe foi negado, aquilo que é tido como verdadeiro para os outros, ou seja, a comunhão familiar. O único momento de verdade é o encontro mortal com o poderoso Dragão Vermelho.

Esta convivência entre elementos contraditórios (que é também uma das características do género gótico) surge também, na obra, representada pelo elo que une personagens que, à partida, são opostas. Buffalo Bill, Clarice Starling, Francis Dolarhyde, Will Graham e o próprio Hannibal Lecter são descritos como pessoas que andam numa busca constante. Em todas as obras de Harris esta procura é bastante evidente. Há uma caracterização indirecta destas personagens, embora esta se apresente de uma forma dúbia, incompleta e imprecisa. Clarice tenta atingir a realização pessoal através da captura de Buffalo Bill, porque acha que se conseguir

¹⁶ E Dickinson, *Selected Poems*, Orion Publishing Group, London, 1990, p. 32.

salvar a vida de Catherine Martin consegue *silenciar os cordeiros*, mesmo que momentaneamente, como comenta Lecter em *The Silence of the Lambs*. O resgate de Martin representa o cessar da angústia de Starling, uma vez que a agente assume a dor e angústia de todas as vítimas, como se estas sensações fossem as suas próprias. No contexto educativo e social, apesar das diferenças abismais que separam Clarice e Lecter, há um momento de dor e angústia que é comum, que as une e que vai, inequivocamente, marcar a identidade destas personagens: a morte do pai.

Clarice confessa a Hannibal Lecter que essa foi a pior recordação da sua infância. Nas obras de Harris em estudo, a morte ou desaparecimento abrupto de entes familiares marca e transforma de forma indelével a personalidade e a própria identidade das personagens. Em *The Silence of The Lambs*, temos breves retratos da difícil infância de Clarice, mas também da humanidade quase divina desta personagem, uma vez que ela reúne amor, espírito de sacrifício, compaixão e piedade. Ela é a imagem suprema do Bem, tal como a descreveu William Blake no seu poema *The Divine Image*: «And all must love the human form/ In heathen, turk or jew/ Where Mercy, Love & Pity dwell/ There God is dwelling too¹⁷».

No lado do Bem, Clarice e Graham vão assim contrapor-se a Buffalo Bill, Francis Dolarhyde e Hannibal Lecter. Contudo, na obra *Red Dragon* são poucas as referências à infância de Graham, embora estas deixem entrever igualmente grandes momentos de sofrimento, pois o autor, referindo-se ao pai de Graham, esclarece: «He died five months later, when Willy was six¹⁸». As personagens Graham e Clarice são a prova de que, apesar dos momentos traumáticos, o ser humano detém a capacidade de superá-los e construir uma identidade em comunhão com a comunidade ou com a sociedade que o rodeia, tal como defende Stephen J. Giannangelo em *The Psychopatology of Serial Murder: A Theory of Violence*:

The temptation is great to consider a person's history of violence as the main precursor to further violence. However, not every child that is abused becomes a serial killer, just as not every child who is abused develops a multiple personality.¹⁹

¹⁷ W Blake, *Selected Poems*, Everyman Paperback, London, 1996, p. 18.

¹⁸ T Harris, *Red Dragon*, Arrow Books, London, 1981, p. 155.

¹⁹ J Giannangelo, *The Psychopatology of Serial Murder: A Theory of Violence*, CT: Praeger, Westport, 1996, p. 23.

A reforçar esta teoria, encontramos também o comentário de Kendall R. Philips, em *Projected Fears: Horror Films and American Culture*:

Finally, and perhaps most importantly, Starling and Bill both are portrayed, at least at times, as victims of a brutal, insensitive society, and it is this abusive society that places them on their collision course.²⁰

Apesar destas divergências, ao atentarmos na relação de Hannibal Lecter e de Clarice Starling, percebemos que estas personagens têm mais em comum do que possa parecer, já que ambas estão presas à memória do passado de uma infância dolorosa. É significativo o facto de Hannibal ajudar Clarice em troca de algo: «In return of information about Buffalo Bill demands that Starling tell him her nightmares, her most awful memories of childhood, her darkest fears²¹». Para Clarice se libertar, resgatando Catherine para assim atingir a paz, terá de trazer à superfície as recordações tenebrosas que a oprimem.

Jame Gumb constrói essa identidade através do crime, ou seja, através do acto de matar, como explica Kendall R. Philips na sua obra *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*: «To him murder becomes a mean of transformation. Systematically abused as a child, Bill, in contrast to Starling, seeks an identity in the absence of community²²». Este acto serve um único propósito para esta personagem: a transformação. A própria mutação constitui uma obsessão para ele: «Gumb became obsessed with moths and butterflies and the changes they go through²³». A larva que dá origem a uma bela borboleta é a metáfora por excelência de que tudo é possível. O feio sofre uma metamorfose e transforma-se em belo. Para Jame Gumb essa beleza e perfeição está centrada na figura materna pois ele anseia, através da pele das suas vítimas, assumir a identidade da sua mãe, que desde cedo o negligenciou. Enquanto prepara a sua terrível indumentária, comenta: «Mommy's gonna be so beautiful!²⁴»

²⁰ R K Philips, *Projected Fears: Horror Films and American Culture*, CT: Praequer, Westport, 2005, p. 154.

²¹ J Halberstam, *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*, NC: Duke University Press, Durham 1995, p. 124.

²² Philips, *op. cit.*, p. 156.

²³ Harris, *op. cit.*, *Hannibal*, p. 412.

²⁴ *Ibid.*, p. 330.

Esse aspecto é muito importante, embora tenha sido negligenciado na transposição da obra *The Silence of the Lambs* para o cinema, da autoria do realizador Jonathan Demme, uma vez que no filme é-nos transmitida a ideia de que Jame Gumb é uma personagem alucinada, a tocar o limite da aberração. Na obra de Harris temos uma alusão que vai justificar a identidade criminosa de Buffalo Bill. Ainda que, ao longo da obra tenhamos alguns excertos que indicam a infância conturbada da personagem, desde o alcoolismo e abandono da mãe, até à sua passagem por lares de acolhimento e ao assassinato dos avós pelo próprio, é quase no final de *The Silence of the Lambs* que se torna mais evidente a posição do autor:

At last two scholarly journals explained that this unhappy childhood was the reason he killed women in his basement for their skins. The words crazy and evil do not appear in either article.²⁵

Dolarhyde deixa-se dominar completamente, tanto pela figura austera da avó como pelo mítico Dragão Vermelho, assumindo a identidade quer de um, quer de outro. Esta fusão imaginária ou platónica de Francis na figura da avó materna e do Dragão assemelha-se a outra bem mais real (ainda que de forma tentada): à de Gumb e à da figura materna. Tal remete-nos para um conceito muito importante no Gótico: o grotesco, uma vez que este vai unir esferas que são aparentemente incompatíveis, como por exemplo a fragmentação da própria identidade do indivíduo. Tal desintegração coincide e deriva também da instabilidade do mundo exterior e da impotência da família em orientá-lo e protegê-lo. O autor Wolfgang Kayser na sua obra *The Grottesque in Art and Literature* reflecte acerca da definição do termo fazendo referência a estas características:

To be sure, many of the essential ingredients of the grotesque – the mixture of heterogeneous elements, the confusion, the fantastic quality, and even a kind of alienation of the world – may be found, however vaguely defined, in Schlegel's *Gesprach*. But one aspect is definitely lacking: the abysmal quality, the insecurity, the terror inspired by the desintegration of the world.²⁶

²⁵ *Ibid.*, p. 411.

²⁶ W Kayser, *The Grottesque*, Columbia University Press, New York, 1981, p. 51.

Como já foi referido anteriormente, devido a esta incapacidade ou dificuldade de orientação, o indivíduo e as personagens de Harris, em particular, procuram construir a sua identidade fora da esfera familiar. Este aspecto encontra-se subtilmente evidenciado no início do capítulo 32 da obra *Red Dragon*, onde existe uma informação crucial que foi desprezada na obra cinematográfica homónima de Brett Ratner. Apesar da constatação de que as famílias de Chicago oscilavam entre a tensão e o medo, uma vez que tudo indicava que *Tooth Fairy* voltaria a matar, o ambiente era composto, segundo o autor, por dois elementos que, à primeira vista, pareciam opostos: «Fascination and Horror²⁷».

Essa sensação composta traduzia-se em medo e euforia, manifestando-se num aumento significativo das audiências dos filmes de terror e no fabrico e venda de *t-shirts* com a mensagem irónica: «The Red Dragon is a One-Night Stand²⁸». Este excerto constitui um exemplo de como o feio, o abominável e o moralmente repulsivo podem ser atractivos, o que nos remete para o conceito de Sublime, tal como o teorizou Burke no século XVIII. A ideia subjacente no capítulo atrás referido vai ao encontro da explicação de Anne Williams em *Art of Darkness*: «Anything that threatens our existence is capable of evoking terror and hence the sublime²⁹». Embora exista ameaça e terror, a população sente um misto de fascínio e de exaltação, tornando-se assim pertinente referir o comentário feito por Stephen King em *On Writing, a memoir of the craft* – o qual está em concordância com a reacção das famílias de Chicago. Nesta obra, o autor fala de memórias de infância e ao recordar uma picada de vespa na orelha, afirma: «The pain was brilliant, like a poisonous inspiration³⁰».

Esta inspiração originada pela dor é evidente nos psicopatas de Harris. Apesar de a figura do *serial killer* não ser comum na cultura e na literatura portuguesa, esta atracção pelo moralmente repulsivo surge frequentemente retratada em diferentes obras, como, por exemplo, o *Memorial do Convento* de José Saramago: «E estando já passados quase dois anos que se queimaram pessoas em Lisboa, está o Rossio cheio de povo duas vezes

27 Harris, *op. cit.*, *Red Dragon*, p. 286.

28 *Ibid.*, p. 186.

29 Williams, *op. cit.*, p. 76.

30 S King, *On Writing, a Memoir of the Craft*, Pockets Books New York, 2002, p. 5.

em festa por ser domingo e ser auto-de-fé³¹». Apesar do autor português não pertencer ao género gótico, há uma perspectiva semelhante nesta obra ao revelar o ambiente de uma execução pública: num espectáculo sádico, a alegria de ver o outro ser injustamente torturado até à morte, de forma lenta e cruel, em nome da «santa» Inquisição.

Num contexto contemporâneo, a atracção pelo terrível, representada nas obras de Thomas Harris, remete-nos não só para a ideia de que este autor rejeita certos contextos ilusórios de beleza, mas também afirma a sua intenção de ser fiel ao real e, por isso, inevitavelmente ao feio e repulsivo. Aqui encontramos um ponto de convergência entre o género gótico e a corrente realista (Eça de Queirós, Flaubert, entre outros), uma vez que esta pretende descrever a realidade tal como ela é, sem «máscaras» ou eufemismos, revelando relações de incesto, de adultério, famílias disfuncionais e outros crimes. Por outras palavras, a realidade assume-se como decepcionante, como comenta Teixeira de Pascoaes na obra *Poetas Lusíadas*: «A realidade é o sonho reduzido a esqueleto³²».

É sem dúvida nesta realidade, longe de ser idílica, que Thomas Harris se baseia, o que é absolutamente legítimo, como reflectiu a este respeito Martin Heidegger em *A Origem da Obra de Arte*:

A origem da obra de arte é a arte. Mas o que é a arte? A arte é real na obra de arte. Por isso, procuramos, antes de mais a realidade da obra.³³

Neste sentido, um exemplo que valida a teoria de que a arte é indissociável do real e da identidade do artista, é a passagem de *Hannibal Rising*, no final do capítulo 20, em que o jovem Hannibal Lecter, movido por algo inconsciente, perde a noção do que está a concretizar: «Toward dawn he stopped forcing; he quit pushing, and simply watched what his hand revealed to him³⁴».

O desenho revelador é simplesmente o prenúncio do primeiro acto cruel de Hannibal: o assassinato de Paul Momund, o talhante. Verificamos assim como o mesmo processo pode ser em simultâneo criativo e destrutivo.

31 J Saramago, *Memorial do Convento*, Editorial Caminho, Lisboa, 2002, p. 29.

32 T Pascoaes, *Poetas Lusíadas*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2005, p. 127.

33 M Heidegger, *A Origem da Obra de Arte*, Edições 70, Lisboa, 1977, p. 30.

34 Harris, *op. cit.*, *Hannibal Rising*, p. 118.

A angústia e o ódio de Hannibal, que vão culminar no seu primeiro crime, são decisivos, porque ele, tal como os outros *serial killers* de Harris, não sente remorso ou arrependimento. Não há uma reflexão ou análise do crime e das suas consequências, mas sim a construção da identidade da personagem a partir desse acto sangrento, repetindo-o ao longo do seu percurso. Os fantasmas que atormentam os psicopatas de Harris são também a força invisível que os impulsiona a cometer actos ilícitos que, como constatamos, provocam na sociedade, piedade e terror. Esses sentimentos obscuros são, sem dúvida, caracterizadores da identidade de uma nação, como afirma Jody M. Roy em *Love to Hate: America's Obsession with Hatred and Violence*: «Americans, in particular, developed a fascination with both and imagined stories about serial killers³⁵». Infelizmente, a América tem na sua história um exemplo muito semelhante de como o assassinio aterroriza e fascina. Esse exemplo corresponde a um famoso nome: Charles Mason.

Considerando que Mason fundou uma comunidade que propunha escapar às convulsões sociais e políticas de um país onde mais do que nunca tudo era questionado, levou os seus seguidores a cometer actos hediondos que chocaram a população norte-americana: o assassinio da atriz Sharon Tate, esposa do realizador Roman Polanski, e quatro amigos do casal, na noite do dia 9 de Agosto de 1968, assim como o assassinio do casal Rosemary e Leno Labianca, na noite seguinte. Após as primeiras e naturais impressões de choque e revolta contra o acto em si, Mason e os seus seguidores depressa se tornaram um ícone da cultura popular, influenciando outros artistas sobejamente conhecidos no meio musical norte-americano, tais como os Guns n' Roses e Marilyn Mason.

À semelhança da personagem Tooth Fairy, Mason cativou a comunicação social norte-americana, constituindo uma prova irrefutável de como os valores sociais e éticos, que deveriam ter sido inculcados no seio familiar e social, estavam decadentes. Apesar da angústia subjacente e da rejeição dos crimes, eles são banalizados e até apreciados, isto porque a formação moral do indivíduo carece de verdadeiras referências que o ajudem a construir a sua identidade enquanto ser humano e cidadão. Não foi ao acaso que a comunidade criada por Mason, facilmente confundida com qualquer outra comunidade *hippie* comum na época, se apelidava de *Mason Family*.

35 J M Roy, *Love to Hate: America's Obsession with Hatred and Violence*, Columbia University Press, New York, 2002, p. 90.

Tal como o verdadeiro suporte de uma família, o seu líder procurava dar apoio moral aos seus membros, cuja família biológica era (e não por mera coincidência) disfuncional.

Tal como a realidade familiar de Hannibal Lecter, Francis Dolarhyde e Jame Gumb, também os núcleos familiares dos envolvidos no famoso caso Tate-LaBianca, (Linda Kasabian, Tex Watson, Susan Atkins, Patricia Krenwinkel, Leslie Van Houten, Tex Watson e o próprio Charles Mason), são impotentes, incapacitados de compreender ou orientar. Logo, a forma de superar essa angústia subjacente é construindo a identidade em algo alternativo: o crime e a morte.

Segundo William Blake, a inocência e a experiência são os dois estados contrários da alma humana. As obras de Thomas Harris, *The Silence of the Lambs*, *Red Dragon* e *Hannibal Rising*, vão ao encontro deste conceito de Blake. A inocência, correspondendo à infância, é indubitavelmente moldada pelas relações familiares que se estabelecem e pelas circunstâncias sociais. Certamente, se estas não forem adequadas, tudo estará susceptível de falhar. Em *The Silence of the Lambs*, inocência e experiência relacionam-se de forma importante, traduzindo-se no próprio título da obra. Através da sua luta contra o mal, mais precisamente pelo resgate de Catherine Martin, Clarice espera restabelecer a própria paz perdida, o acalmar dos seus terrores nocturnos, como deduz Hannibal Lecter na referida obra:

Do you think, if you caught Buffalo Bill yourself and if you made Catherine all right, you could make the lambs stop screaming, do you think they'd be all right too and you wouldn't wake up again in the dark and hear the lambs screaming?³⁶

É esta experiência traumática que impulsiona Clarice Starling a tentar salvar os inocentes. O episódio de salvamento de Hannah, a jovem égua, foi impulsionado por um momento assustador: a matança dos cordeiros. Foram os sons agonizantes que acordaram a jovem Clarice e a levaram a agir. Esta experiência é muito semelhante à que a personagem vivencia quando tenta capturar Buffalo Bill. Todas as vítimas anteriores a Catherine e respectivas famílias obterão alguma paz se o assassino for detido. As vítimas são os inocentes cordeiros, cuja matança chama a atenção da agente e

³⁶ Harris, *op. cit.*, *Hannibal*, p. 264.

impele-a a procurar o agressor e a impedir que este perpetue novos crimes. Se a agente Starling salvar Catherine, os gemidos dos cordeiros irão parar, embora momentaneamente, porque o silêncio e a paz interior são um bem a ser conquistado, como explicou Hannibal a Clarice: «You'll have to earn it again and again, the blessed silence³⁷».

Nas obras de Harris não há imagem mais clara de inocência roubada do que a do assassinio de Mischa, algo que deixa no jovem Hannibal marcas profundas. É através dos sonhos de Hannibal que o leitor se vai apercebendo da crueldade a que foram sujeitos os pais e a irmã desta personagem, bem como os efeitos que estes trágicos acontecimentos provocaram no carácter do psicopata. Harris foi magistral em criar um negro prelúdio de *suspense*, uma vez que os negros acontecimentos, que antecedem o assassinato e o canibalismo de Mischa, em tudo apontam para o fatídico destino desta personagem e daquele que é mais ligado a ela: o seu irmão.

Torna-se assim pertinente termos presente a seguinte descrição: «They put into the fire the Lecter family album and Mischa's paper toys, her castle, her paper dolls³⁸». Se considerarmos o fogo como símbolo da destruição e da condenação torna-se claro o que vai suceder. É a vida de Mischa, uma criança inocente (representada pelos seus brinquedos), que está em causa, mas não só: essa experiência avassaladora vai moldar a racionalidade de Hannibal. Como escreveu William Blake no seu poema *Auguries of Innocence*: «The Child's toys & the Old Man's Reasons/ Are the Fruits of The Two Seasons³⁹». Destruídos os brinquedos, metáfora da infância e da inocência, os frutos da idade adulta também estarão ameaçados.

Foi a experiência traumática da perda da família e, principalmente, do desaparecimento de Mischa, que manchou a inocência de Hannibal e «nublou», ou adormeceu, a sua racionalidade, transformando-o num ser monstruoso. Tal como retratou Goya na sua obra *O Sono da Razão Produz Monstros*, de 1797, a ponderação, a sensatez e a racionalidade são essenciais ao ser humano, uma vez que o desaparecimento destas qualidades vai sempre implicar o aprisionamento em si próprio, ou numa prisão física. Hannibal, quando iniciou o seu percurso criminal, foi aconselhado pelo

³⁷ *Ibid.*, p. 420.

³⁸ Harris, *op. cit.*, *Hannibal Rising*, p. 71.

³⁹ Blake, *op. cit.*, p. 77.

inspector Popil: «Temper is a useful but dangerous gift. Use judgment and you will never occupy a cell like this⁴⁰».

A relação entre a perda de inocência e a experiência do aprisionamento é também referida no poema de Blake, anteriormente citado: «A Robin Red breast in a Cage/Puts all heaven in a Rage./ A Dove House fill'd with doves & Pigeons/Shudders Hell thro' all its regions⁴¹». Se considerarmos as aves e, mais concretamente, a pomba como símbolo da paz, e atendermos à explicação de Michael Ferber em *A Dictionary of Literary Symbols*, «A bird in a cage, or hooded or clipped, might stand for any trapped or exiled person⁴²», verificamos que os psicopatas de Harris, presentes nestas obras – Hannibal Lecter, Francis Dolarhyde e Jame Gumb – se assemelham às aves referidas nos versos de Blake.

Estas personagens, tal como é característica do género gótico, estão isoladas e, apesar de inseridas no meio social, não pertencem a este, visto que não conseguem integrar-se verdadeiramente. Como afirmou Irving Malin em *New American Gothic*:

They do not and cannot belong to the outsider world. This lack of communication creates anxiety. They do not know where to turn for assistance and comfort. (...) Their isolation is complete.⁴³

Mais do que simplesmente isoladas, as personagens vivem presas em si próprias, num mundo criado à medida das suas ansiedades, frustrações e experiências, colidindo com o mundo real. Já outrora Sócrates se questionou: «E os que nascem contra a sua natureza, com forma de monstros, que nome se lhes há-de dar?⁴⁴» Este nascimento contra a sua própria natureza não é coincidente com o nascimento do indivíduo. Os *serial killers* não nascem monstros. As obras de Harris sugerem isso mesmo. Há acontecimentos muito significativos e marcantes que determinam este «nascimento» para o mal e que apontam para a sordidez do mundo em que vivemos. Podemos facilmente indicar este momento em cada um dos

⁴⁰ Harris, *op. cit.*, *Hannibal Rising*, p. 113.

⁴¹ Black, *op. cit.*, p. 77.

⁴² Ferber 1999:27

⁴³ Malin, *op. cit.*, p. 15.

⁴⁴ Platão, *Crátilo*, Sá da Costa Editora, Lisboa, 1963, p. 36.

serial killers de Harris e percebemos que essa alteração comportamental, esse despontar da maldade ou essa agressão à sociedade, tem uma origem comum: a família. Hannibal Lecter, num cenário marcadamente hostil, assiste à morte violenta dos pais e, principalmente, ao canibalismo da irmã, enquanto Jame Gumb e Francis Dolarhyde são desprezados e sofrem com a ausência do amor materno.

Inicialmente, qualquer uma destas personagens aparenta uma ideia de fragilidade e de inocência, que as torna insuspeitas e que contribui para fomentar o fascínio em torno dos *serial-killers*, pois eles, na sua dicotomia de inocência e experiência, podem ser qualquer cidadão americano. A este respeito Jody M. Roy, na sua obra *Love to Hate: America's Obsession with Hatred and Violence*, referiu:

Like demons, serial killers subject their victims to hellish ritual torments yet serial killers are neither animals nor demons: they are humans. Serial killers are one of «us» no matter how rigorously we deny them.⁴⁵

Na obra *Hannibal Rising*, a personagem Hannibal serve-se da sua inclinação para a arte, mais precisamente da pintura, para trazer à superfície da mente o que estava reprimido. É referida uma obra de arte de Caravaggio, *O Sacrifício de Isaac*, que não só serve de pretexto para reforçar o interesse de Hannibal pela pintura, mas também para alertar para o papel inútil e fracassado da religião. Quando Lady Murasaki foi questionada se Deus teria ordenado a Abraão para matar Isaac com a pretensão de o comer, ela respondeu que não, porque o anjo intervém a tempo. Hannibal, devido à experiência devastadora que teve, é mais pessimista (ou realista) e afirma que: «Not always⁴⁶».

Assistimos assim à expressão da mais profunda desolação de uma época: o descrédito da religião, a evidência da sua inutilidade, na ausência da resposta de salvação, o que é também a tradução do espírito de uma época marcada por ansiedades pessoais e frustrações, como indicou Edward J. Ingebretsen em *Maps of Heaven, Maps of Hell: Religious Terror as Memory from the Puritans to Stephen King*: «From 1630 till the present, American religious sentiment has been compounded partly of personal

⁴⁵ Roy, *op. cit.*, p. 89.

⁴⁶ Harris, *op. cit.*, *Hannibal Rising*, p. 143.

anxieties, civic sensibilities and by pragmatic social needs⁴⁷». Por um lado, em *Hannibal Rising* a família Lecter não foi salva a tempo e, por outro, em *The Silence of The Lambs* e *Red Dragon*, os «anjos» também têm claramente uma identidade humana, em particular: Clarice Starling e William Graham.

Hannibal Lecter foi vítima, não apenas da guerra, mas também da injustiça e da impunidade, que permitiu aos assassinos de Mischa agirem livre e activamente contra a sociedade. Ao longo de *Hannibal Rising* são dados indícios de que há uma possibilidade de «recuperação» do indivíduo face ao dano que lhe fora causado: a destruição da família. Isso é posto em evidência quando Hannibal é procurado e acolhido pelo tio e pela sua esposa, Lady Murasaki. Contudo, tal não aconteceu porque, como observou o inspector Popil: «War crimes do not end with the war, Hannibal⁴⁸». Em concordância com esta afirmação está o percurso da personagem, os pesadelos que o atormentam e, inevitavelmente, o seu modo de agir.

Em comparação, constatamos que o mesmo se passa com outros *serial killers* de Harris: Jame Gumb e Francis Dolarhyde. Vítimas de uma infância infeliz, o seu sofrimento não terminou quando chegados à idade adulta. Ambos, tal como Lecter, são constantemente visitados por recordações do passado, as quais não conseguem controlar e que lhes trazem a dor de uma forma muito viva e muito presente. A este respeito, Oscar Wilde comentou no ensaio *De Profundis*:

Suffering is a very long moment. We cannot divide it by seasons. We can only record its moods, and chronicle their return. With us time itself does not progress. It revolves. It seems to circle round one centre of pain.⁴⁹

Esse núcleo de dor é facilmente identificável em cada uma das obras em questão. Em *Hannibal Rising*, o inspector Popil explica-o sucintamente: «You were orphaned in the war. You lived in an institution, living inside yourself, your family dead⁵⁰». À semelhança de Lecter também Jame Gumb e Francis Dolarhyde viveram na solidão, como se pode depreender dos seguintes excertos: «Gumb's grandparents retrieved him from an unsatis-

47 J Ingebretsen, *Maps of Heaven, Maps of Hell: Religious Terror as Memory from the Puritans to Stephen King*, M. E. Sharpe, New York, 1996, p. 193.

48 Harris, *op. cit.*, *Hannibal Rising*, p. 143.

49 O Wilde, *The Complete Works of Oscar Wilde*, Gueddes & Grosset, Scotland, 2005, p. 345.

50 Harris, *op. cit.*, *Hannibal Rising*, p. 143.

factory foster home when he was ten, and he killed them two years later⁵¹»; «Near the end of his fifth year, Francis Dolarhyde had his first and only visitor at the orphanage⁵²»;

Torna-se óbvio que as personagens, ao serem vítimas da solidão, insegurança e instabilidade relacionadas com a ruptura familiar, e sendo a sociedade uma entidade hostil e incapaz de as orientar, facilmente se rebelam contra essa mesma comunidade, tornando-se uma espécie de carrasco da mesma. Note-se que não há em nenhuma das obras de Harris qualquer referência a que, quer Lecter, Jame ou Francis, após o acto de matar, experimentem sensações de alegria, de realização pessoal ou de triunfo. Ao invés disso, podemos presenciar uma certa satisfação melancólica de uma necessidade muito primária para estas personagens. No que diz respeito à relação entre vítima e carrasco, parece-me oportuno estabelecer uma semelhança entre a obra de Caravaggio *David Segurando a Cabeça de Golias* (1605-1606) e o percurso dos psicopatas nas obras de Harris.

Tal como eles, também David não se sente triunfante, aparentando um semblante carregado de angústia. Não deveria David ser representado de forma exultante? Ao matar Golias, David é carrasco, mas também vítima da própria comunidade (que, ainda que de forma involuntária, o levou a cometer tal acto). Porém, também se pode deduzir que terá a consciência de que matar outrem é condenável. Ao derrotar o gigante Golias, o jovem David destronou de forma simbólica o poder, a arrogância e a vaidade – características inerentes à esfera social em que se integrava. É perante a mesma ideia de uma sociedade indiferente e hostil, que Hannibal, Jame e Francis sucumbem, embora se rebelem de forma impotente contra ela.

Em *Leaves of Grass*, de Walt Whitman, no poema «By Blue Ontario's Shore» é compreensível a ideia de nação como a conjugação de elementos físicos ou territoriais com a espiritualidade abstracta de uma comunidade ligada por laços afectivos e culturais. Se atendermos ao facto de que o poeta se dirige à América usando o vocativo e chamando-a de *mãe*, torna-se irónica a constatação de que ao longo da história esta nação não foi nada maternal. Allen Ginsberg, na sua obra *The Fall of America, Poems of these States, 1965-1971*, chama a atenção para a decadência dos valores morais do

⁵¹ Harris, *op. cit.*, *Hannibal*, p. 143.

⁵² Harris, *op. cit.*, *Red Dragon*, p. 412.

seu país e o desprezo da nação pelos seus «filhos»: «In a thousand years, if there's history, America will be remembered as a nasty little country⁵³».

Tal como os *serial killers* de Harris também a nação americana é, simultaneamente, como David e Golias, vítima e carrasco. Este facto é igualmente corroborado por outras obras, tais como *Slaughterhouse 5*, de Kurt Vonnegut, que subtilmente critica a forma como a América conduziu os seus «filhos» durante a II Guerra Mundial. Como o subtítulo indica, *The Children's Crusade, a Duty-Dance with Death*, os jovens soldados americanos foram afastados de quem deveria zelar pela sua segurança e integridade física e moral, ou seja, a família e a nação. Como tal não acontece, confrontam-se então com a morte, senão física, com a morte enquanto extinção da sua humanidade. Tal é visível se atentarmos no percurso da personagem central, Billy Pilgrim, e na canção entoada pelo quarteto num evento social: «The load's too heavy for our poor backs⁵⁴».

Este peso de um passado tenebroso é igualmente central em Harris nas obras *The Silence of the Lambs*, *Red Dragon* e *Hannibal Rising*, nas quais encontramos exemplos válidos de que a América é uma mãe negligente para os seus «filhos», os cidadãos americanos, e que a sociedade e a família são instituições decadentes. Não faz sentido falar no mítico *Sonho Americano*, tal como comenta a esse respeito Leslie A. Fiedler em *Love and Death in the American Novel*: «How could one tell where the American Dream ended and the Faustian nightmare began⁵⁵».

Os *serial killers* de Harris, vítimas da sociedade e da família que os desprezou e maltratou, vão insurgir-se contra esta, tornando-se o seu carrasco e sentindo assim uma sensação de poder. Esta sensação de supremacia, sendo fugaz, tende a repetir-se, ou seja, Lecter, Gumb e Dolarhyde voltam a matar. A carência de valores familiares e sociais condiciona a capacidade do indivíduo em agir em conformidade com a sua humanidade e impulsiona o «nascimento» do seu lado mais tenebroso. Como afirma William Blake em *Auguries of Innocence*: «A Dog starv'd at his Master's Gate/ Predicts the ruin of the state⁵⁶». Como um animal domesticado, dependente de amor e orientação, o indivíduo faminto de valores, de apoio e de protecção pode

53 A Ginsberg, *The Fall of America, Poems of These States, 1965-1971*, City Lights Books, San Francisco, 1972, p. 154.

54 K Vonnegut, *Slaughterhouse 5*, Dell Publishing, New York, 1999, p. 109.

55 L Fiedler, *Love and Death in the American Novel*, Stein and Day, USA, 1996, p. 143.

56 Blake, *op. cit.*, p. 143.

representar a sua própria ruína e a dos outros, sendo esta ausência e solidão no meio familiar típicas do género gótico, como afirma Fred Botting em *Limits of Horror – Technology, Bodies, Gothic*:

There are few families in Gothic Fiction. (...) Parentless children are left to roam the wild gloomy landscapes without protection or property and often without the secure sense of themselves that comes with proper name and position.⁵⁷

Contudo, não se deverá cair em generalizações, uma vez que as personagens Clarice Starling e William Graham, tendo vivenciado traumáticas experiências familiares, não foram carrascos da sociedade mas, ao invés, traçaram nela um sensato caminho de equilíbrio e harmonia. Por isso, será assim pertinente a conclusão de William Blake, no poema anteriormente citado, *Auguries of Innocence*: «Some are born to sweet delight/ Some are to Endless night⁵⁸». Pressupõe-se, deste modo, que ao ser humano, sendo dotado de livre-arbítrio, ser-lhe-ia sempre oportuno reflectir acerca da função da literatura gótica e, mais especificamente, do propósito destes autores e obras. Expõem-se e «acordam» para o conceito, segundo Freud, de *Das Unheimliche*, porque o colocam face a algo familiar, embora banido através da repressão. Serão assim estas obras, e as respectivas representações do conceito de família, que povoam a nossa mente com demónios, ou serão, devido à sua natureza, uma forma de exorcismo dos mesmos? Em jeito de conclusão, estas obras constituem uma forma de catarse dos nossos medos reais, daí o seu fascínio e complexidade, embora tal diferenciação não seja fácil de responder, como reflectiu David Punter em *A Companion to the Gothic*:

Pest, pester, pestilence; is the Gothic, to engage in a little etymological arabesque, pestifugous, or is it a pestiduct? Does it spread contamination, or might it provide a channel for the expulsion of contaminating materials?⁵⁹

⁵⁷ F Botting, *Limits of Horror – Technology, Bodies, Gothic*, Manchester University Press, New York, 2008, pp. 33-34.

⁵⁸ Blake, *op. cit.*, p. 80.

⁵⁹ D Punter, *A Companion to the Gothic*, Blackwell Publishing, USA, 2001, p. 12.

Bibliografia

- BLAKE, W., *Selected Poems*. Everyman Paperback, London, 1996.
- BOTTING, F., *Limits of Horror – Technology, Bodies, Gothic*. Manchester University Press, New York, 2008.
- DICKINSON, E., *Selected Poems*. Orion Publishing Group, London, 1990.
- FERBER, M., *A Dictionary of Literary Symbols*. Cambridge University Press, Cambridge, England, 1999.
- FIEDLER, L., *Love and Death in the American Novel*. Stein and Day, USA, 1996.
- GIANNANGELO, J., *The Psychopathology of Serial Murder: A Theory of Violence*. CT: Praeger, Westport, 1996.
- GINSBERG, A., *The Fall of America, Poems of These States, 1965-1971*. City Lights Books, San Francisco, 1972.
- GROSS, L. S., *Redefining the American Gothic – From Wieland to the Day of the Dead*. UMI Research Press, Ann Arbor, 1989.
- HALBERSTAM, J., *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*. NC: Duke University Press, Durham 1995.
- HARRIS, T., *Hannibal*. Arrow Books, London, 2000.
- , *Hannibal Rising*. Arrow Books, London, 2007.
- , *The Silence of the Lambs*. Arrow Books, London, 1988.
- , *Red Dragon*. Arrow Books, London, 1981.
- HEIDEGGER, M., *A Origem da Obra de Arte*. Edições 70, Lisboa, 1977.
- INGEBRETSEN, J., *Maps of Heaven, Maps of Hell: Religious Terror as Memory from the Puritans to Stephen King*. M. E. Sharpe, New York, 1996.
- KAYSER, W., *The Grottesque*. Columbia University Press, New York, 1981.
- KILGOUR, M., *The Rise of The Gothic Novel*. Routledge, London, 1995.
- KING, S., *On Writing, a Memoir of the Craft*. Pockets Books New York, 2002.
- MALIN, I., *New American Gothic*. Southern Illinois University Press, Carbondale, 1962.
- NIETZSCHE F., *O Anticristo*. Edições 70, 2006.
- PASCOAES, T., *Poetas Lusíadas*. Assírio & Alvim, Lisboa, 2005.
- PESSOA, F., *O Livro do Desassossego*. Assírio & Alvim, Lisboa, 2009.
- PHILIPS, R. K., *Projected Fears: Horror Films and American Culture*. CT: Praeger, Westport, 2005.
- PINSKY, M., *Future Present: Ethics and/as Science Fiction*. Fairleigh Dickinson University Press, Madison, 2003.
- PLATÃO, *Crátilo*. Sá da Costa Editora, Lisboa, 1963.
- POE, E. A., *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. Penguin Books, New York, 1982.
- PUNTER, D., *A Companion to the Gothic*. Blackwell Publishing, USA, 2001.
- ROY, J. M., *Love to Hate: America's Obsession with Hatred and Violence*. Columbia University Press, New York, 2002.
- SÁ-CARNEIRO, M., *A Confissão de Lúcio*. Assírio & Alvim, Lisboa, 2005.

- SARAMAGO, J., *Memorial do Convento*. Editorial Caminho, Lisboa, 2002.
- SIMPSON, P. L., *Psycho Paths: Tracking the Serial Killer Through Contemporary American Film and Fiction*. IL: Southern Illinois University Press, Carbondale, 2000.
- VONNEGUT, K., *Slaughterhouse 5*. Dell Publishing, New York, 1999.
- WHITMAN, W., *Leaves of Grass*. Oxford University Press, Oxford, 1990.
- WILDE, O., *The Complete Works of Oscar Wilde*. Gueddes & Grosset, Scotland, 2005.
- WILLIAMS, A., *Art of Darkness, A Poetics of Gothic*. The University of Chicago Press, Chicago, 1995.

Efeito Dexter

O paradoxo do homicídio em série

VÂNIA MATROCA

1. O «Novo Monstro»: redefinição do conceito de vilão

Vivemos actualmente numa época de insegurança e transfiguração do real, manifestando-se um grande cepticismo quanto a verdades consideradas universais e incontroversas. Dá-se a reavaliação de emoções e a reformulação ideais que, se até aqui haviam permanecido adormecidos ou encobertos, passam agora a revelar algo mais complexo e profundo, capaz de inquietar consciências. Assiste-se a uma libertação da energia do irracional, onde a desordem invade a ordem, acabando por confundi-la e transformá-la em algo novo. A arte é, assim, a mais fiel testemunha da presença do caos na vida humana, pois constitui um vínculo de ligação entre a realidade e o universo irracional.

É neste contexto que surge Jeff Lindsay, pseudónimo do escritor norte-americano Jeffrey P. Freundlich, e autor da *dark narrative* presentemente em estudo, *Darkly Dreaming Dexter* (2004). Da aceção de *dark narrative* surge, inevitavelmente, o conceito de monstro ou vilão contemporâneo, enquanto personagem central do universo gótico e aqui representado na imagem de Dexter Morgan, um assassino em série.

A partir do século XVIII, a figura do monstro adquiriu um papel diferente, não se reduzindo apenas à imagem de *zombies*, vampiros ou

poltergeists, por exemplo. A partir deste período histórico, o monstro passou a ser merecedor de um papel social e moral, evoluindo no sentido da denúncia de falsas convenções morais, compelidas por uma sociedade permanentemente corrupta. Em *Darkly Dreaming Dexter*, este novo entendimento revela-se extremamente significativo, pois a obra de Lindsay encarrega-se da denúncia de situações que, mesmo socialmente impostas e tomadas como válidas, não são assim tão límpidas. A título de exemplo, logo no início, Dexter faz do padre Donovan a sua primeira vítima, sendo este um indivíduo que, aparentemente, goza de alguma impunidade por pertencer à classe religiosa. Não se trata de um fruto do acaso, mas sim de uma importante estratégia utilizada pelo autor, para denunciar a fragilidade do Catolicismo, através da figura de um padre pedófilo, moralmente corrupto e com tendências suicidas. Como o próprio Dexter menciona na série televisiva, dirigindo-se ao padre Donovan: «Soon you'll be packed into a few neatly wrapped heftys and my own small corner of the world will be a neater, happier place. A better place¹». Por outro lado, a personagem de James Jaworski, realizador de filmes amadores que violava e apunhalava mortalmente as jovens aspirantes a actrizes, simboliza uma importante crítica ao mundo artístico do *showbiz* e ao fascínio que este universo exerce no público, o qual, muitas vezes, pode ser levado ao extremo sem que se tenham em conta as respectivas consequências. No momento do confronto de Jaworski com os seus crimes, Dexter menciona que: «Now I'm not sorry either²». Também a enfermeira Mary encerra em si uma relevante crítica do autor. Ao sobredosear mortalmente os seus pacientes com medicamentos, sendo o pai adoptivo de Dexter uma das suas vítimas, a enfermeira contribui para uma consciencialização acerca do sistema de saúde americano, questionando qual a ética profissional a seguir, quando estão em jogo vidas humanas. Esta é mais uma das vítimas para quem Dexter reserva as seguintes palavras finais: «Now it's time to take away your pain³». No fundo, esta concepção do monstro moderno funciona como um grito contra um silêncio socialmente imposto, no qual se conjugam factores interiores e exteriores. De outro modo, a persistência de estados psicóticos e de deslocação mental possibilitam a abordagem a tabus ou

1 *Dexter*, temporada 1, episódio 1 – *Dexter* (2006)

2 *Ibid.*

3 *Dexter*, temporada 1, episódio 3 – *Popping Cherry* (2006)

constrangimentos sociais que, por sua vez, na sua aceitação enquanto parte integrante da sociedade, permitem um encorajamento.

O novo conceito de vilão exerce no público um certo fascínio transgressivo. Sentimo-nos atraídos por Dexter porque possuímos a capacidade de compreender e de «perdoar» as suas acções, pois percebemos que, se estivessemos no seu lugar, numa situação similar, talvez agíssemos da mesma forma, uma vez que todos nós, em algum momento das nossas vidas, já nos sentimos impelidos a fazer justiça pelas próprias mãos. É através da desordem, neste caso o homicídio, que este vilão contemporâneo determina a sua existência, com o propósito de atingir um bem maior, de reconstruir o mundo através do seu Código e permitir a sua evolução através da mudança: «(...) murder becomes legalised as warfare or cannibalism by the belief in the greater good (...)»⁴. É esta imagem de protector que prevalece, um pouco à semelhança do famoso Batman, contribuindo para a redefinição do conceito de vilão e, conseqüentemente, para a ideia de herói contemporâneo.

Como o próprio Jeff Lindsay destacou, numa entrevista à jornalista Marion McMullen para o tablóide inglês *Coventry Evening Telegraph*, de 8 de Março de 2008, os assassinos em série são fascinantes porque são pessoas comuns e, por isso, estão sujeitos aos mesmos impulsos que qualquer ser humano pode sentir. Segundo as suas palavras:

I think they are fascinating to people because they are people – they are humans who have been so overwhelmed by a compulsion that they are driven to kill. We call them monsters and there is something quite dysfunctional about their interior landscape, but I think the deeper fascination is a desire to consider and maybe come to terms with our own shadows, whatever form they take.⁵

Neste sentido, iremos também ao encontro das palavras de Philip L. Simpson, as quais reafirmam a ideia de que podemos sentir simpatia pelo vilão, que, apesar de ser codificado como tal, possui na sua história pessoal factos que determinaram a sua tendência para situações transgressivas:

4 D Punter, *Gothic Pathologies: The Text, The Body and The Law*, Macmillan Press Ltd., 1998, p. 57.

5 M McMullen, «Good Cop, Bad Cop; Television Serial Killers are the Latest Top Showbiz Roles in American Hit Shows. TV writer Marion McMullen finds out what it takes to get away with murder» *Coventry Evening Telegraph*, 8 de Março de 2008, p.19.

The killers are coded as monsters, but a tragic personal history of abuse and neglect is also usually foregrounded as part of the narrative, humanizing them to at least some extent and making them capable of earning our sympathy.⁶

A ruína pessoal torna-se necessária para atingir a luz, a compreensão de si mesmo e do mundo em seu redor, sendo a loucura a via para o conhecimento e para a realidade. Como afirma Erasmo de Roterdão, no seu *Elogio da Loucura* (1511): «é próprio da natureza humana que ninguém seja isento de defeitos e vícios⁷». Por isso, a loucura é indispensável quando se trata de apreender a verdadeira essência do homem: «(...) não há egrégio fascínio sem o meu impulso (loucura), não há egrégias artes de que eu não seja o autor⁸».

Em grande parte, esta simpatia pelo monstro deriva do fascínio e da curiosidade que estas figuras góticas exercem sobre o público e, como Noël Carrol afirma, na sua obra *The Philosophy of Horror: Or, Paradoxes of the Heart* (1990): «The attraction of these instances, like all other examples of the genre, are to be explained in terms of curiosity and fascination⁹». Estes sentimentos advêm do facto de indivíduos como Dexter simbolizarem uma ameaça real à estabilidade social, uma vez que abalam convenções e abordam temáticas sensíveis que deveriam permanecer ocultas. De acordo com Punter, em *Gothic Pathologies: The Text, The Body and The Law* (1998): «(...) the existence of a monster therefore poses the utmost threat to the law (...)»¹⁰. Mais ainda: «(...) the law is mad. It is mad because it has grown old in a regime of self-supporting falsities¹¹».

Este género de ficção constituiu, desde sempre, um campo paradoxal: apesar de atrair o público, como é o caso da imagem do *serial killer*, não deixa de causar repulsa em simultâneo. Como Noël Carrol refere na sua obra anteriormente citada, a ficção gótica, associada ao horror, apesar de ser agradável, causa também no público sentimentos de angústia,

6 P L Simpson, *Psycho Paths: Tracking the Serial Killer through Contemporary American Film and Fiction*, Southern Illinois University Press, Carbondale, 2000, p. 11.

7 E Roterdão, *Elogio da Loucura*, Guimarães Editores, 2007, p. 37.

8 *Ibid.*

9 N Carrol, *The Philosophy of Horror: Or, Paradoxes of the Heart*, Routledge, 1990, p. 190.

10 D Punter, *Gothic Pathologies: The Text, The Body and The Law*, Macmillan Press Ltd., 1998, p. 45.

11 D Punter, *Gothic Pathologies: The Text, The Body and The Law*, Macmillan Press Ltd., 1998, p. 5.

inquietação e desconforto, por lidar com assuntos sensíveis, defendendo assim o autor que:

It obviously attracts consumers, but it seems to do so by means of the expressly repulsive. Furthermore, the horror genre gives every evidence of being pleasurable to its audience, but it does so by means of trafficking in the very sorts of things that cause disquiet, distress, and displeasure.¹²

Nöel Carrol vai mais longe e defende ainda que este tipo de ficção é, por natureza, ambíguo. Segundo o autor, a ficção gótica de horror não deve ser entendida como exclusivamente atractiva ou repulsiva, uma vez que é no paradoxo que reside a sua inspiração – tornando este género de escrita tão criativo. Nesse sentido, Carrol observa que a ficção gótica de horror está envolvida «(...) in a curious admixture of attraction and repulsion¹³». Afinal, é no paradoxo que reside a essência da narrativa gótica e os seus opostos não teriam o mesmo efeito se isolados um do outro.

Para explicar esta atracção que o horror exerce no público, devemos ter em consideração a figura do elemento transgressor, pois é ele que, de algum modo, nos seduz. A simpatia pelo vilão advém, essencialmente, do seu poder e da sua influência sobre as restantes personagens. Por esse motivo, podemos afirmar que a força e o poder do vilão são superiores aos do herói, independentemente de qual seja o seu fim na obra. Carrol também partilha esta ideia ao observar que: «(...) it might be said that we identify with monsters because of the power they possess – perhaps monsters are wish fulfillment figures¹⁴». Contudo, a atracção pelo monstro não deve ser generalizada, pois nem todos os enredos funcionam como narrativas góticas de horror:

[...]The *admiration for the devil* explanation of horror does not account for the genre as a whole. Though useful for explaining aspects of the attraction of some of the subgenres of horror, it is not comprehensive of horror in general.¹⁵

¹² *Ibid.*, p. 159.

¹³ *Ibid.*, p. 161.

¹⁴ *Ibid.*, p. 167.

¹⁵ *Ibid.*, p.168.

Também Rosemary Jackson, em *Fantasy: The Literature of Subversion* (1981), se debruçou sobre este assunto, defendendo que as criaturas representativas do horror são muito importantes, pois constituem manifestações daquilo que se encontra reprimido no meio social e cultural. Desta forma, a autora observa que:

(...) fantastic literature points to or suggests the basis upon which the cultural order rests, for it opens up, for a brief moment, on disorder, on to illegality, on to that which is outside dominant value systems. The fantastic traces the unsaid and the unseen of culture: that which has been silenced, made invisible, covered over and made absent.¹⁶

Assim, para Rosemary Jackson, o fantástico associado ao horror (considerado uma subcategoria do fantástico), expõe os limites de uma cultura, problematizando categorias que mostram o que permanece reprimido no domínio social e cultural. A ficção gótica de horror desde sempre constituiu uma contestação entre a ordem e a desordem e pode ser conceptualizada como uma defesa simbólica da «normalidade» cultural. Contudo, a aberração está presente e, ao ser revelada, contribui para a oscilação das forças dessa mesma normalidade. Por isso, este tipo de narrativas contemporâneas podem ser encaradas como «rituals of inversion for mass society¹⁷». Nesta perspectiva, os vilões góticos, apesar de causarem uma certa repulsa, não deixam de exercer fascínio sobre o público, uma vez que constituem elementos simbólicos do tempo em que a ordem colapsou, e estando, por isso, ligados a uma certa tragicidade. Assim, visto que Dexter encaixa justamente no padrão de herói-vilão gótico, podemos afirmar que este se encontra sujeito a uma inevitabilidade trágica, a uma fatalidade que é também característica essencial do ser humano. Como defendeu Northrop Frye, em *The Anatomy of Criticism* (1957), existir significa perturbar o equilíbrio da natureza¹⁸, já que cada indivíduo possui a sua própria personalidade e, por isso, representa uma reacção inesperada ou uma ameaça à estabilidade.

¹⁶ R Jackson, *Fantasy: The Literature of Subversion*, Routledge, 1981, p. 48.

¹⁷ N Carrol, *The Philosophy of Horror: Or, Paradoxes of the Heart*, Routledge, 1990, p. 201.

¹⁸ N Frye, *The Anatomy of Criticism*, Princeton University Press, 1957, p. 213.

As palavras de David Punter são extremamente adequadas quando afirma que «(...) the monster comes to rescue us¹⁹», já que a figura do vilão permite desbravar caminhos em direcção à luz, proporcionando a compreensão de nós mesmos e dos outros. Aqui reside mais uma ambiguidade do Gótico, designada por David Punter como «dialectic of monstrosity²⁰», um princípio que desde o início se manteve nesta corrente literária. Esta ambiguidade relaciona-se com a verdadeira essência do Gótico, ou seja, com o domínio da duplicidade, enquanto factor que constitui a raiz desta tradição literária. Assim, o monstro, apesar de constituir uma ameaça à lei social, devido aos actos por si cometidos, não deixa de funcionar como um catalisador de conhecimento. A sua obsessão, igual à de qualquer ser humano dito normal, deixa claro que a suposta realidade não é tão pacífica como aparenta. Neste sentido, Punter argumenta que a presença deste tipo de vilão gótico permite o contacto com o universo inconsciente, que se esconde por detrás da máscara social: «(...) a world beyond the law makes a symbolic descent to the underworld (...)»²¹. Esta descida ao submundo é igualmente entendida por vários críticos como sendo essencial, uma vez que a mesma constitui a fonte principal do Gótico enquanto tradição literária. Desta forma, Leslie A. Fiedler refere, em *Love and Death in the American Novel* (1966), que: «it was necessary to call hell to the rescue, and to find in the world of nightmare images adequate to the history of man²²». Assim, imergir no pesadelo é algo necessário para reconstruir a história pessoal de cada indivíduo, encontrando raízes que, de certo modo, justifiquem determinados comportamentos ou acções. É a partir da aceitação e da compreensão do conceito de «locked-room of mind²³» – termo comum no Gótico que remete para um lugar inesperado, inexplicável, caótico, bárbaro e susceptível à transgressão – que o exterior pode ser compreendido sem receios, estabelecendo-se, deste modo, a ordem banal e racional que proporcionará o auto-conhecimento do indivíduo e da sociedade circundante. No caso de Dexter, os seus homicídios funcionam, não só para derrubar convenções sociais pré-estabelecidas, mas também

19 D Punter, *Gothic Pathologies: The Text, The Body and The Law*, Macmillan Press Ltd., 1998, p. 46.

20 *Ibid.*, p. 46.

21 *Ibid.*, p. 50.

22 L A Fiedler, *Love and Death in the American Novel*, Stein and Day, 1966, p. 136.

23 K W Graham, *Gothic Fictions: Prohibition/Transgression*, AMS Press, 1989, p. 49.

para a compreensão de si próprio e, conseqüentemente, da problemática social que rege o comportamento do homem enquanto ser reprimido. Existe um desejo manifesto de restabelecer a sua integridade através da junção de partes «soltas» da sua identidade, permitindo simultaneamente a união de episódios específicos, o que possibilitará a compreensão da sua história pessoal e do meio social onde se encontra inserido.

Deste modo, como Jeremy Hawthorn menciona em *Multiple Personality and the Disintegration of the Literary Character – from Oliver Goldsmith to Sylvia Plath* (1983), persiste no vilão «(...) a desire to re-establish his integrity, to bring the different parts of his life together²⁴», uma ideia que condiz na perfeição com Dexter. Não é por acaso que o irmão biológico de Dexter, Brian, surge na obra de Lindsay. A sua aparição confronta Dexter com a sua história pessoal passada e, de certo modo, permite reconstruir o seu *puzzle* mental e clarificar certos aspectos perdidos na confusão da sua memória, nomeadamente, no que concerne à morte da sua mãe, um facto que sempre o atormentou. Também é certo que a procura por algum tipo de unidade ou consistência a partir do caos, pode constituir um problema, gerando deste modo uma obsessão constante, tal como Hawthorn observa: «(...) the problems in the situations arise from the unity rather than from the duality of character²⁵». Contudo, no caso de Dexter, o confronto com Brian era algo inevitável, pois a sua obsessão em competir com alguém igual a si mesmo foi atenuada a partir do momento da morte do seu duplo. Uma vez que só poderia existir lugar para um, Dexter acabou por tirar partido deste conflito, deixando entrever como a sua personalidade é vulnerável ao sentimentalismo e contribuindo, assim, para esta nova concepção de «vilão com coração».

A pertinência de um estudo que incida sobre a escrita deste autor justifica-se pela sua contribuição, em particular para o próprio género gótico norte-americano contemporâneo. Verificámos também que, com este autor, estabelece-se a ideia de que um assassino pode ser, ao mesmo tempo, um herói – embora não no sentido vulgar do termo, existindo, de certa forma, uma transgressão do próprio conceito. À partida, é um pouco estranho aceitar a ideia de que um *serial killer* pode ser, também, um herói,

24 J Hawthorn, *Multiple Personality and the Disintegration of the Literary Character – from Oliver Goldsmith to Sylvia Plath*, St. Martin's Press, 1983, p. 55.

25 *Ibid.*, p. 56.

mas através de Lindsay esta figura adquiriu um novo estatuto, distinguindo-se de personagens criadas por Patricia Cornwell, Thomas Harris ou Tess Gerritsen, por exemplo.

Apesar de existir uma tendência para dar importância à vítima ou ao «bom da fita», a verdade é que a figura do assassino, ou qualquer outra personagem transgressora, torna-se muito mais cativante e apelativa por despertar a nossa atracção pelo terrível. Como se pode observar, o Gótico remete para este esbatimento de fronteiras entre categorias estéticas, e Lindsay não ficou alheio a esta questão, criando um anti-herói contemporâneo. É certo que a concepção de herói e vilão sempre foi complexa, já desde personagens como Frankenstein, mas Lindsay, ao criar uma personagem paradoxal como Dexter, capaz de incorporar tanto o bem como o mal, contribuiu para o alargamento destas fronteiras. Richard Chase captou também a ambiguidade inerente à imaginação literária americana, referindo na sua obra *Melville: A Collection of Critical Essays* (1962): «It is massive, brutal, monolithic, but at the same time protean, erotically beautiful, infinitely variable²⁶». Também Marshall Berman, em *All That Is Solid Melts Into Air: The Experience of Modernity* (1982), destaca as contradições subjacentes à tradição literária americana, associando-as ao espírito da Modernidade. O autor, ao afirmar que «to be modern is to live a life of paradox and contradiction²⁷», constata que ser moderno significa ultrapassar barreiras temporais e espaciais na busca por autenticidade – o que pode, por vezes, resultar em incompreensão aquando da recepção da obra. Neste sentido, o espírito de Modernidade e de inovação também estão presentes na obra de Lindsay, pois, tal como já foi mencionado, este autor criou uma personagem paradoxal que, ao servir-se de um jogo de aparências, consegue penetrar mais profundamente nas trevas e nas obscuridades da psique humana.

Jeff Lindsay, representante contemporâneo do lado negro da nação americana e desmistificador do conceito de *American Dream*, prova que a literatura e a arte são reflexos da própria sociedade, onde o medo reside à flor da pele. Contudo, esse medo pode ser, simultaneamente, negativo e positivo, se for vivido em termos estéticos, retirando-se deste um

26 R Chase, *Melville: A Collection of Critical Essays*, Prentice-Hall, 1962, p. 60.

27 M Berman, *All That Is Solid Melts Into Air: The Experience of Modernity*, Penguin Books, 1982, p. 13.

profundo prazer. Este constitui o principal desafio da narrativa gótica, pois é necessário encarar o terrível para conseguirmos ir mais além e para sermos capazes de observar aquilo que desconhecemos. Apesar de tudo, sentimos ser urgente enfrentar o que tememos, de modo a rasgarmos a máscara das falsas aparências e a confrontarmo-nos com a verdade de pesadelos tão terríveis quanto os de Dexter Morgan.

2. A série *Dexter* e a influência da televisão gótica

Já ultrapassada a Idade da Pedra como período histórico que, de certo modo, moldou o ser humano, avançamos agora na direcção da Idade da Paranóia, onde o medo invisível se transforma no assunto contemporâneo. O Gótico americano encontra na psicopatologia a sua verdadeira origem e, por esse motivo, a psique torna-se o objecto de estudo por excelência. Uma vez que o homem contemporâneo oscila entre a lucidez e a loucura, entre a realidade exterior e o terror da mente, tal facto acaba por reflectir-se nas várias correntes artísticas. Desta corrente contemporânea, e da apetência do público por temáticas que explorem esta dualidade humana, nasce o conceito de *Gothic Television*, apesar de esta não ser uma categoria utilizada pela televisão. Segundo Helen Wheatley, na sua obra *Gothic Television* (2006):

(...) Gothic television is understood as a domestic form of a genre which is deeply concerned with the domestic, writing stories of unspeakable family secrets and homely trauma large across the television screen.²⁸

Por outras palavras, a Televisão Gótica, enquanto veículo de transmissão de ideias e valores, está relacionada com histórias domésticas, segredos familiares e dramas pessoais, que assombram a pacatez e harmonia do lar e os quais suscitam, ao mesmo tempo, sentimentos de perturbação e desconforto. Como Wheatley refere na publicação acima mencionada:

The Gothic television narrative is likely to feature many of the following: a mood of dread and/or terror inclined to evoke fear or disgust

²⁸ H Wheatley, *Gothic Television*, Manchester University Press, 2006, p. 1.

in the viewer; the presence of highly stereotyped characters and plots, often derived from Gothic literary fiction (...); representations of the supernatural; images of the uncanny; and, perhaps most importantly, homes and families which are haunted, tortured or troubled in some way.²⁹

Neste sentido, o público/espectador sente-se atraído por este tipo de enredos, pois, por um lado, revê-se neles através da sua própria experiência e, por outro, porque a Televisão Gótica lida com a estranheza que pode existir por detrás daquilo que nos é mais familiar. Ao mesmo tempo, este conceito televisivo contribui para o esbatimento de fronteiras entre o familiar e o estranho, entre o quotidiano e o perturbador.

O conceito de *Gothic Television* relaciona-se também com a tradição literária, dado que se trata de uma definição aplicada à adaptação televisiva de uma obra literária decorrente do domínio gótico. É aqui que se insere a série *Dexter* que, como é de conhecimento geral, foi adaptada a partir do romance de Jeff Lindsay, *Darkly Dreaming Dexter*. A série possui características próprias que, desde logo, a remetem para o universo da Televisão Gótica, não só por se tratar de uma adaptação de uma obra com contornos negros, mas também por a sua presença no domínio televisivo realçar a perversidade e tragicidade por detrás do anti-herói, reafirmando a sua capacidade de transcendência relativamente ao que é comum e mundano. Wheatley também destacou a potencialidade do *serial killer* no panorama televisivo, recorrendo em *Gothic Television* ao ensaio de Nicola Nixon, designado *Making Monsters, or Serializing Killers* (1998), expressando a seguinte ideia:

Gothic discourse has been applied to these figures, turning them into anti-heroes and locating in them the possibility of horror and madness beneath... beauty, charm or charisma... the potential for an uncanny, supernatural or monstrous transcendence of the ordinary.³⁰

Assim, como Wheatley e Nixon defendem, este novo tipo de conteúdo televisivo, entre outras tantas características singulares, possui «(...) highly stereotyped characters and plots, often derived from Gothic

²⁹ *Ibid.*, p. 3.

³⁰ N Nixon, «Making Monsters, or Serializing Killers», 1998, in *Gothic Television*, H. Wheatley (ed.), Manchester University Press, 2006, p. 224.

literary fiction³¹». É o caso da dualidade entre o herói e o seu duplo, ou da família que esconde terríveis segredos do passado, que vão sendo revelados à medida que o enredo avança, como, por exemplo, na série televisiva *Desperate Housewives* (2004), criada por Marc Cherry. A esta podemos juntar outras temáticas como: as histórias onde o terror é explorado até ao limite, com intenção de provocar medo no espectador, como na série *The Walking Dead* (Frank Darabont – 2010); representações do mundo sobrenatural, como vampiros ou fantasmas, em *American Horror Story* (Ryan Murphy – 2011), por exemplo; ou imagens de estranheza (*uncanny*), premonições, *déjà vu*, etc., como é o caso das séries *The Others* (John Brancato, Michael Ferris – 2000) ou *The Dead Zone* (Michael Piller, Shawn Piller – 2002).

Todos estes exemplos apresentam narrativas organizadas de modo complexo e que recorrem a técnicas televisivas e cinematográficas susceptíveis de causar impacto como, por exemplo, os *flashbacks* – montagem de cenas correspondentes às memórias passadas das personagens – ou a presença de cenários escuros dominados por sombras e espaços fechados. Na verdade, ambas podem ser apreciadas na série *Dexter*. Por um lado, o recurso a *flashbacks* psicológicos e a memórias da personagem principal, que vão moldando a sua personalidade enquanto herói/assassino e, por outro, a utilização de espaços fechados e escuros, onde este procede aos seus rituais, transformam a série *Dexter* num caso exemplar de Televisão Gótica contemporânea. Pelas temáticas que envolvem – não só a televisão como também o cinema gótico (já que ambos se regem por padrões idênticos) –, podemos afirmar que estes caracterizam-se pela expressão da consciência, uma vez que o medo subjacente não é mais do que uma projecção dos nossos próprios terrores pessoais, ou de desejos proibidos que povoam o inconsciente humano.

Várias perguntas são-nos colocadas: quem não gostaria de cometer justiça pelas suas próprias mãos perante actos de pedofilia ou homicídio de inocentes? Quem não se identifica com os actos de vigilantismo de Dexter, apesar de ser um assassino em série? A série televisiva acaba por produzir no espectador, não só um sentimento de revolta perante injustiças de tal calibre, mas também um desejo de actuação heróica. Contudo, pelo facto de lidar com os terrores pessoais, acaba por causar na audiência um sentimento de inquietação e perturbação, uma vez que o interior humano é bem mais

31 H Wheatley, *Gothic Television*, Manchester University Press, 2006, p. 3.

perigoso do que a realidade exterior: «(...) even the bravest man amongst us is afraid of himself³²». Este aspecto deriva do facto do homem possuir sempre um estado de animalidade ou primitivismo, o qual corresponde a um nível pré-humano que se pode manifestar a qualquer momento de «(...) loss of faith in the sanity of the world³³», tal como Rosemary Jackson observa, na sua obra *Fantasy: The Literature of Subversion* (1981). Por isso, a televisão e o cinema gótico lidam, directa ou indirectamente, com o horror e com diferentes formas demoníacas, pois cada ser humano é, como já referimos, um potencial monstro. Dexter constitui, assim, um exemplo do demónio contemporâneo, não só por ser um *serial killer*, mas também por encarnar uma tensão dialéctica entre a superfície aparente e o interior degradado do ser humano.

Fred Botting, na sua obra *Gothic* (1996), relembra a conexão entre a literatura gótica e o cinema, enquanto produto da modernidade, que resulta da difusão cultural da corrente gótica do século XX. Para isso, muito contribuíram séries como *The X-Files* (Chris Carter – 1993) e *Millennium* (Chris Carter - 1996), designadas por melodramas góticos. Contudo, o Gótico não se encontra presente apenas na literatura – a qual acaba por influenciar o mundo do pequeno ecrã –, já que este está também enraizado no dia-a-dia do ser humano, podendo, assim, pelo seu teor, produzir séries televisivas com traços góticos. Por exemplo, programas como *The Oprah Winfrey Show* (Oprah Winfrey – 1986, CBS) – que exploram situações de homicídios, pedofilia, violência doméstica, entre outros –, ou casos como o de O. J. Simpson e o episódio de abuso de crianças em que Michael Jackson se viu envolvido, podem ser interpretados como elementos góticos, essencialmente, devido ao seu conteúdo macabro. Pelas suas convenções, personagens envolvidas, enredos, etc., estes acontecimentos focam-se na dualidade entre a vítima e o vilão. Pode afirmar-se que não é apenas pelo conteúdo, que provoca terror explícito ou *suspense* psicológico, que estes são considerados como elementos góticos – apesar de estes casos produzirem no público determinadas expectativas –, já que esta temática é recorrente no meio quotidiano. Neste sentido, a presença do Gótico na televisão fornece uma importante contribuição na caracterização de certas figuras: o «mau da fita» ou vilão é equiparado ao demónio contemporâneo, enquanto a vítima é prestigiada, tal

32 R Jackson, *Fantasy: The Literature of Subversion*, Routledge, 1981, p.113.

33 *Ibid.*, p. 117.

como acontece na tradição literária. Contudo, em *Dexter* esta ideia esbate-se, uma vez que este é um demónio diferente do habitual, que pode ser encarado como uma vítima da própria sociedade, uma sociedade que deixa escapar impunes os verdadeiros demónios. Por um lado, as vítimas desta série não são valorizadas, como acontece na maioria dos casos, antes pelo contrário, são expostas com a finalidade de personificar os males do próprio meio social. Por outro lado, Dexter, apesar de ser considerado um demónio e, mesmo cometendo crimes com contornos bárbaros, acaba por ser apreciado pela audiência, identificando-se esta com as suas verdadeiras razões.

Contudo, entramos num certo ciclo vicioso, pois não é possível dissociar a arte, neste caso a literatura, do quotidiano humano, e é através dela que podemos compreender a própria sociedade. Como Helen Wheatley destaca em *Gothic Television*: «American Gothic literature reflects the «haunted consciousness» of the nation³⁴». Lenora Ledwon foi, talvez, a primeira pessoa a recorrer ao termo *Gothic Television*, na sua análise da série *Twin Peaks* (David Lynch, Mark Frost, 1990), destacando nas suas personagens «(...) a deep sense of loneliness and isolation³⁵» que, de certo modo, retrata o sentimento comum da sociedade americana. Assim, este conceito sugere um clima de depressão e degradação devido ao peso do passado: «(...) it links the narrative to a problematic/troubling sense of the past³⁶». Este desânimo e isolamento das personagens encontra a sua expressão nas cores escuras transmitidas pela série, e o mesmo acontece em *Dexter*, onde os tons nocturnos são presença assídua. Não por acaso, o protagonista Dexter apenas comete os seus crimes à noite, reforçando o seu estado de alienação perante a sociedade. Um dos motes da tradição gótica tem a ver com a atracção de opostos e com a presença de ambiguidades e, no contexto televisivo, isso também não é descurado. Como podemos observar na série *Dexter*, os planos exteriores fornecem, na sua grande maioria, imagens onde a luminosidade e o clima quente são uma constante, sendo Miami uma cidade tropical por excelência. Este facto contrasta com o interior frio, distante e sombrio da personagem, tal como Wheatley observa: «(...) a warm, comfortable look on the outside so the inside could be turbulent (...)»³⁷.

34 H Wheatley, *Gothic Television*, Manchester University Press, 2006, p. 123.

35 *Ibid.*, p. 164.

36 *Ibid.*

37 *Ibid.*, p. 165.

Além disso, outro aspecto que coloca Dexter na linhagem da Televisão Gótica tem a ver com a representação do próprio espaço doméstico. Grandes planos de objectos comuns, que pertencem ao nosso dia-a-dia, podem sugerir e evocar o conceito de *uncanny*, defendido por Freud, de um espaço familiar povoado por objectos comuns e que, pela sua ambiguidade de utilização, podem causar um sentimento de estranheza. Por exemplo, quando nos são fornecidos planos do apartamento de Dexter, surgem certos objectos que, apesar de banais, contêm em si conotações associadas aos seus crimes. É o caso do baú decorativo no seu quarto que, apesar de aparentar ser um simples objecto, contém um fundo falso para ocultar a sua colecção de facas e bisturis. O mesmo acontece com o aparelho de ar condicionado, local onde esconde as amostras sanguíneas das suas vítimas. Por isso, o familiar pode constituir, ao mesmo tempo, um meio de estranheza e de inquietação, devido à sua dupla significação, uma vez que liga o banal ao complexo, o real ao irreal. Como Helen Wheatley observa em *Gothic Television* (2006):

However, if we look at the meta-analyses of television which have characterised its academic study, we see that the specific nature of broadcast television is located precisely within the terms of the uncanny, in that many explorations of television as medium rest precisely upon viewing the object of study as the meeting point of the familiar/everyday with the unfamiliar/extraordinary (a meeting which also defines the uncanny).³⁸

Também John Ellis, na sua obra *Seeing Things: Television in the Age of Uncertainty* (2000), defende o seguinte:

The twentieth century has been the century of witness. As we emerge from that century, we can realize that a profound shift has taken place in the way that we perceive the world that exists beyond our immediate experience (...) Television has brought us face to face with the great events, banal happenings, the horrors and the incidental cruelties of our times. Perhaps we have seen too much. Certainly, «I did not know» and «I do not realize» are no longer open to us as a defence.³⁹

³⁸ *Ibid.*, p. 201.

³⁹ J Ellis, *Seeing Things: Television in the Age of Uncertainty*, IB Tauris, 2000, p. 9.

São cada vez mais os realizadores de televisão que exploram novas formas de traduzir o inconsciente para o ecrã, no sentido de representar estados extremos de sentimentos e emoções associados ao género gótico. Desta forma, o impacto de *Twin Peaks* na estética televisiva americana dos anos de 1990 e, mais recentemente, de *Dexter*, aumentaram em virtude de toda a polémica que geraram. Este tipo de séries televisivas personificam a tensão entre a aparência e a verdadeira realidade da vida americana, evocando e renovando noções ultrapassadas relativamente ao «Sonho Americano». Nem tudo é perfeito no *El Dorado* americano como há muito se pensa. É, por isso, importante aceitar que a ameaça à realidade social vem do próprio interior da comunidade, não sendo um elemento externo: «the killer may come from this town⁴⁰». Neste sentido, a Televisão Gótica tem igualmente contribuído, com a ajuda da literatura, para apagar a ideia de que os Estados Unidos da América são a «terra das oportunidades», onde tudo é possível: «television offers the ideal medium on which to deconstruct the prevalent myths about the sanctity of American family life through the Gothic narrative⁴¹». Através de séries como *Dexter*, na qual o assassino é o demónio contemporâneo, estabelece-se a desacreditação do chamado *American Dream*, já que não existem cenários idílicos, pois o ser humano está longe de ser perfeito e, conseqüentemente, a sua própria sociedade também: «The killer doesn't see the world the way the rest of us do (...)»⁴². Torna-se então necessário recorrer a técnicas que traduzam esse ponto de vista diferenciado escolhendo, por exemplo, cores escuras que personificam o interior humano, utilizando movimentos de câmara específicos ou reconstruções de memórias. Em *Dexter* conhecemos o mundo da personagem através dos *flashbacks* e da descrição dos seus pensamentos, os quais são partilhados com o espectador para que seja estabelecida uma conexão mais íntima entre ambos.

A Televisão Gótica ligada, como vimos, à tradição literária constitui assim um «género» que expõe, através de uma imagética explícita, o outro lado do panorama social. Por isso, as séries são tão importantes, pois possuem um potencial infinito ao narrar continuamente a «história», ao longo de vários episódios e de diversas temporadas, difundindo múltiplas

40 H Wheatley, *Gothic Television*, Manchester University Press, 2006, p. 170.

41 *Ibid.*, p. 171.

42 *Ibid.*, p.181.

mensagens, entre elas a de que os *serial killers* como Dexter podem ser vistos enquanto a encarnação dos medos modernos, reflectindo a realidade caótica que se vive no momento.

Através deste tipo de conceito televisivo, podemos verificar que a coexistência entre a beleza e o horror é essencial para compreender o espírito da Modernidade, tal como acontece com a própria sociedade actual que, tal como vimos, também possui um *dark side*. A aceitação da duplicidade como parte integrante da natureza humana funcionará como veículo de aprendizagem, retirando-se daí valores éticos que se poderão adaptar à nossa própria vivência enquanto seres evolutivos. Arthur Schlesinger, no seu artigo denominado «The Dark Heart of American History» (1968), publicado na revista americana *Saturday Review*, foi igualmente capaz de apreender e revelar este lado mais negro da nação americana, 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 is⁴³».

Bibliografia

- BERMAN, M., *All That Is Solid Melts Into Air: The Experience of Modernity*. Penguin Books, New York, 1982.
- CARROLL, N., *The Philosophy of Horror: Or, Paradoxes of the Heart*. Routledge, New York and London, 1990.
- CHASE, R., *Melville: A Collection of Critical Essays*. Prentice-Hall, New Jersey, 1962.
- ELLIS, J., *Seeing Things: Television in the Age of Uncertainty*. IB Tauris, London, 2000.
- FIEDLER, L. A., *Love and Death in the American Novel*. Stein and Day, USA, 1966.
- FRYE, N., *The Anatomy of Criticism*. Princeton University Press, Oxfordshire, 1957.
- HAWTHORN, J., *Multiple Personality and the Disintegration of the Literary Character – from Oliver Goldsmith to Sylvia Plath*. St. Martin's Press, New York, 1983.
- JACKSON, R., *Fantasy: The Literature of Subversion*. Routledge, London, 1981.
- LINDSAY, J., *Darkly Dreaming Dexter*. Doubleday, New York, 2004.
- NIXON, N., «Making Monsters, or Serializing Killers», in *Gothic Television*, H. Wheatley (ed.). Manchester University Press, UK, 2006, p. 224.
- PUNTER, D., *Gothic Pathologies: The Text, The Body and The Law*. Macmillan Press Ltd, London, 1998.
- ROTERDÃO, E., *Elogio da Loucura*. Guimarães Editores, Lisboa, 2007.

43 A Schlesinger, «The Dark Heart of American History», *Saturday Review*, 19 de Outubro de 1968, p. 21.

- SIMPSON, P. L., *Psycho Paths: Tracking the Serial Killer through Contemporary American Film and Fiction*. Southern Illinois University Press, Carbondale, 2000.
- WHEATLEY, H., *Gothic Television*. Manchester University Press, UK, 2006.

A Literatura como Eco

House of Leaves de Mark Z. Danielewski*

ÁLVARO SEIÇA

1. A múltipla autoria como estratégia e motivo

Uma das estratégias que, desde o início, ressalta na obra *House of Leaves* (2000), de Mark Z. Danielewski, é a sobreposição de planos narrativos e a consequente criação de camadas, através da atribuição desses mesmos planos a diferentes autores. O conceito de *autor* é assim colocado em causa, logo no frontispício do romance:

House of Leaves

by
Zampanò

with introduction and notes by
Johnny Truant¹

* Versão revista do ensaio inicialmente publicado em *op. cit.: A Journal of Anglo-American Studies*, vol. 12, 2010, pp. 241-255. Agradeço a cortesia da reimpressão aos editores da *op. cit.*

¹ M Danielewski, *House of Leaves*, Random House, Nova Iorque, 2000, p. iii.

A autoria do romance no qual o leitor está prestes a entrar é encenada num jogo de reflexos e simulacros. O romance, *House of Leaves*, da autoria de Zampanò, é apresentado e comentado por Truant, o seu editor. Não é só por puro jogo formal que o romance é deste modo exposto. Trata-se de encetar a ficção através de uma metaficção. Trata-se de anunciar a longa *ekphrasis*, o manuscrito que Truant encontrou na casa de um velho, cego e solitário homem, que levou os seus últimos anos de vida a escrevê-lo, como um documento *real* de um testemunho *verídico*, dentro do contexto ficcional da obra.

Dir-se-ia que, por um lado, a figura autoral do escritor se desmaterializa e que, por outro, o escritor passa a actuar como um maestro – um congregador, um condutor de diversas formas de escrever e diversas autorias – e como um compositor polifónico². Dir-se-ia que Danielewski compõe melodias diferentes para a mesma partitura, operando um efeito semelhante a uma obra composta para diferentes instrumentos, cada um com a sua própria linguagem e estilo, e com os seus próprios tempos musicais e suspensões.

Danielewski coloca três narrativas a decorrer em simultâneo – desfazendo por completo as noções de «narrativa principal» e «secundária», já que estas perdem a hierarquia e a organização clássicas –, mas em níveis distintos, ora com momentos de conexão, ora com momentos de suspensão. A primeira narrativa corresponde ao filme documental *The Navidson Record*, realizado pelo fotojornalista, vencedor de um Prémio Pulitzer, Will Navidson, registando a história da sua família (Will, Karen e os dois filhos Daisy e Chad) na sua nova casa em Ash Tree Lane, na Virgínia rural. A segunda narrativa, «The Navidson Record», que funciona como *texto-âncora*, é um ensaio detalhado sobre o próprio filme, da autoria de

2 A múltipla autoria, encenada nesta ficção, e a desmaterialização da figura autoral reflectem um fluxo teórico das últimas décadas, desde a abordagem de Wayne C. Booth (1961), que introduz as noções de «real author», «implied author» e «narrator», passando pela proposta de Roland Barthes (1968), que declara «la mort de l'auteur» e a consequente «naissance de le lecteur», até à visão de Michel Foucault (1969) – que me parece a mais adequada na relação com a obra de Danielewski –, onde é delineada a noção de «função autor», sendo o autor o «instaurador de discursividade». Se pensarmos também no legado de Paul Ricoeur e Hans Robert Jauss, julgo que temos o substrato ideal para analisar a questão da autoria em *House of Leaves*. Num triângulo que incluía autor, texto e leitor em cada um dos seus vértices, o pendor cairá, sem dúvida, no vértice do leitor – a queda do biografismo, a crescente desmaterialização do autor e a fase pós-pós-estruturalista e digital em que vivemos fazem com que reflectir unicamente sobre o autor ou o texto já não seja nem pertinente, nem estimulante.

Zampanò, o primeiro narrador, ambíguo e paradoxal, já que é um cego que tece um ensaio crítico em torno de um filme (ficcional)³. A terceira narrativa consubstancia-se em todas as bifurcações que saem desse *texto-âncora* – os comentários de Johnny Truant a esse mesmo ensaio crítico, na forma de notas de rodapé e introdução.

Não é necessário retroceder muito, na história da literatura norte-americana, para encontrar escritores que se serviram de estratégias semelhantes para exponenciar a complexidade das suas obras. Num primeiro patamar, teríamos William Faulkner com a obra *The Wild Palms and The Old Man* (1939), um romance único, ligando dois romances, em que cada capítulo de *The Wild Palms* é sucedido por um capítulo de *The Old Man*, intercalando não só as duas narrativas, mas também estabelecendo pontos de contacto, por diferença e por similitude, entre as personagens e a acção de cada história. Faulkner, para além de ter aberto caminho com esta proposta ousada, foi também fulcral ao introduzir longas enumerações numa só frase – influência sem dúvida eficaz quando pensamos na escrita caótica e truncada ensaiada no estilo de Truant –, conseguindo chegar ao ponto de construir uma só frase de mil e seiscentas palavras, ocupando seis páginas, no conto «The Bear» (1955), segundo Jorge de Sena (1993). Num segundo patamar, teríamos Vladimir Nabokov com a obra *Pale Fire* (1962), na qual primeiro se publica um poema de novecentos e noventa e nove versos (um manuscrito), do poeta Shade, para depois, numa segunda parte, ser analisado teórica e academicamente por um suposto amigo do poeta, Kinbote. Mais ainda, o artifício do índice final de *House of Leaves* constituiu-se como uma alusão muito forte ao índice que o leitor pode encontrar em *Pale Fire*. Num terceiro patamar, teríamos David Foster Wallace com a obra *Infinite Jest* (1996)⁴. Wallace emprega, amiúde, o estilo torrencial e encavalitado devedor das frases de Faulkner, acrescentando-lhe o desvio para notas de rodapé gigantescas, que completam muitas das vezes a forma total da página, sobrepondo-se à narrativa principal.

Penso que, cosendo estes três exemplos, teríamos uma trajectória que culminaria, por agora, e dado o foco deste ensaio, no romance de Danielewski: um estilo torrencial e emotivo, aplicado em Truant, que

3 «Paradox, after all, is two irreconcilable truths», refere Zampanò. Danielewski, p. 39.

4 Curiosamente, a mulher de Wallace, que foi quem o encontrou enforcado no pátio da casa onde habitavam, em 2008, tem o mesmo nome que a mulher da personagem Will Navidson, criada por Danielewski: Karen Green.

opera apenas na medida em que se opõe, por alto contraste, ao estilo descritivo, normativo e cuidado, aplicado em Zampanò. A estas características, de índole estilística, podemos adicionar outra, de índole formal: as notas de rodapé, que ganham, pontualmente, uma força superior à do *texto-âncora*, para logo se desvanecerem e darem lugar à narrativa do filme, à narrativa de Zampanò em torno do filme, aos comentários de outra entidade denominada «Ed.» – os reais (ficcionalis) editores do romance –, às referências de outros teóricos que se debruçaram sobre o filme (autores ficcionais), voltando de novo à narrativa de Truant. Com o auxílio de um *texto-âncora*, à guisa de comentário (Zampanò), Danielewski inclui o texto de Truant que se desloca como um comentário do comentário, ou seja, um metacomentário (apesar deste metacomentário ser altamente anti-erudito); junta-lhes ainda uma parafernália de paratextos, metatextos e hipertextos, que funcionam no sentido de adensar o labirinto físico (textual/formal, narrativo/espacial) e psicológico (das personagens, do próprio leitor), e aumentar o grau de verosimilhança da sua obra enciclopédica.

Estas três instâncias autorais são igualmente guarnecidas e fortalecidas com o uso de fontes de letra diferenciadas, criando camadas não só de autoria mas também graus distintos de leitores. O texto de Zampanò usa a fonte de letra «Times», associada ao registo jornalístico e a uma escrita cuidada, objectiva – com pretensão a erudita (trata-se, num certo sentido, do leitor em primeiro grau do filme-texto *The Navidson Record*) – e bem legitimada pelas referências que convoca, sem nunca traduzir as fontes originais, incluindo línguas estrangeiras, como o alemão e o francês, e línguas mortas, como o latim e o grego. O texto de Truant usa a fonte de letra «Courier», associada ao registo da máquina de escrever e ao rascunho, fornecendo ao leitor (o leitor *ex opera, fora da obra*, em quarto grau) algumas chaves de interpretação do manuscrito de Zampanò e, por vezes, da tradução das suas citações, que estariam falsamente inacessíveis se não fosse a sua leitura e edição. Este acérrimo leitor (o leitor *in opera, dentro da obra*, em segundo grau, em relação ao filme-texto, mas em primeiro grau em relação ao manuscrito) actua como o copista e o único intérprete do manuscrito: «No one wanted the old man's words – except me»; «I'm alone in hostile territories⁵». Apesar de lidar com o manuscrito académico

⁵ Danielewski, p. 20 e p. 41.

de Zampanò, actua como um anti-académico, informal, calão, aprendiz de tatuador, viciado em drogas e em sexo, que prepara a edição crítica do manuscrito com introdução, notas e comentários⁶. Truant consegue até ser filósofico – «the already foreseen dissolution of the self» – e demonstrar a sua capacidade de leitor ávido, culto e criador, apresentando um apêndice próprio no final do livro onde publica os seus poemas⁷. No fundo, em mais um paradoxo danielewskiano, Truant é colocado a servir-se da obra de Zampanò para se autopromover. O texto dos Editores usa a fonte de letra «Bookman», explicitamente associada ao registo normativo e à atribuição de autoridade e competência no universo editorial. Os Editores (figura do leitor *in opera*, em terceiro grau) tentam emendar ou completar alguma tradução que Truant não conseguiu apurar, ou revelar algum novo dado sobre os leitores-críticos precedentes.

Danielewski, nesta tentativa de maximizar a verosimilhança do manuscrito de Zampanò, cria também cambiantes relacionadas com a natureza editorial do documento e a sua atestação, como por exemplo a ilusão de não se compreender a letra do autor, ou a falta de texto (um borrão de tinta em cima); ou então zonas truncadas, indicando que o autor teria eliminado aquelas partes. Todos os artifícios são ensaiados de modo a simular perfeitamente o efeito de rascunho, sendo que toda a obra se comporta como um simulacro polifacetado. Entrando no jogo ficcional, o leitor deverá confiar na seriedade racional e cega de Zampanò, na turbulência emocional de Truant ou nos elípticos Editores?⁸ A verosimilhança pretendida, num movimento de *boomerang*, que é também o movimento da onda sonora do eco, devolve a resposta: em nenhuma figura autoral.

6 A operatividade de Truant – mesmo quando desdenha das pretensões teóricas e complexas de Zampanò, ou põe em foco o seu legado e o facto da sua escrita supostamente séria também conter momentos mais digressivos (em que este expõe a sua personalidade) – reforça a verosimilhança do registo e da narrativa sobre *The Davidson Record*, já que ele próprio vai sentindo horror e sensações inquietantes, até enlouquecer, à medida que vai percorrendo aquelas páginas: «We all create stories to protect ourselves». Danielewski, p. 20.

7 Danielewski, p. 72.

8 Em relação a este *confiar* (*to trust*) por parte do leitor, será interessante confrontar também a interpretação de Catherine Spooner em relação à personagem Truant: «(...) he is apparently a pathological liar (his name ironically comprises phonetic connotations of “true” or “truth” and its literal meaning of “shirking” or “idle” (...)). C Spooner, *Contemporary Gothic*, Reaktion Books, Londres, 2006, p. 42.

2. *House of Leaves*: nem romance gótico, nem hiperficção

O famigerado conceito de *unheimlich* (*uncanny*⁹), que Freud desenvolveu no seu ensaio «Das Unheimliche» (1919), é introduzido directamente na obra para definir a mudança súbita na tipologia espacial da casa: «(...) the house had changed [...] the horror was atypical [...] strange spatial violation [...] already been described [as] uncanny. In German the word for “uncanny” is “unheimlich” (...)»¹⁰. O conceito é remetido para uma citação extraída da obra de Heidegger, *Sein und Zeit* (1927), em que é apresentado como o não-familiar, o estranho dentro do familiar, o «not-being-at-home». Segundo Zampanò, que coloca, ironicamente, os conceitos de Heidegger em causa, *unheimliche*, enquanto advérbio, é equivalente também a «dreadfully», «awfully», «heaps of», «alien, exposed, and unsettling», sendo «(...) the perfect description of the house on Ash Tree Lane»¹¹. Ou, como nos acrescenta, um pouco mais à frente, «“uncanny” or “un-home-like”»¹². Este *uncanny* e o seu insuportável «not knowing», que correspondem ao enigma envolvido e ao medo do desconhecido, tentam ser ultrapassados e compreendidos, através de vários mecanismos, quer pela atitude positivista de Tom e Will – que logo se apressam a equipar a casa de ferramentas, na busca racionalista de uma causa ou fonte que possibilite a resolução e o desvendar de uma causa –, quer pela atitude mais pragmática de Karen, numa lógica de criar sentido sobre o irracional, ao construir uma estante no corredor que surgira, ou, já numa atitude desesperada, ao orientar os objectos, dentro de casa, segundo a filosofia Feng Shui¹³.

O estranhamento (*unheimlich*) está presente na obra, primeiro pela estrutura/forma, depois pelo conteúdo. O estranhamento é estratégia formal da narrativa e *leitmotiv*. Por um lado, o carácter fragmentário e hipertextual que alberga a ficção proporciona no leitor uma sensação de estranhamento. Por outro, as várias situações de estranhamento – e de intrusão do

9 A propósito do conceito *uncanny*, veja-se as diferentes perspectivas, dentro da análise teórica do Gótico, de Allan Lloyd-Smith, Nicholas Royle, David Punter, entre outros.

10 Danielewski, p. 24.

11 Danielewski, p. 28.

12 Danielewski, p. 37.

13 Sobre o irracional e os mecanismos encontrados pelos Gregos, para ordenar o caos e obter uma chave racional que pudesse ilustrar, aceitar ou suportar a ambiguidade do irracional, leia-se *The Greeks and the Irrational* (1951) de E. R. Dodds.

não-familiar (*unheimlich*) no familiar – que se desenrolam, obrigam as personagens a interagir com o bizarro e o irracional. Quer o corredor que surge subitamente, após o regresso de viagem dos Navidsons a Ash Tree Lane, quer a porta que misteriosamente surge na sala, abrindo uma passagem (*hallway*¹⁴), são inseridos na narrativa de modo operativo, ou seja, simbolizam esse estranhamento e esse não-familiar dentro do espaço máximo da familiaridade, a casa¹⁵.

A casa é tratada como um organismo vivo, com «physical aspects», e será explorada por Will Navidson, por Holloway e os seus ajudantes, entre outros. As explorações – incursões para mapear, organizar e racionalizar o irracional e o desconhecido –, sobretudo a partir do momento em que a equipa de Holloway entra em campo, tornam-se invasões constantes à privacidade da casa, enquanto representação da família, do conforto, da segurança, e do lar. Este carácter de intrusão adensa ainda mais a ênfase colocada na família, no não-familiar e na *hallway*. A *hallway*, que abre um labirinto subterrâneo, assume-se como as vísceras da casa, o espaço do desconforto que ganha uma dimensão física, emocional e psicológica destruidora do conceito de família e estabilidade. A equipa de Holloway serviria como um paliativo, como um agente potencial de cura, para sarar definitivamente uma brecha irreparável que acabara de se abrir. Para além destes elementos do estranho, a casa apresenta um leque híbrido de anomalias físicas: oferece «resistência de representação», segundo as próprias palavras do narrador Zampanò, e uma instabilidade permanente dos pontos cardeais. A experiência que Karen faz com diversas bússolas demonstra que há uma corrente eléctrica estranhíssima, provocando um campo magnético ainda mais bizarro, que não deixa a bússola estabilizar no ponto cardeal Norte. Assim, esta nova tentativa de racionalização adensa o estranhamento daquele espaço.

House of Leaves contém muitos elementos do romance gótico, quer espaciais, quer psicológicos. Danielewski apropriou-se de diversos lugares-comuns e conceitos do gótico, prolongando-os ou transformando-os, através da paródia, como forma de obter uma ambiência bizarra, assustadora, de horror, mas também como forma de renovar esses mesmos lugares-comuns.

14 Será curioso confrontar *hallway* com o explorador Holloway (hollo = *hólos* = «todo»; «todo o caminho», «o explorador total»?), que é contratado para solucionar e desmitificar aquele espaço de escuridão e medo. Holloway acabará por ser engolido pelo espaço, pela criatura enigmática.

15 «(...) Navidson has settled on the belief that the persistent growl is probably just a sound generated when the house alters its internal layout», Danielewski, p. 95.

O leitor sentirá obviamente uma identificação com outras obras do género gótico. Através do cenário escolhido – a casa, centro de todo o horror – encontrará a ressonância de todos os romances que se serviram do motivo da casa assombrada como estratégia de causa-efeito. O *tópos*, Ash Tree Lane, evoca o conto «The Ash-Tree» (1904), de M. R. James, e muitas das cenas intertextualizam o conto «The Fall of the House of Usher» (1839), de Edgar Allan Poe. A casa, num local bucólico, quase idílico, onde a família iria recomeçar a vida e apagar o seu recente passado, transforma-se num prolongamento e num reflexo psicológico das cisões dentro da própria família e da psique de cada personagem¹⁶. Este espaço assume uma componente anatómica, como já referi, mas também uma componente hereditária – o perigo é transmissível, de ocupante em ocupante, sendo que todos haviam sido traumatizados desde que a casa fora construída em 1720, no campo, na Virgínia: «Navidson was not the first to live in the house and encounter its peril»; «(...) product of psychological agonies, it would have to be the collective product of every inhabitant's agonies (...)»¹⁷. A história da casa coincidirá e reflectirá, igualmente, a história pessoal de Navidson, cuja infância foi marcada pela ausência dos pais, pelo abandono e pela falta de estabilidade emocional, o que o marcaria para o resto da sua vida.

Todos os ingredientes que forjam o romance gótico perpassam pela narrativa, como a paranóia, a agonia, as mentes desequilibradas, as tensões familiares, a nostalgia e o retorno do passado, a presença do sobrenatural, o trauma, etc. Danielewski trabalha temas como a transgressão, a asfixia, a alienação, a doença, a obsessão, a divisão psicológica, as fobias (a claustrofobia, a mania da perseguição), e os motivos como o *doppelgänger* e a casa assombrada. Ao explorar estes temas associados ao espaço da casa, a trama da família como o seio nuclear e, ao mesmo tempo, expoente máximo da tipologia onde as tensões psicóticas se desencadeiam, pode propiciar uma leitura de aproximação entre a sua obra e o romance *Carpenter's Gothic* (1985), de William Gaddis.

O tema da loucura é enfatizado na narrativa de Truant, no historial da própria personagem e no efeito posterior que esse historial irá ter, sendo catalisado pela descoberta de uma mala de Zampanò cheia de velhos livros

¹⁶ Zampanò: «Some have suggested that the horrors Navidson encountered in that house were merely manifestations of his own troubled psyche», Danielewski, p. 21.

¹⁷ Danielewski, *ibid.*

e manuscritos, dentro da qual encontrar-se-ia o próprio livro *The Navidson Record*, cuja história obsessivamente o irá perseguir: «negotiate the shadows¹⁸». Na construção do passado de Truant, Danielewski injecta outro arquétipo gótico, a família patologicamente disfuncional: um pai que falece e uma mãe louca, presa num asilo psiquiátrico. Do conjunto de cartas escrito pela mãe de Truant, Pelafina Lièvre – apresentado no apêndice, e que Danielewski aumentou e deu forma autónoma em livro, *The Whalestoe Letters* (2000), que em *House of Leaves* tomam ainda a designação de «The Three Attic Whalestoe Institute Letters» –, sobressai a evidente figura de uma mãe louca e delirante, embora cultíssima. Esta figura é urdida e simulada pela forma desconexa como a escrita vai avançando, pela inconstância da abertura das cartas, dado que a mãe se dirige e nomeia o filho de formas variadíssimas, e pelo conteúdo que é transmitido, replicado pelas formas gráficas estrambóticas, auxiliadas por uma função transdutora de elementos digitais, que obviamente atestam verosimilhança a uma mente psicótica¹⁹.

No nome do asilo, «The Three Attic Whalestoe Institute», está patente, ironicamente, o *cliché* da figura da mulher louca presa no sótão, tropo que tem um trajecto significativo dentro do género gótico – pense-se no conto «The Yellow Wallpaper» (1892), de Charlotte Perkins Gilman, e no motivo da «madwoman in the attic²⁰».

*

House of Leaves não é um romance gótico, assim como não é uma hiperficção, apesar de *participar* em ambos os géneros²¹. O facto de conter vários

18 Danielewski, p. 70.

19 No sentido de uma analogia metafórica e formal em que a apropriação, neste caso paródica, é feita através de um sistema de transferência e conversão, ou seja, na mudança e *remediação* (Bolter & Grusin 1999) de suporte. Em *House of Leaves*, há uma conversão de marcas da textualidade digital para o suporte impresso. A identificação de uma função transdutora em diversas obras de literatura electrónica e arte digital pode ser aprofundada no estudo «Transdução: Processos de Transferência na Literatura e Arte Digitais» (Seiça 2011, 2017).

20 Cf. Allan Lloyd-Smith. O autor descreve o enredo de «The Yellow Wallpaper» e a figura de uma mulher que acaba de ser mãe, sofrendo de depressão pós-natal, sendo encerrada no sótão de uma velha casa, alugada durante o Verão, e obrigada a contemplar unicamente o papel de parede amarelo. A Lloyd-Smith, *American Gothic Fiction*, Continuum, Nova Iorque, 2004, pp. 94-95.

21 Veja-se a digressão de Catherine Spooner: «A text may be Gothic and simultaneously many other things». Spooner serve-se de Jacques Derrida, sobre o facto de muitas obras poderem não pertencer a um género, mas participar nele. Spooner, p. 26.

traços do romance gótico não nos pode levar, cegamente, a etiquetá-lo como tal. Danielewski pressentiu a necessidade de se defender desta eventual classificação, assim como de qualquer outra classificação. Ao introduzir no enredo conceitos associados ao gótico, tal como no momento em que Zampanò elabora eruditamente sobre o conceito de *unheimlich*, ou ao preparar o lastro da recepção da obra, através das entrevistas ficcionais que Karen Green conduz, Danielewski teve apenas uma intenção: parodiar tudo e todos – todos os lugares-comuns, todos os *clichés*, todos os rótulos e todas as referências pré-concebidas e preconceituosas²². Apesar de a palavra *gothic* registar nove entradas ao longo da obra, é o próprio Zampanò que nos adverte:

Though many continue to devote substantial time and energy to the antinomies of fact or fiction, representation or artifice, document or prank, as of late the more interesting material dwells exclusively on the interpretation of events within the film. This direction seems more promising, even if the house itself, like Melville's behemoth, remains resistant to summation.

Much like its subject, *The Navidson Record* itself is also uneasily contained – whether by category or lection. If finally catalogued as a gothic tale, contemporary urban folkmyth, or merely a ghost story, as some have called it, the documentary will still, sooner or later, slip the limits of any one of those genres. Too many important things in *The Navidson Record* jut out past the borders. Where one might expect horror, the supernatural, or traditional paroxysms of dread and fear, one discovers disturbing sadness, a sequence on radioactive isotopes, or even laughter over a *Simpsons* episode²³.

Este trecho, a propósito de *The Navidson Record*, pode muito bem aplicar-se a *House of Leaves*. Não seria necessário obter esta corroboração – que funciona como uma não-corroboração, visto estarmos em terreno ficcional – para ler a resistência da obra em ser classificada dentro de um género. Aliás, a distanciação criada pela análise teórica que Zampanò prepara sobre o filme,

22 A paródia é, sem dúvida, um dos modos em que Danielewski compõe com maior elasticidade e perspicácia: no capítulo XV, a personagem Karen Green entrevista vários autores para aferir a recepção e as leituras do filme *The Navidson Record*. Ao usar a paródia como método de resposta, Danielewski consegue criticar e despir as tendências de romancistas góticos, como Anne Rice e Stephen King, críticos como Camille Paglia e Harold Bloom, filósofos como Jacques Derrida, cineastas como Stanley Kubrick, autores de ficção científica, etc.

23 Danielewski, p. 3.

aproxima-nos da verosimilhança do suposto filme, para além de encurtar a tentativa ficcional de recepção futura da obra, jogando assim a favor do autor, já que gera uma maior ambiguidade entre *facto real* e *facto ficcional*.

Neste sentido, Danielewski é um *virtuoso*. Um dos aspectos do seu estilo, empregue com argúcia no teor erudito do texto de Zampanò, é o seu virtuosismo. Como um talentoso músico que nada tivesse a esconder e que quisesse mostrar todas as técnicas que dominasse e a bagagem cultural que possuísse, ou como um jogador de cartas que abrisse o jogo totalmente, não abdicando de nenhum trunfo, Danielewski expõe um leque de artifícios literários vasto – desde o *pastiche*, às enumerações incomensuráveis (como, por exemplo, a lista de fotografos ou a lista de edifícios e estilos arquitectónicos referentes ao labirinto subterrâneo da casa²⁴), à epistolografia, à poesia, ao teatro, à transcrição fonética, às cartas em código, à literatura científica (matemática, geologia, geografia, acústica, medicina, farmacologia) e erudita (cita Milton, Heidegger, Dante, Ovídio, Rilke, Tolstoi, Virgílio, Shelley, Narayan, Kipling, Cervantes, Shakespeare, Wordsworth, Becker, Norberg-Schulz, London, Borges, Plínio, Séneca, Baudelaire, etc.), aos diferentes modos de discurso, etc. – sem receio de ser acusado, pela crítica, de autor de fogo-de-artifício ou de indexador talentoso que gosta de ser afagado e elogiado. Como encena a própria recepção da sua obra, através das referências bibliográficas ficcionais e dos vários pontos de vista acerca de um determinado acontecimento – como quando, no capítulo IX, sobre as várias entradas sobre o conceito de labirinto e as suas variações helénicas, prepara o leitor mais incauto, desatento, ignorante ou inculto, num comentário de rodapé, para a semelhança entre o fio de pesca que a equipa de Holloway leva para explorar o labirinto e a história mitológica do Fio de Ariadne –, e como se protege pela múltipla autoria criada na obra, consegue habilmente sair de um registo e entrar noutro, encontrando sempre uma rede que ampare a sua queda, mesmo se o seu trajecto de trapezista tiver uma falha ou se o próprio trapezista resvalar na tentativa, mesmo tratando-se de um Ícaro feroz²⁵.

24 Note-se que, pelo menos por duas vezes, entrando em campos que possivelmente não são tão familiares, Danielewski não só troca os nomes de autores, como se engana na sua grafia. Cf. a lista de fotografos e arquitectos (notas 75 e 147).

25 Esta metáfora não é despropositada: a personagem Will Navidson, até por consumir o livro/casa *House of Leaves* dentro do labirinto, é um arquétipo de Ícaro e de Fausto, pela busca ambiciosa de uma solução racional, pela busca do conhecimento total, pela busca da libertação.

O conceito wagneriano de *Gesamtkunstwerk* aplica-se, num sentido simbólico, a *House of Leaves*, pois o romance cuida quer dos detalhes mais pequenos, a nível formal e estético, como das partes estruturais e conteúdos mais densos: *a obra de arte total*. Por outro lado, emprega várias estratégias que só são possíveis devido ao uso actual que o escritor faz do computador e dos suportes digitais, como um utilizador caseiro autoprodutivo²⁶, já que o escritor não só escreve e transcreve a sua obra, como pode encenar aspectos gráficos²⁷ da mesma: formatação de texto justificado com tabulações não habituais, múltiplas notas de rodapé, texto invertido, texto em espelho, diferentes fontes de letra, texto disposto obliquamente, caixas de texto, uso de símbolos e de sinais de pontuação com tamanhos diferentes do corpo de texto, frases compostas circularmente, etc. Não é necessário recuar tanto como o Barroco, mas este fenómeno herda muito do modernismo literário e dos movimentos concretistas, sonoros e visuais dos anos 60, 70 e 80 do século XX. Há um modo de pensar a disposição gráfica na página que não seria possível sem as vanguardas da segunda metade do século XX, sem movimentos como o Art & Language, no caso específico dos EUA, ou a poesia L=A=N=G=U=A=G=E, ou escritores como Vonnegut, Pynchon, DeLillo, etc. Mais ainda, os resultados visuais utilizados nas cartas de Pelafina deixam transparecer marcas da textualidade digital, cujos mecanismos transferem e convertem características dos processadores de texto para o suporte impresso, numa operação de deslocamento de marcas transdutoras.

²⁶ Alvin Toffler, em *The Third Wave* (1980), formula uma nova etapa do ser humano: aquele que tem em casa, dadas as novas tecnologias de *software* e *hardware*, uma linha de produção, pois, enquanto utilizador, pode não só produzir os seus próprios textos ou imagens em suporte digital, como ainda imprimi-los, digitalizá-los, etc. O novo utilizador não só tira as fotografias, por exemplo, como pode imprimi-las imediatamente com o auxílio de uma impressora. Décadas antes, ter-se-ia de deslocar a um sítio especializado para poder produzir os seus materiais. Com o advento do *hardware* doméstico, qualquer pessoa pode em sua casa ter uma pequena linha de produção. O utilizador *escritor* também não escapará a esta vaga, servindo-se de todos os meios e suportes disponíveis.

²⁷ A visão, para além da audição, é o sentido principal investido em todo o romance, não só pela inserção do campo cinematográfico como tema da obra e pela plasticidade formal das páginas, mas também pela estratégia das câmaras («hi 8 tapes»), que funcionam como entradas de um diário onde as personagens se confessam e partilham os seus sentimentos mais íntimos, e pelo tratamento e descrições visuais do espaço e das personagens. A estratégia cinematográfica permite a inclusão do narrador nas cenas e leva o leitor, por arrasto, a ser incluído em toda a rede da intriga e no *suspense* de toda a obra: «(...) we watch along with everyone else (...)». Danielewski, p. 84.

As notas de rodapé, que se intensificam no capítulo IX, geram caminhos de leitura hiperligados: uma nota termina noutra nota, dando origem a outra nota, sucessivamente. Com este processo, Danielewski intensifica também a experiência de leitura, de modo a implicar mais o leitor na narrativa, ou seja, de modo a criar uma maior sensação de labirinto, levando a forma a exacerbar o conteúdo. Todos os apartes e derivas não são colocados sem uma ligação teórica ao *texto-âncora*, nem são descabidos: hiperbolizam e prendem o leitor numa teia maior de verosimilhança. Este labirinto de paratextos e hipertextos transforma-se em tema, para depois se transformar, de maneira mais espessa, em novo hipertexto. O labirinto, a propósito do espaço abismal que se abre debaixo da casa dos Navidson, torna-se, então, tema e estrutura do texto: o hipertexto.

A nota 78, atribuída aos Editores, é relevantíssima. Por um lado, evidencia, como todas as outras notas de rodapé, o carácter não-linear da obra, mas neste caso de uma forma um pouco mais produtiva. Por outro lado, por corresponder fielmente ao que estou a tentar demonstrar, quando afirmo que *House of Leaves* não é uma hiperficção produtiva ou uma ficção hipertextual eficaz, apesar de se estruturar em hipertexto. A nota 78 remete, como nos livros de aventuras e na ficção interactiva, para a possibilidade de o leitor escolher o seu percurso na narrativa, seguindo uma ramificação ou outra. Neste caso, se o leitor quer saber mais acerca de Truant, «[to] profit from a better understanding of his past», avança 512 páginas, até ao Appendix II-D e Appendix II-E, onde se encontram as «The Three Attic Whalestoe Institute Letters». Se o leitor não quer avançar, pode continuar a leitura do *texto-âncora*. Claro que estamos perante uma ramificação semi-productiva, já que funciona apenas como retórica dissimulada, em que o autor sabe que o leitor irá ficar preso como num anzol, pelo engodo, e seguirá para o apêndice.

A questão é que *House of Leaves* não usa estas ramificações – *links* ou hiperligações, se estivéssemos a tratar de um suporte digital²⁸ – de uma forma produtiva. Usualmente, a nota de rodapé que ramifica para outra nota de rodapé é uma estratégia apenas para dar ao leitor mais pontos de

28 Jessica Pressman (2006) e Katherine Hayles (2002, 2008) defendem que *House of Leaves* integra um sistema de *remediations* da era digital, pois é um romance impresso que tenta *simular* as soluções digitais num contexto analógico. Pressman faz mesmo uma leitura da cor azul da palavra «house», na versão «2-Color», como sendo um exemplo de uma tentativa de *remediation* (Bolter e Grusin 1999) da hiperligação digital.

vista sobre um facto, para lhe conceder mais informações sobre as personagens ou a história, para o envolver mais intensamente na urdidura, ou para aproximar conteúdo e forma, como num simulacro, no sentido de adensar a trama do espaço labiríntico da casa ou da própria narrativa.

Deste modo, o leitor enfrenta ramificações não-produtivas, do ponto de vista activo, isto é, do ponto de vista de um leitor ou utilizador interactivo que possa participar na escolha de percursos dentro do romance, que impliquem uma alteração à narrativa ou o bloqueamento de certas informações – hiperligações condicionais. Como estas escolhas não conduzem a um desfecho diferente, a vários trajectos com vários desenlaces, consoante os nós de onde ramificassem várias tramas que se excluíssem por selecção activa do leitor, não se pode declarar que estejamos perante uma obra aberta hiperficcional, ou seja, uma ficção hipertextual produtiva.

3. A literatura como eco

Se considerarmos o plano formal produzido pelo eco, poderemos encarar as características visuais de *House of Leaves* como ecos da textualidade digital. Há uma migração de características digitais, que são depois transduzidas no suporte impresso. Deste modo, a função transdutora revela-se presente pela transferência de processos e características textuais da literatura electrónica para o suporte impresso e para o género do romance. Através da transdução das diversas características digitais descritas ao longo deste ensaio, Danielewski opera uma função transdutora, ou seja, transforma fenómenos digitais em fenómenos aplicáveis ao suporte impresso.

Por outro lado, no plano temático, o conceito de *eco* ocupa todo o capítulo V da obra de Danielewski. O eco (ou a sua ausência) é um dos primeiros indicadores físicos do estranhamento e bizarria no espaço da casa: «The house responds with resounding silence²⁹». Quer por curtas distâncias reflectirem uma onda sonora mais longa do que seria esperado; quer pelas vozes produzirem ecos diferentes; quer pela fragmentação e repetição do eco; quer pelo abismo criado pela escadaria espiral, encontrada no labirinto subterrâneo, não produzir eco; em suma, o facto de se colocarem em causa códigos sensoriais e cerebrais incrustados e pré-estabelecidos, na relação

²⁹ Danielewski, p. 21.

espacial/sonora, aumentam o efeito de anormalidade, no sentido de uma fuga às normas; aumentam o efeito a-centrado do espaço e aumentam a produção de dúvidas e receios face ao desconhecido e ao irracional: «We dropped a few flares down it [the Spiral Staircase] but never heard them hit bottom³⁰». A ausência de eco dentro de certas divisões da casa prossegue com uma história análoga, mas verídica, da exploração americana de uma gigantesca cratera no interior de uma montanha mexicana. O que Danielewski consegue é legitimar uma história ficcional, dando-lhe toda a verosimilhança de uma história real, através de uma história factual e documentada do passado. No fundo, esta estratégia resulta, pela reversão de figuras, pois camufla com muito engenho o movimento de encenação ficcional, que deve ter sido realizado inversamente. Na verdade, Danielewski inspirou-se na história de três americanos que em 1966 exploraram e documentaram pela primeira vez uma gruta mexicana, Sótano de Las Golondrinas, para dar maior verosimilhança à sua ficção – criar uma escada em espiral gigante, como um abismo infinito – no enredo de *House of Leaves*. E este é apenas um exemplo, dentro das centenas de cambiantes deste tipo de artifício, que tem a sua face mais evidente na imensa listagem de livros ficcionais que são apresentados na narrativa de Zampanò e nas suas notas de rodapé. A invenção de livros, de metatextos, muito borgesiana, serve não só para dar maior lastro à narrativa de Zampanò, como ajuda, também, numa primeira leitura ingénuo da obra de Danielewski, a preparar o seu «horizonte de expectativa», no sentido jaussiano, e a autolegitimar a sua metaficção.

O eco assume-se como um conceito-chave em toda a obra, não só pelo seu carácter físico, com as implicações que acabei de referir, mas também pelo seu carácter mitológico e simbólico. Simbolicamente, o eco representa a recorrência, a recursividade, a auto-reflexividade, a constatação, a verificação, mas também o vazio e a nulidade, como ironicamente Borges explorou no seu conto «Pierre Menard, Autor del Quijote», em *Ficciones* (1944).

Se não pensarmos do ponto de vista da Escola de Konstanz – ou seja, do ponto de vista de um estrito «horizonte de expectativa» e de uma estética da recepção, que recairá sempre mais na crítica literária do que

³⁰ Danielewski, p. 85.

no leitor crítico³¹ –, mas, antes, na acção que a literatura deve friccionar nesse leitor crítico, podemos admitir que a literatura só fará sentido quando produzir eco em quem lê, seja um leitor-modelo ou um leitor especialmente interessado em não ser de modo algum o alvo daquele texto! O texto produz um eco no leitor, emite uma reacção. Mais do que nos confirmar um estado ou devolver um som pré-definido, como o som produzido por uma moeda que se atirasse num poço, a literatura deve simultaneamente antecipar esse som – tudo o que é da ordem do comum e do habitual – e simular o momento em que a moeda não produza som ao atingir o fundo, gerando essa instabilidade e estranhamento, esse efeito desconcertante e de desassossego. A literatura, enquanto eco com um efeito de alavanca no leitor, deve pressupor um campo referencial dado pela sua história, e deve, em grau superior, activar um estado de alerta, desfamiliarização e estranhamento (*ostranenie*), colocando as nossas crenças e os nossos referentes em desequilíbrio e em permanente abalo e questionamento.

Pela introdução de um elemento estranho, a literatura deve confrontar as nossas convicções e abrir-nos novos sentidos para perceber a vida. A literatura deve ter um papel transformador na consciência e no tecido de crenças e referentes de cada leitor. A literatura deve, enquanto eco, desarrumar construtivamente cada leitor.

Obras Citadas

- AARSETH, E. J., *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*. The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1997.
- BARTHES, R., «La Mort de l'Auteur», in *Le Bruissement de la Langue*. Seuil, Paris, 1984.
- BAUDRILLARD, J., *Simulacres et Simulation*. Galilée, Paris, 1985.
- BOLTER, J. D., *Writing Space: The Computer, Hypertext, and the History of Writing*. L. Erlbaum Associates, Hillsdale, 1991.
- , & Grusin, R., *Remediation: Understanding New Media*. MIT Press, Cambridge, 1999.
- BOOTH, W. C., *The Rhetoric of Fiction*. University of Chicago Press, Chicago, 1961.
- BORGES, J. L., *Ficciones*. Sur, Buenos Aires, 1944.
- CARROLL, N., *The Philosophy of Horror*. Routledge, New York, 1990.

31 Reforce-se que muitos leitores críticos, mas produtores não-formais de crítica textual, têm por vezes visões mais esclarecidas e perspicazes do que a crítica literária tida como especializada e competente.

- CULLER, J., *The Literary in Literature*. Stanford University Press, Stanford, 2006.
- DANIELEWSKI, M. Z., *House of Leaves*. Random House, New York, 2000.
- DODDS, E. R., *The Greeks and the Irrational*. University of California Press, Oakland, 1962.
- FAULKNER, W., *The Wild Palms and The Old Man*. Random House, New York, 1939.
- , «The Bear», in *Big Woods: The Hunting Stories*. Random House, New York, 1955.
- FOUCAULT, M., «Qu'est-ce qu'un Auteur?». *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, 63º anniversaire, vol. 3, Julho-Setembro 1969, pp. 73-104.
- GADDIS, W., *Carpenter's Gothic*. Viking, New York, 1985.
- GROSS, L. S., *Redefining the American Gothic*. UMI Research Press, Ann Arbor, 1989.
- HAYLES, N. K., *Writing Machines*. MIT Press (Mediawork Pamphlet Series), Cambridge, 2002.
- , *Electronic Literature: New Horizons for the Literary*. University of Notre Dame Press, Notre Dame, 2008.
- JAMES, M. R., «The Ash-Tree», in *Ghost Stories of an Antiquary*. Biblio Bazaar, Charleston, 2008.
- JAUSS, H. R., *A Literatura Como Provocação*. Trad. Teresa Cruz. Vega, Lisboa, 2003.
- LLOYD-SMITH, A., *American Gothic Fiction: An Introduction*. Continuum, Nova Iorque, 2004.
- NABOKOV, V., *Pale Fire*. Putnam, New York, 1962.
- POE, E. A., *The Fall of the House of Usher and Other Writings*. Penguin, London, 2003.
- PRESSMAN, J., «House of Leaves: Reading the Networked Novel». *Studies in American Fiction*, vol. 34, issue 1, Spring 2006, pp. 107-128.
- RICOEUR, P., *Du Texte à l'Action. Essais d'Herméneutique*. Seuil, Paris, 1998.
- SEIÇA, Á., «Transdução: Processos de Transferência na Literatura e Arte Digitais». Tese de Mestrado. Universidade de Évora, Évora, 2011.
- , *Transdução: Processos de Transferência na Literatura Electrónica e Arte Digital*. Edições Húmus, V. N. Famalicão, 2017.
- SENA, J. de, «William Faulkner e «Palmeiras Bravas», in *Palmeiras Bravas. Rio Velho*, W. Faulkner. D. Quixote, Lisboa, 1993.
- SPOONER, C., *Contemporary Gothic*. Reaktion Books, London, 2006.
- , & McEvoy, E. (eds.), *The Routledge Companion to Gothic*. Routledge, London, 2007.
- TOFFLER, A., *The Third Wave*. Bantam Books, New York, 1980.
- WALLACE, D. F., *Infinite Jest: A Novel*. Little, Brown & Company, Boston, 1996.

Biografias dos Autores

Álvaro Seica é escritor e investigador. Trabalha como PhD fellow em Cultura Digital na Universidade de Bergen, onde lecciona e edita a ELMCIP Knowledge Base. Publicou o estudo *Transdução* (Húmus, 2016) e entregou a tese de doutoramento “setInterval(): Time-Based Readings of Kinetic Poetry” (2017). Os seus livros de poesia incluem *Ensinando o Espaço* (2017), *Ö* (2014) e *permafrost* (2012). alvaroseica.net@AlvaroSeica

Benilde Gaião é professora de Inglês de 3º ciclo e Secundário no Agrupamento n.º 3, em Elvas. Licenciou-se em Ensino de Português e Inglês, pela Universidade de Évora, e concluiu, na mesma instituição, em 2010, o Mestrado em Criações Literárias Contemporâneas - Literatura Norte-Americana Contemporânea, com a dissertação intitulada «A Família Gótica na Ficção de William Faulkner, Thomas Harris e Anne Rice».

José Carlos Gil é professor de Inglês do terceiro ciclo e Secundário. Concluiu, em 2009, o Mestrado em Criações Literárias Contemporâneas - Literatura Norte-Americana Contemporânea na Universidade de Évora,

com a dissertação intitulada «H.P. Lovecraft – Um Ícone da Cultura Ocidental Contemporânea».

João Luís Nabo é professor de Inglês e de Alemão, do 3.º ciclo e Secundário, no Agrupamento de Escolas de Montemor-o-Novo. Licenciou-se em Línguas e Literaturas Modernas, variantes Inglês/Alemão, pela Faculdade de Letras da Universidade Clássica de Lisboa (1983) e concluiu, na Universidade de Évora (2009), o Mestrado em Criações Literárias Contemporâneas – Literatura Norte-Americana Contemporânea, com a dissertação intitulada «O Escritor e o seu Duplo em Bret Easton Ellis: uma contribuição para a análise do processo de auto-referencialidade no Gótico Americano Contemporâneo». Publicou três livros de contos sob a chancela da Editorial Tágide, de Lisboa: *Alentejo Sem Fim* (2004), *O Lago e Outra História Depois* (2005) e *Outros Contos de Vila Nova* (2010). Uma das suas narrativas integrou a coletânea luso-brasileira *Um Rio de Contos* (2009). Dirige o Coral de São Domingos de Montemor-o-Novo desde a sua fundação, em 1987, e o Orfeão de Estremoz Tomaz Alcaide, desde 2013.

Ludmila Bandeira é professora de Inglês e Português no Agrupamento de Escolas Manuel Ferreira Patrício em Évora, tendo-se licenciado em Línguas e Literaturas, na Universidade de Évora. Na mesma instituição, concluiu o Mestrado em Criações Literárias – Literatura Norte-Americana Contemporânea, com a dissertação «Novas Perspectivas da Literatura Gótica Norte-Americana: o contributo de A. M. Homes» (2014).

Luís Elói é professor de Inglês e Português. Licenciou-se em Línguas e Literaturas, variante de Português e Inglês, via Ensino, pela Universidade de Évora, e concluiu o Mestrado em Criações Literárias Contemporâneas – Literatura Norte-Americana Contemporânea, na mesma instituição, em 2012, com a dissertação intitulada «Representações da Mulher e Psicopatologia Masculina no Gótico Americano Contemporâneo».

Maria Antónia Lima lecciona Literatura Norte-Americana, Cultura Norte-Americana Contemporânea, Literatura Norte-Americana e Artes, Literatura e Cinema e Escrita Criativa na Universidade de Évora, tendo investigado e publicado nas áreas da Poesia Moderna e da Literatura Gótica. Desenvolve actualmente um projecto de investigação em Criatividade Gótica no Centro de Estudos Anglísticos da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (CEAUL), colaborando também nesta área com o Centro de Estudos em Letras (CEL). Possui ainda vários artigos de crítica literária publicados em revistas da especialidade e nos jornais *O Independente*, *Público* e *JL – Jornal de Letras*. É membro da *International Gothic Association*, da *Pop Culture Association* e do Centro de Estudos Anglísticos da Faculdade de Letras de Lisboa. Foi fundadora e directora do curso de Mestrado em Criações Literárias Contemporâneas, presidente da Associação Portuguesa de Estudos Anglo-Americanos (APEAA), tendo também organizado colóquios, oficinas de Escrita Criativa e cursos livres de Literatura Contemporânea, nos quais tem promovido diálogos pluridisciplinares entre a Literatura e as outras Artes. Os ensaios presentes neste volume resultam de investigações desenvolvidas por dissertações de Mestrado que orientou.

Paula Lagarto é professora de Português de terceiro ciclo e Secundário na EB2,3/S Dr. João de Brito Camacho, em Almodôvar. Licenciou-se em Ensino de Português e Inglês, pela Universidade de Évora, e concluiu, na mesma instituição, em 2008, o Mestrado em Criações Literárias Contemporâneas – Literatura Norte-Americana Contemporânea, com a dissertação intitulada «Os vampiros do novo milénio: evoluções e representações na literatura e outras artes».

Vânia Matroca é professora do 3º Ciclo e Secundário, exercendo também funções como Formadora. Licenciou-se em Ensino de Português e Inglês, pela Universidade de Évora, e concluiu, na mesma instituição, em 2011, o Mestrado em Criações Literárias Contemporâneas - Literatura Norte-Americana Contemporânea, com a dissertação intitulada «*Darkly Dreaming Dexter* de Jeff Lindsay – Efeito Dexter: O Paradoxo do Homicídio em Série».

Vilma Serrano é professora de Português e Inglês, do 3.º ciclo e Secundário no ensino privado, e docente na Escola Superior de Educação e Ciências Sociais do Instituto Politécnico de Leiria. Licenciou-se em Ensino de Português e Inglês, pela Universidade de Évora, onde também concluiu, em 2010, o Mestrado em Criações Literárias - Literatura Norte-Americana Contemporânea, com a dissertação intitulada «Impulsos Perversos na Ficção Gótica de Donna Tartt».