



UNIVERSIDADE DE ÉVORA

ESCOLA DE CIÊNCIAS SOCIAIS

DEPARTAMENTO DE LINGUÍSTICA E LITERATURAS

**Novas Perspetivas da Literatura Gótica Norte-
Americana:**

O contributo de A. M. Homes.

Ludmila Isabel Vicente Bandeira

Orientação: Professora Doutora Maria Antónia
Lima

Mestrado em Criações Literárias Contemporâneas

Área de especialização: *Literatura Norte-Americana Contemporânea*

Dissertação

Évora, 2012



UNIVERSIDADE DE ÉVORA

ESCOLA DE CIÊNCIAS SOCIAIS

DEPARTAMENTO DE LINGUÍSTICA E LITERATURAS

**Novas Perspetivas da Literatura Gótica Norte-
Americana:**

O contributo de A. M. Homes.

Ludmila Isabel Vicente Bandeira

Orientação: Professora Doutora Maria Antónia
Lima

Mestrado em Criações Literárias Contemporâneas

Área de especialização: *Literatura Norte-Americana Contemporânea*

Dissertação

Évora, 2012

In memoriam

António João Bandeira, “Tio Brás”

Agradecimentos

Agora que finalmente a viagem se encontra próxima do seu término, é imperativo agradecer a pessoas maravilhosas, seres fantásticos, que forneceram apoio incondicional e auxílio precioso, nas horas mais difíceis.

O primeiro agradecimento dirige-se à Professora Doutora Maria Antónia Lima, mentora brilhante, cujo amor pela literatura sempre foi contagiante e foi elemento essencial a ter em conta, aquando da escolha deste Mestrado. A sua preciosa ajuda transformou meras ideias sem nexos em algo real e sua paciência e orientação foram indispensáveis para a concretização desta dissertação.

Agradeço igualmente, com toda a emoção que tal deve traduzir, aos meus maravilhosos pais que, ao longo de todos estes anos, apoiaram-me incondicionalmente em todas as decisões que tomei e caminhos que escolhi. À minha mãe, o meu enorme obrigado pelas palavras de alento e motivação, pelos sermões dilacerantes mas verdadeiros, pelo carinho e amor com que sempre me amparou. Ao meu pai, o meu enorme obrigado, pelo constante apoio, pela curiosidade demonstrada, pelo amor revelado e pelo esforço em arrancar-me do marasmo, quando a escrita se tornava quase obsessiva.

Por tudo o que aconteceu nestes últimos dois anos, é necessário prestar a devida homenagem a um grande homem que cedo nos deixou, quando ainda tinha tanto para ensinar. Ao meu avô agradeço o amor e carinho que, ainda que silencioso, foi sempre constante. Tenho plena consciência que, apesar de nem sempre conseguir compreender a verdadeira dimensão daquilo que a sua neta andava a fazer, o seu enorme orgulho era uma certeza.

Por último, aos meus companheiros de luta, eternos amantes do Gótico, Luís Elói e Guilherme Cortes, o meu obrigado por todas as palavras honestas, abraços sentidos, mensagens acutilantes e horas de confortável silêncio que, no momento certo, afastaram as nuvens negras que teimavam em surgir. São pessoas assim que nos demonstram que vale a pena experienciar a vida, na sua plenitude, e que comprovam que, apesar de tudo, a distância é um mero pormenor.

Resumo

Esta dissertação destina-se a ser um ponto de partida de uma complexa demanda, através da ficção Gótica Norte-Americana, para encontrar vários aspetos determinantes na obra *The End of Alice*, de forma a neles identificar algumas marcas góticas que permitam observar, nesta obra de A. M. Homes, uma corrente negra que igualmente perpassa por certas obras mais representativas e conotadas com o Gótico, mais especificamente com o Gótico Norte-Americano, enquanto modo literário.

Esta busca levou-nos a refletir sobre questões essenciais próprias da génese da ficção gótica, ao mesmo tempo que a abordagem teórico-crítica nos fez descobrir e entender quais os novos caminhos do Gótico contemporâneo, a fim de refletir se poderemos considerar a autora como uma herdeira desta rica e vasta tradição.

De forma a atingir os objetivos propostos, procedeu-se a um estudo crítico da obra em questão, sem esquecer fatores determinantes ligados à evolução do Gótico literário. A busca por respostas conclusivas levou-nos à necessidade de constituir uma sólida base de sustentação teórica capaz de questionar se é possível aproximar *The End of Alice* de uma certa visão gótica, que contribua para divulgar a obra e sua respetiva autora, prestando-se, assim, um contributo para o estudo do Gótico Norte-Americano, em particular do final do século XX.

Abstract

New Perspectives of the North-American Gothic Literature: The Contribution of A. M. Homes

This dissertation intends to be a starting point to a complex demand, through the North-American Gothic fiction, to find several determinant aspects in the work *The End of Alice*, in order to identify some Gothic marks that allow to observe, in this work of A. M. Homes, a dark current that equally permeates certain works that are more representative and connoted with the Gothic, specifically the North-American Gothic, as a literary mode.

This search leads us to reflect on key issues of the genesis of the Gothic fiction, while the theoretical and critical approach allowed us to discover and understand which are the new paths of the contemporary Gothic so that we can reflect if we may consider the author as an heiress of this vast and rich tradition.

In order to achieve the proposed goals, we proceeded to a critical study of the work in question without forgetting determinant factors connected to the evolution of literary Gothic. The search for conclusive answers led us to constitute a solid basis of theoretical framing that may be able to question if it is possible to bring *The End of Alice* closer to a certain Gothic vision that contributes to divulge the work and its respective author, thus providing a contribution to the study of North-American Gothic, particularly the late 20th century.

Índice

Introdução	1
Capítulo 1 – A. M. Homes e o Gótico	14
1.1. O desafio de Homes	18
1.2. Homes e a génese do Gótico	20
1.3. O caso Norte-Americano	30
1.4. O Gótico no final do século XX	36
Capítulo 2 - <i>The End of Alice</i> – as personagens e o gótico	43
2.1. <i>The End of Alice</i>	43
2.1.1. Chappy: vilão gótico atormentado?	45
2.1.2. <i>The End of Alice</i> : A queda do mito da “boa rapariga”	57
2.1.2.1. Alice – uma nova Lolita?	60
2.1.2.2. “A mulher vilã”	65
Capítulo 3 - <i>The End of Alice</i> – Temáticas incómodas	75
3.1. O narrador de <i>The End of Alice</i>	75
3.2. Sexualidade	79
3.3. Incesto	85
3.4. Homossexualidade	89
3.5. Pedofilia	92
3.6. A perversidade no quotidiano e a destruição do núcleo familiar	95
Capítulo 4 – O Gótico no feminino – O contributo de A. M. Homes	99
4.1. O conceito de <i>Female Gothic</i>	99
4.2. A. M. Homes e o Gótico no feminino	104
Conclusão	110
Bibliografia	115

Introdução

Num momento de constantes modificações políticas, económicas e até sociais, somos confrontados diariamente com a instabilidade e a insegurança de uma sociedade que deixou de ter estruturas estáveis e poderes credíveis. Se o mundo parecia enorme e desconhecido, lutando por se adaptar as inovações tecnológicas, a uma relação problemática com Deus e a novas culturas, em séculos anteriores, o que representará agora o maior motivo de perigo no atual momento da nossa história? A globalização? Os sucessivos conflitos bélicos por causa de armas de destruição maciça? A descoberta de que não existe uma localização segura após o 11 de setembro? Quais serão os principais receios e ansiedades da humanidade no final do século XX e no início do século XXI? O que atormentará agora o homem?

É neste contexto tão complexo de instabilidade que surge A. M. Homes e uma das suas obras mais polémicas: *The End of Alice*. Sendo A. M. Homes um nome relativamente desconhecido no panorama da literatura estrangeira em Portugal, tem-se, contudo, revelado como um nome importante do universo da literatura contemporânea, não só nos Estados Unidos da América, mas também a nível mundial. Os seus temas complexos e, de certa forma, incómodos para a opinião pública, não deixam de provocar a reflexão no leitor. Talvez estes temas complexos e incómodos sejam a explicação para esta pouca divulgação da escrita de A. M. Homes, não só dentro do seu próprio país, mas também internacionalmente.

A escolha da autora partiu de uma simples coincidência, numa de muitas viagens demoradas a uma anónima livraria. No meio de tanto que já se tinha visto, surge um pequeno livro, de tom amarelado, com uma imagem fantasmagórica do rosto de uma criança. O impulso do momento, aliado à curiosidade, levou à aquisição do livro e este foi “devorado” nessa mesma noite. Após a leitura, permanecia o choque, o efeito do abjeto, mas também um claro fascínio pela autora e uma atração quase inexplicável pela impressionante história de Chappy. Depois, começaram as interrogações. E, à medida que estas se intensificaram, tornava-se claro que *The End of Alice* parecia conter algo de muito interessante na sua essência, que merecia ser explorado. Algo que parecia ligar-se ao modo literário gótico, mas que ainda permanecia na obscuridade esperando que surgisse, em breve, com maior claridade à superfície da consciência. É nesse momento de reflexão que *The End of Alice* surge como uma manifestação fantasmagórica e

possível contribuição para questão: quais são os novos caminhos que o Gótico Norte-Americano procura, no final do século XX e no início do séc. XXI, perante os novos desafios que a sociedade coloca? Será que a obra de Homes poderá fornecer algumas respostas? Estas questões implicarão uma reflexão acerca da evolução do Gótico, enquanto modo literário e uma análise a características que são passíveis de serem relacionadas com *The End of Alice*.

Tentar relacionar esta autora contemporânea com o género literário Gótico é um projeto um pouco ambicioso que poderá tornar-se frustrante ao longo do desenrolar da argumentação. A falta de referências críticas relativamente a Homes quer em termos de estudos prévios ou de dados biobibliográficos atuais, representa um obstáculo muito concreto. No entanto, o facto de se tratar de um projeto um pouco inédito torna toda a reflexão ainda mais aliciante. E não é somente esta ausência de suporte crítico que representa um obstáculo, mas também a própria obscuridade da obra selecionada para este estudo. A verdade é que A. M. Homes não foi bem recebida pelo público devido às suas obras tão polémicas e tão incómodas, nomeadamente *The End of Alice*. Os críticos literários demoliram, com as suas palavras duras, algumas das suas obras, e evidentemente que tal condicionou a forma como o público percecionou a sua ficção. Por tudo isto, o público, em geral, não conseguiu apreender o sentido das palavras de Homes, ou simplesmente não o quis fazer.

Sendo que um dos principais objetivos deste trabalho é desvendar um pouco da imaginação literária de Homes, a primeira parte do primeiro capítulo começa com uma breve referência a aspetos essenciais da sua vida e obra, que nos permitirão conhecer melhor o contexto criativo desta autora norte-americana. Tal como foi referido anteriormente, devido à ausência de bibliografia referente a dados biográficos de Homes, grande parte da informação foi recolhida em entrevistas a jornais e revistas. A maior virtude desta informação é que parte da própria autora, o que nos permitirá obter uma imagem muito mais autêntica da sua obra. No entanto, esta ausência de informação de carácter mais formal leva-nos ao ponto seguinte, no qual houve a necessidade de refletir um pouco em relação a Homes e deixar bem explícito, desde o início, que antes da elaboração deste trabalho, não existia praticamente qualquer artigo ou outro documento, que relacionasse inequivocamente a obra de Homes, *The End of Alice*, com o Gótico. Após consulta de algumas obras críticas, como *Gothic Literature* de Andrew Smith e *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, verificámos que o nome de Homes não figura entre os referidos autores de ficção gótica. O que se conclui desta

situação é que estamos perante uma dificuldade, mas tal não deixou de representar uma ideia interessante que merecia ser explorada, através de uma análise de alguns aspetos centrais do Gótico, ao mesmo tempo que se abordariam temáticas centrais na obra *The End of Alice*.

Desta forma, exigir-se-ia começar com um estudo sobre a génese do Gótico, enquanto modo literário, focalizando-se nos aspetos que foram fundamentais nas primeiras narrativas Góticas e que seriam importantes para nos ajudar a reconhecer algumas dessas marcas na obra de Homes em estudo. Nesses aspetos se acentuará a ideia do carácter transgressivo do Gótico e da forma como este foi inicialmente mal recebido pela crítica, o que permitirá aqui uma primeira comparação entre *The End of Alice* e outras obras tradicionalmente góticas.

A reflexão acerca da evolução do Gótico exigiu que prestássemos especial atenção às alterações introduzidas, partindo-se de um contacto próximo com um certo Romantismo Negro e da importância do sentido moral e ético na ficção gótica, até se chegar ao gótico contemporâneo de visão mais desencantada em *The End of Alice*. Neste aspeto, o contributo de William Patrick Day, em *In the Circles of Fear and Desire – A Study of Gothic Fantasy*, é essencial, de forma a ilustrar a questão do objetivo moralizante e ético que a ficção gótica apresenta, ao mesmo tempo que se remete igualmente para o conceito de *cautionary tales*, tão característico da ficção gótica e que permite considerar Chappy como um exemplo para o leitor. Questionar-se-á, assim, se Homes não pretenderá levar o leitor a refletir em relação aos seus atos, tentando fazer com que este modifique o seu comportamento, tal como Mary Shelley fez com a obra *Frankenstein* (1818), partindo de exemplos e provocando a devida reflexão.

Mas, apesar de estarmos interessados em questões fundamentais da génese do Gótico, o objeto desta dissertação leva a determo-nos no Gótico Norte-Americano, de forma a explorar as suas características específicas que possam servir de enquadramento teórico para a obra de Homes. A referência à ficção Gótica Norte-Americana, marcada por uma mudança de rumo em relação ao Gótico Inglês, exigirá a necessidade de compreender em que difere esta ficção da ficção inglesa tradicional. É neste ponto que Allan Lloyd-Smith, em *American Gothic Fiction – An Introduction*, fornece importantes indícios em relação a características únicas na ficção norte-americana, que assumiu uma vida muito própria, em virtude das suas “unique cultural pressures” (Lloyd-Smith 2004:4). Estas pressões culturais únicas ajudaram a moldar, de forma singular, a ficção

Gótica Norte-Americana, colocando-nos na senda destas características tão exclusivas, tais como a tendência natural e progressiva para interioridade do Gótico. Neste aspeto, vozes teóricas como Fred Botting ou Eric Savoy irão ajudar-nos a compreender de que forma é que se operaram essas modificações. A referência a Charles Brockden Brown, através da obra *Wieland*, será o ponto de partida para esta reflexão, complementada com a referência a Edgar Allan Poe, com *Black Cat*, ou com o seu notório ensaio “The Imp of Perverse”, na medida em que ilustram a ideia da interiorização progressiva da narrativa gótica contextualizando os primórdios do Gótico Norte-Americano. Nesta sequência, o tema da perversidade não poderia deixar de ser explorado, a partir da obra de Poe, de forma a compreender as ações de Chappy, a personagem central de *The End of Alice*, que encontra, no seu interior, a presença desse impulso irracional irresistível em cometer atos de violência, tendo plena consciência dos mesmos.

O último ponto, pertencente ao capítulo I, dedica-se essencialmente à ficção produzida ao final do século XX, de forma a tentar compreender as metamorfoses que se operaram na ficção gótica contemporânea, partindo assim da reflexão final de Botting, em *Gothic*, na qual conclui que o Gótico “morreu”. Seguidamente serão evocadas algumas ideias de Andrew Smith, no que concerne a forma como o Gótico se apresenta na sociedade contemporânea, permitindo concluir que, talvez, estejamos perante uma nova metamorfose da ficção gótica contemporânea, de forma a explicar a diversidade literária a que se assiste nos dias de hoje. A verdade é que, através desta reflexão pretender-se-á chegar à conclusão de que, dentro da própria ficção gótica, já não existem autores integralmente góticos. É Joyce Carol Oates, um dos grandes nomes da ficção Gótica Norte-Americana, e uma verdadeira impulsionadora na compreensão da essência gótica, que nos fornecerá o argumento mais importante ao alertar-nos de que a ficção americana reflete uma multiplicidade de vivências e que determinado autor não se encontra apenas restrito à ficção gótica. Oates dá-nos o exemplo de Anne Rice que, embora se tenha dedicado bastante à ficção de vampiros, também deu asas à sua criatividade seguindo noutras direções. É nesta vertente que Steve Bruhm acrescenta, no seu ensaio “Contemporary Gothic: why we need it”, o facto de que na ficção mais contemporânea, as características góticas tradicionais são respeitadas, mas são também adaptadas a novas vivências e experiências, o que permite o surgimento de nomes de peso do universo ficcional Gótico. Enquadrada nestas noções, surge a obra de Homes e a possibilidade de considerar *The End of Alice*, como um exemplo de ficção gótica contemporânea sem que, no entanto, esta seja, de facto, uma autora gótica.

O segundo capítulo irá dedicar-se às personagens de *The End of Alice*, começando com uma visão muito genérica da narrativa em si e sublinhando aquilo que provoca a maior estranheza neste obra, na perspetiva no leitor, tendo este aspeto sido ilustrado com observações teóricas de Cathleen Medwick, Margot Livesey ou Will Self. Desta forma, esta análise começa pela personagem central da obra de Homes, Chappy, considerando a sua relação íntima com leitor e a forma como este narrador relata a sua história, alternando entre vários momentos, o que nos leva a refletir sobre esta metodologia e a recordar a noção de *stream of consciousness*, um método da construção da narrativa que autores como William Faulkner, Virginia Woolf ou James Joyce utilizaram com mestria. Este aspeto é complementado com a definição que Steve Bruhm fornece, no artigo mencionado anteriormente, sobre características próprias da personagem da ficção gótica contemporânea. Esta relação íntima que o narrador estabelece com o leitor é acentuada com passagens significativas da obra que remetem para o pensamento de Bruhm, sobre a forma como o protagonista da ficção gótica contemporânea partilha as suas ansiedades com quem lê, conseguindo assim criar uma ligação forte com o leitor. No entanto, esta ligação que o narrador de *The End of Alice* estabelece com o leitor é igualmente considerada numa outra perspetiva, tendo por base a noção das *cautionary tales* e do objetivo moral e ético da ficção gótica, partindo da ideia que Homes partilhou numa entrevista concedida a Gregory Crewdson. Esta noção será complementada com a relação direta que se pode estabelecer entre a narrativa de Chappy e a exploração de um objetivo moral, partindo das ideias de William Patrick Day e Fred Botting. Esta questão do objetivo moral servirá de mote para a reflexão seguinte que se prende com ideia de que o homem é a fonte de todo o mal e que se expande no claro aviso de Chappy “I am no better or worse than you.” (Homes 2006: 173), a partir do qual se estabelece uma ponte com a ficção americana contemporânea, através do exemplo presente em *Beasts*, de Joyce Carol Oates, “We are beasts and this is our consolation.” (Oates 2002:119). Esta determinação da origem do mal leva-nos igualmente a considerar a questão da consciência das ações do homem, o que nos remete novamente para o tema da perversidade tratado por Edgar Allan Poe e que fundamentará a possível comparação que se estabelece entre Chappy e Quentin, a personagem principal da obra *Zombie* (1995), de Joyce Carol Oates. Por outro lado, o conturbado passado de Chappy permitirá compará-lo a personagens góticas lendárias, nomeadamente Norman Bates da obra *Psycho* (1959) de Robert Bloch, tendo por também por base a reflexão teórica de Steve Bruhm, no artigo já citado, referente à

forma como o passado das personagens da ficção gótica contemporânea regressa constantemente para as atormentar e provocar o seu desequilíbrio. A reflexão acerca do passado de Chappy, de forma a identificar os seus traumas baseia-se, fundamentalmente, nas figuras femininas da sua infância – a mãe e a avó, ao mesmo tempo que se estabelecerá uma comparação com o próprio Bates e sua mãe, reforçando a conhecida ideia de “the sins of our fathers” de Horace Walpole e sublinhando que o presente é, muitas vezes, o resultado de traumas vividos no passado. Partindo da ideia de Steve Bruhm de que “(...) the Gothic itself is a narrative of trauma.” (Bruhm 2002:268), a reflexão acerca do passado de Chappy levar-nos-á a recordar certos dramas psicológicos de personagens como Carrie na obra homónima (1974) de Stephen King, ou dos irmãos Compson na obra de William Faulkner, *The Sound and the Fury* (1929), a fim de identificar os respetivos traumas, comparando-os com a história de Chappy.

O segundo ponto do capítulo II vai centrar-se nas personagens femininas da obra e na forma como, ao longo das décadas de desenvolvimento do Gótico, a sua imagem e representação se têm modificado, partindo essencialmente das noções defendidas por Leslie Fiedler, em *Love and Death in the American Novel*, sobre os conceitos de *Fair Lady* e *Dark Lady*, no que concerne a narrativa gótica tradicional norte-americana. Posto isto, a atenção regressará à obra, analisando-se primeiro Alice, tendo em conta os relatos de Chappy e recorrendo às noções referentes à personagem feminina, partindo do suporte teórico fornecido por Leslie Fiedler, e estabelecendo uma inevitável comparação com a personagem feminina da obra *Lolita* (1955), de Nabokov, e com Claudia, a eterna mulher-criança de *Interview with the Vampire* (1973), de Anne Rice. A referência a estas duas últimas personagens, tendo em vista Alice, pretende, fundamentalmente, ilustrar a forma como a própria representação feminina, na ficção gótica contemporânea, difere bastante da noção de *Fair Lady* no Gótico Norte-Americano tradicional, que sofreu bastantes modificações ao longo dos tempos, o que permitiu ao autor de ficção gótica contemporânea criar personagens femininas bastante mais complexas. Desta forma, face à incapacidade de enquadrar alguma das personagens da obra em estudo na definição de *Fair Lady*, surgem os termos “bitch-girl” e “demonic child”, também usados por Leslie Fiedler e Louis Gross, que ajudarão a ultrapassar este impasse e a considerar que já não é possível relacionar a inocência com a infância. Desta forma, e tendo em conta as ideias defendidas tanto por Leslie Fiedler como por Louis Gross, podemos considerar não só Lolita e Claudia, como também a própria Alice, formas de paródia à noção de pureza e inocência femininas

defendidas na ficção gótica tradicional. Por outro lado, tal constitui igualmente um sério aviso, em forma de uma *cautionary tale*, que ilustra a destruição total dessa imagem de inocência, associada à infância.

A análise das personagens femininas continuará, nesta dissertação, através de uma reflexão acerca da essência da “mulher-vilã”, usando os exemplos da mãe de Chappy, da rapariga universitária e até da própria Alice, não deixando de considerar novamente a questão das mutações operadas na ficção gótica, em relação à forma como a personagem da mulher é concebida, tendo em conta a noção de “New Woman”, fenómeno que acompanha a emancipação feminina. A questão da “New Woman” possibilitará considerar as modificações que ocorreram igualmente nos papéis desempenhados pelas próprias mulheres, nomeadamente o papel de mãe, tendo por base, a vivência da mãe de Chappy. A relação incestuosa que esta mantém com o seu filho ilustra a destruição da noção tradicional de maternidade e da figura materna, fator que se tornou progressivamente num tópico importante para a ficção gótica contemporânea. Ainda em relação à modificação do papel feminino, referir-se-á igualmente a possibilidade de certas temáticas, associadas ao universo feminino, também terem sofrido profundas mudanças, nomeadamente a simbologia ligada ao sangue, partindo da importância do mesmo para a ficção gótica e, tendo igualmente em conta os pensamentos de Wayne Barlett e de Flavia Idriceanu em *Legends of Blood – The Vampire in History and Myth*, passando pela questão da teoria da abjeção, apresentada por Clive Bloom no artigo “Horror fiction: In search of a definition”, de forma a compreender a importância do sangue e o seu possível significado em *The End of Alice*. Quer a mãe de Chappy, quer a rapariga universitária, ou até mesmo Alice, acabarão por representar, tendo em conta as ideias apresentadas, e cada uma de sua forma, a destruição de determinada visão tradicional que ainda se poderia alimentar em relação às personagens femininas. No entanto, será sublinhado que a própria ficção gótica contemporânea já nos havia alertado para a destruição de determinadas estruturas tradicionais.

Já a terceira parte deste trabalho pretende deter-se, sobretudo, na questão das temáticas que suscitaram alguma atenção, nem sempre positiva, por parte dos leitores e da crítica, de modo a compreender de que forma estas foram incómodas, aproximando-se assim a obra em estudo do que se produz atualmente na ficção gótica contemporânea. Assim, começar-se-á por se prestar especial atenção ao narrador de *The End of Alice* e à forma com este acaba por se relacionar com o restante enredo e como relata a sua

história, de uma forma muito pouco linear. Este método de Chappy será diretamente relacionado com certos aspetos importantes que caracterizam a narrativa da ficção gótica contemporânea, ao procurar ilustrar o estado mental desorganizado e distorcido do narrador, tal como defende Linda Bayer-Berenbaum em *The Gothic Imagination*. Esta noção será complementada com ideia da perda da unidade no seio da ficção gótica contemporânea, defendida por Steve Bruhm em “Contemporary Gothic: why we need it”, ajudando-nos a compreender as constantes alternâncias de planos narrativos por parte de Chappy. Por outro lado, esta questão levar-nos-á igualmente a interrogarmos-nos em relação à veracidade das palavras de Chappy. Se toda a narrativa se baseia na sua história pessoal, contaminada pela sua perspetiva e condicionada pelo seu estado mental, até que ponto poderá o leitor acreditar realmente em Chappy? Tal remeter-nos-á para o conceito de narrador não fiável, tão utilizado pela ficção gótica americana desde Edgar Poe, evocando também novamente a noção de *stream of consciousness* devido à forma como muitos autores contemporâneos criam as suas narrativas, levando o leitor a perder-se nas deambulações mentais do narrador.

No contexto das temáticas polémicas, abordadas em *The End of Alice* surge, com maior expressão, a questão da sexualidade. Teremos, assim, possibilidade de constatar que a temática da sexualidade é recorrente até na ficção gótica tradicional. A este respeito, partiremos de algumas ideias de William Veeder, retiradas do seu artigo “The Nurture of the Gothic, or How Can a Text Be Both popular and Subversive?”, para melhor compreendermos como a ficção gótica, ao lidar com desejos reprimidos, possibilita a criação de novas e interessantes perspetivas na abordagem do tema, sem nunca perder de vista um sentido ético e moral. Neste aspeto, realçar-se-ão as consequências do sexo e da sexualidade em *The End of Alice*, estabelecendo uma associação com *The Scarlet Letter* (1850) de Nathaniel Hawthorne. No entanto, em relação à explicitação do sexo e busca do prazer serão obras de ficção gótica contemporânea que nos permitirão aproximar de *The End of Alice*, a fim de compreender como a sexualidade se tornou num tema recorrente nos dias de hoje. Ainda no contexto desta temática, não se poderia deixar de referir a questão do prazer e a forma como o leitor acaba por se relacionar com aquilo que o narrador lhe transmite. A obra de Noël Carroll, *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*, contribuirá para aprofundar esta questão através do seu estudo sobre os efeitos emocionais paradoxais de atração e repulsa que certas obras provocam nos leitores, comprovando-nos assim como este método está tão presente na ficção gótica contemporânea. A

relação entre estes polos opostos da sensibilidade humana que traduzem certas tendências, inclusivamente sexuais, de se atingirem prazeres negativos, será fundamentada pelo pensamento crítico de Linda Bayer-Berenbaum em *The Gothic Imagination*, no qual esta autora reforça a ideia de que a própria função do Gótico consiste em esbater as fronteiras entre aquilo que é normal e a perversão. Desta forma, estas ideias possibilitarão compreender momentos de elevada carga sexual, relatados por Chappy, concluindo-se que, na contemporaneidade, a sexualidade se tornou bastante mais explícita, com relatos pormenorizados de certos atos que seriam impensáveis de serem revelados na ficção gótica mais tradicional.

Na senda das temáticas incómodas, e ainda associada à temática da sexualidade, não seria possível deixar de referir a questão do incesto, um tema que sempre suscitou uma profunda curiosidade na ficção gótica. O incesto surge intimamente relacionado com a dinâmica familiar, mas porque o conceito de família também se modificou, a forma como o próprio incesto surge ilustrado na narrativa gótica também se irá modificar. Se anteriormente pensávamos numa sociedade patriarcal, atualmente Steve Bruhm alerta-nos para o facto de a estrutura familiar se tornado disfuncional e de já não existir harmonia familiar, pelo que o Gótico contemporâneo deverá, naturalmente, representar essa falta de estabilidade. Desta forma, é inevitável aproximar Chappy e a sua mãe a Humbert e Lolita em *Lolita* (1955) ou até a Claudia e Louis, em *Interview with the Vampire* (1976), realçando assim não só a noção do complexo de Édipo, mas também a ideia do objeto perdido, aspeto que assume uma enorme importância na ficção gótica contemporânea, de acordo com Steve Bruhm no artigo já frequentemente mencionado.

Em *The End of Alice*, também a homossexualidade surge como aspeto essencial da vida de Chappy. No entanto, ao considerar-se a ficção gótica tradicional norte-americana, é evidente que se trata de uma temática subentendida em algumas narrativas, nas quais se prefere dar ênfase à questão do companheirismo entre homens, mantendo uma relação aparentemente inocente. No caso da história de Chappy, tal não existe, sendo que a procura de prazer entre elementos do mesmo sexo é relatada sem pudor. Subentende-se, assim, que a ficção do século XX já não apresenta qualquer condicionalismo em explorar o universo homossexual masculino, facto que se alia à ideia da manifestação de desejos reprimidos, característica tão peculiar do Gótico. Também aqui nos surge o conceito de *phallus*, noção também defendida por Steve Bruhm, e que explica a necessidade de a personagem masculina na ficção gótica

contemporânea iniciar uma busca pelo prazer, tratando-se de um processo de definição da sua identidade. Por este ponto de vista, se acentuará a prática recorrente do sadomasoquismo entre personagens masculinas, em obras como *Closer* (1994) de Dennis Copper, ou *Exquisite Corpse* (1997) de Poppy Z. Brite, tendo em mente a relação entre Chappy com o seu companheiro Clayton, destruindo-se assim, a imagem do inofensivo companheirismo, presente em alguma ficção gótica tradicional norte-americana.

Um outro tema que suscita sempre bastante polémica, nem que seja pela sua enorme atualidade é, sem dúvida, a pedofilia. Homes, em *The End of Alice*, encara com naturalidade, a oportunidade de abordar este assunto e revelar ao mundo que a prática da pedofilia está bem presente na nossa sociedade. Numa entrevista concedida a Gregory Crewdson, para a *BOMB Magazine*, Homes revela que o facto de este tema produzir algum tipo de efeito, junto do leitor, apesar de negativo, significa que alguma parte da sua mensagem foi assimilada e que, apesar de tudo, aquele que lê *The End of Alice* acaba por revelar um fascínio pela mente de um pedófilo. No entanto, as palavras de Homes também a demarcam do objetivo moral ou ético que a história de Chappy pode conter, procurando apenas revelar a história e deixar que se tirem as devidas ilações. Neste sentido, o papel de Homes integra-se na reflexão desenvolvida por Allan Lloyd-Smith em *American Gothic Fiction – An Introduction*, relativamente à função de entretenimento que o autor gótico encontra na sua ficção, considerando que o reflexo de todas as ansiedades sociais, a que assistimos na ficção gótica contemporânea, acontece quase por acidente, ou seja, são elementos que se infiltram no processo criativo e ajudam a tecer um retrato convincente. Por outro lado, sendo a pedofilia uma temática adequada à ficção gótica, considera-se que, no passado, não seria tão explícita, partindo dos exemplos de *Lolita* (1955) e *Interview with the Vampire* (1976). Tal como aconteceu com os temas anteriores da sexualidade e até da homossexualidade, também a temática da pedofilia teve a necessidade, no contexto da ficção gótica, de assumir novos contornos, sendo a obra de Homes um bom exemplo, ao considerar-se não só a relação de Chappy com Alice, mas também a da rapariga universitária com Matt, ao mesmo tempo que se encontram semelhanças com Quentin P. da obra *Zombie* (1995).

O último aspeto analisado, nesta terceira parte, reporta-se à associação entre o tema da perversidade no quotidiano e o tema da família gótica, salientando principalmente a noção de que a estrutura familiar chegou a um ponto irremediável de rotura que já não possibilita uma existência estável e harmoniosa. Esta ideia remete-nos

para a noção defendida por Fred Botting em *Gothic*, onde se refere uma presença ameaçadora que está presente nos nossos dias e que tem sido elemento imprescindível no processo criativo do autor gótico, desde os tempos de Poe. A referência à instabilidade familiar de Chappy coloca-nos perante esta presença e um cenário de destruição do núcleo familiar, uma nova ansiedade com a qual o autor de ficção gótica contemporânea teve de lidar. Tal como Allan Lloyd-Smith refere em *American Gothic Fiction – An Introduction*, a dinâmica doméstica na ficção gótica vai estar sempre relacionada com o mundo interior das personagens. Assistimos, então, a retratos de famílias disfuncionais, com relações muito pouco saudáveis entre si. Desta forma, mais uma vez, concluiremos que o verdadeiro perigo vem do interior e não do exterior, pois neste caso em particular, devido à sua disfuncionalidade, a personagem da ficção gótica sofre sempre algum trauma ou patologia que vai condicionar o resto da sua vida. Tal remete-nos para o conceito freudiano de *Das Unheimliche*, que explora a duplicidade de algo que é familiar mas, ao mesmo tempo, estranho. Ao falar-se de experiências secretas e proibidas entre familiares, recordaremos Chappy e a sua mãe questionando-nos se a pintura *American Gothic*, de Grant Wood, não retratará na perfeição não só todas as famílias e dinâmicas familiares projetadas na ficção gótica contemporânea, como também poderá representar simbolicamente, a história da personagem central de *The End of Alice*.

A quarta parte desta dissertação pretende explorar um interessante campo de investigação, no seio da crítica literária gótica – o Gótico no feminino, de forma a poder adicionar uma perspetiva complementar a esta nossa análise da obra *the End of Alice* e à forma como Homes construiu a sua narrativa. Assim sendo, esta questão dividir-se-á em dois aspetos essenciais: primeiro abordar-se-á o conceito de *Female Gothic*, seguido da exploração da relação que seja possível estabelecer entre a obra de Homes e esta área de estudo, em particular. Esta abordagem não se apoiará numa perspetiva de análise feminista, utilizando a literatura gótica como sua justificação, mas sim, tentará compreender, primeiro de tudo, o que levou à criação desta nova área de investigação. Para tal, parte-se da ideia defendida por Donna Heiland em *Gothic & Gender - An Introduction* de que a ficção produzida no pós-modernismo lida com demasiadas visões fragmentadas no mundo, o que permite ao Gótico absorver diversas influências e abrir novos caminhos na ficção. Naturalmente que essa diversidade de visões impulsionou a criação de novas áreas de estudo, na segunda metade do século XX, sendo nesse impulso que surge a necessidade, por parte de alguns críticos literários, de pensar na

ficção gótica, tendo em conta a questão do Género, o que levou ao nascimento de alguma da teorização mais relevante do Gótico no feminino, pela obra *Literary Women* de Ellen Moers. Certamente que esta área de investigação sofreu com as óbvias acusações de falta de credibilidade e respeitabilidade do conceito, no entanto, a ideia assumiu alguma expressão. Ao usar o conceito de *Female Gothic*, as noções de *Male Gothic* e de *Female Gothic* surgem naturalmente como resposta à questão do Género, tendo como base a narrativa da ficção gótica tradicional, permitindo assim, segundo Diane Wallance e Andrew Smith em *The Female Gothic New Directions*, a fácil categorização dos enredos. Na prática, tal significa que no passado, de acordo com o género do autor, assim se progredia na narrativa, sendo disso exemplos as obras de Ann Radcliffe e de Matthew Lewis. No entanto, quando se reflete em relação a *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley, conclui-se que esta obra escapa, por completo, à simples categorização através das noções de *Male Gothic* e *Female Gothic*. Desta forma, Diane Wallace e Andrew Smith, com base nas ideias defendidas por Ellen Moers, avançam com diferentes noções, no interior do conceito de *Female Gothic*, acrescentando o de *travellism heroinism*, diretamente relacionado com a forma como Radcliffe concebeu as suas narrativas, e de *birth myth* que corresponde ao exemplo de *Frankenstein*, sendo que este último conceito possibilita uma visão mais abrangente da ficção produzida no feminino.

Por fim, o segundo ponto procura compreender de que forma será possível incluir A. M. Homes e *The End of Alice*, em particular, na ficção Gótica Norte-Americana, tendo em conta uma perspetiva de autoria no feminino. Esta tentativa de inclusão incidir-se-á numa abordagem a obras fundamentais do Gótico tais como *The Mysteries of Udolpho* (1794) de Ann Radcliffe, de forma a explorar a noção de *travelling heroinism*, enquanto se explora a noção de *birth myth* em *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley. Este último conceito ganhará relevo ao explorar-se a noção de maternidade/ paternidade e a forma como o Gótico no feminino expõe as fragilidades e receios do universo feminino, no que concerne a maternidade, segundo a perspetiva de Donna Heiland em *Gothic & Gender - An Introduction*, partindo-se da experiência de Chappy. Sem respostas conclusivas em relação a esta questão, concluir-se-á que o está em causa, não é de fácil categorização uma vez que estamos perante uma imensidão de visões e experiências, e que área de estudo do *Female Gothic* acabará sempre por se debater com a noção da subjetividade e identidade do autor de ficção gótica, como também concluirá Donna Heiland na obra referida anteriormente.

Pela contemporaneidade de Homes e pelo carácter provocatório de algumas das ideias que são apresentadas ao longo deste trabalho, pretende-se, acima de tudo tornar A. M. Homes e *The End of Alice* mais visíveis no panorama da crítica literária atual. Sendo um retrato fiel e interessante da sociedade contemporânea, por espelhar ansiedades e traumas contemporâneos, *The End of Alice* poderá representar um perfeito exemplo da forma como a ficção gótica americana contemporânea evoluiu desde as suas origens e conseguiu absorver, com engenho, as mais variadas influências, de forma a manter constantemente o seu interesse e atualidade.

Capítulo 1 – A. M. Homes e o Gótico

Amy Michael Homes é um nome totalmente desconhecido para o público português, em geral, e talvez seja conhecido apenas para um pequeno número de pessoas, que mantenham um contacto mais próximo com o que se produz do outro lado do atlântico. No seu país de origem, arrisca-se a dizer que não é totalmente desconhecida, mas o simples facto de lidar com temáticas que são bastante incómodas para o cidadão norte-americano comum transformou-a numa autora cujas críticas são bastante díspares. Por outras palavras, subentende-se que apenas se poderá amar ou odiar Homes.

Amy M. Homes nasceu a 18 de Dezembro de 1961, na capital dos Estados Unidos, Washington D.C., e pouco mais se sabe da sua infância ou adolescência. Este facto demonstra não só uma clara ausência de factos concretos em relação ao seu passado como também uma imensa vontade em preservar a intimidade da sua vida privada. Ainda assim, do pouco que se sabe em relação ao seu passado, existe um aspeto referente ao seu nascimento que a própria autora considera ter sido decisivo até para a sua produção literária: Homes só conheceu a sua família biológica já na idade adulta. A descoberta que alguém da sua família biológica andava à sua procura abalou os seus pilares identitários ao ponto de a própria Homes confessar, numa entrevista datada do ano de 2008, aquando da apresentação do livro *In a Country of Mothers* (1994) em Itália, o seguinte: “I’ve never thought how fragile one’s sense of identity is. I didn’t know who I was anymore¹”. Mas esta descoberta acabou por redefinir a vida de A. M. Homes. Homes considera que a sua história pessoal acaba por se tornar numa história muito mais complexa e abrangente, transformando-se naquilo que caracterizou como “a very large weave, not just an American story but an international story”². Compreende-se assim, a razão pela qual a temática da adoção se tornou num dos temas prediletos de A. M. Homes, a par da problemática colocada a nível da definição da personalidade das suas personagens.

O seu percurso académico impulsionou-a a conseguir o grau académico *Bachelor of Arts* (B.A.) no ano de 1985, no Sarah Lawrence College onde conviveu com outro nome da literatura norte-americana, Grace Paley, que Homes assume

¹ *Le Conversazioni* 2008. Acedido em <http://www.youtube.com/watch?v=HU5J5ucx2aE&feature=related>.

² *Idem*

claramente como a sua grande mentora e fonte de inspiração. Mais tarde, obteve o seu *Master of Fine Arts* (M.F.A.) através do programa "Writers' Workshop", organizado pela Universidade de Iowa.

Homes enveredou igualmente pelo mundo do jornalismo, quer como jornalista em revistas conceituadas (*The New Yorker*, *Artforum*, *Vanity Fair*, and *McSweeney's*), quer como editora de publicações, tais como a famosa revista "BOMB Magazine", desde o ano de 1995, para além de publicar, em algumas das publicações referidas anteriormente, pequenos contos ou *short-stories*.

Em relação ao seu percurso literário, A. M. Homes começou oficialmente a sua carreira aos 19 anos, com a publicação da obra *Jack* em 1989. Esta sua primeira obra fornece importantes pistas para o que, mais tarde, viria a ser uma temática de predileção – as reflexões acerca da família, no sentido mais abrangente do termo. Este facto poderá ser explicado pela sua própria história, uma vez que A. M. Homes foi adotada. Por talvez nunca ter conhecido um ambiente familiar estável, Homes sente-se naturalmente curiosa por tentar compreender e desvendar tudo aquilo que uma família aparentemente normal pode ocultar. Este é, por exemplo, o grande ponto de partida da obra *Jack*. *Jack* conta a história de um jovem de 15 anos, originário dos subúrbios que deseja, acima de tudo, ter uma vida normal, mesmo com os pais divorciados e a constante presença de um amigo bastante estranho. Mas é a notícia de que o seu pai é homossexual que vai alterar a sua vida e que o leva a enveredar numa constante procura pelo verdadeiro significado da família. Esta temática da família é retomada, com claros contornos de biografia, na obra *In a Country of Mothers*, na qual uma terapeuta mistura a sua vida profissional com o seu passado, ao acreditar que a rapariga adotada que está a tratar, naquele momento, poderá ser a sua filha biológica que deu para adoção, quando era mais nova.

Mas a sua obra mais polémica é, muito provavelmente, *The End of Alice*, publicada em 1996 e que provocou reações diversas, desde a crítica mais positiva que coloca Homes a par de grandes vultos da literatura mundial, até à crítica mais negativa que levou a W. H. Smith banir esta obra das suas prateleiras. *The End of Alice* incita o leitor a seguir Chappy, um pedófilo de 53 anos, encarcerado há 23 anos no Bloco Este de Sing Sing, um bloco especialmente reservado a condenados por crimes de perversidade sexual. A este exemplar de escrita controversa segue-se a obra *Music for Torching*, publicado em 1999, que agitou igualmente as consciências ao relatar a história de uma família suburbana aparentemente normal que, sem razão aparente,

incendeia a sua própria casa após um corriqueiro churrasco. O relato de um tiroteio na escola, nesta mesma obra, tornou-se particularmente perturbador uma vez que este livro foi publicado três semanas antes da tragédia que ocorreu na escola de Columbine.

Numa outra linha de pensamento surge a obra *This Book Will Save Your Life*, datado de 2006, que é claramente uma paródia a um género que proliferou, principalmente, nos Estados Unidos, os livros de autoajuda, o que, de certa forma, representa um dos sintomas mais visíveis das fragilidades que a sociedade atual apresenta, expondo as suas fragilidades. Este livro acaba por demonstrar uma outra faceta de A. M. Homes: o seu espírito mordaz. Ao reutilizar um conjunto de livros que fazem parte de uma indústria de sucesso nos Estados Unidos, A. M. Homes está revelar a sua opinião acerca deste género de questionável qualidade.

A. M. Homes revela igualmente um certo gosto pela produção e compilação de pequenos contos através da publicação de *The Safety of Objects* (1990) e *Things You Should Know* (2002). A compilação *The Safety of Objects* foi, mais tarde, em 2001, adaptada ao cinema pela mão de Rose Troche, numa produção de considerável relevo que contou com a participação de Glenn Close, Dermot Mulroney e Jessica Campbell.

Na sua obra mais recente, A. M. Homes regressa a uma temática que lhe é particularmente querida. *The Mistress's Daughter*, publicado em Abril de 2007, relata a forma como ela própria foi reencontrada em 1992, pela sua mãe biológica. Este trata-se, de facto, de um registo autobiográfico, em que a ficção e a realidade se misturam facilmente. O tema da adoção tornou-se especial para Homes, uma vez que há uma correspondência direta com a sua história pessoal. Numa entrevista dada aquando do lançamento do livro, Homes referiu que sempre soube que era adotada. Contudo, o que acabou por criar toda a situação da obra foi o facto de a sua família biológica estar à sua procura. O reencontro, as recordações e as emoções experienciadas acabam por servir como principal elemento na construção do enredo da obra *The Mistress's Daughter*.

Contudo, para além de um rico percurso literário, a sua genialidade alargou-se a outras áreas tais como a indústria televisiva. A conhecida série “L Word” contou com a sua ajuda, entre 2004 e 2005, na escrita e até na produção de alguns episódios, o que acabou por se tornar num projeto simbólico da sua vida pessoal. A. M. Homes defende uma sexualidade livre e sem preconceitos e não escondeu a ninguém, ao participar nesta série, que ela própria era homossexual. Assim, interpretou tal tarefa como um desafio, uma vez que se trata de uma série que retrata a vida de um conjunto de amigas homossexuais e os vários obstáculos que a sociedade lhes impõe, as dificuldades, as

alegrias e tristezas que partem do ponto de vista de quem sabe, melhor do que ninguém, o que é ser homossexual.

Em 2008, Homes foi agraciada com o galardão *Writers for Writers Award from P&W*. O que torna ainda mais especial este reconhecimento é o facto de Homes fazer parte de uma associação que se dedica inteiramente aos escritores e às necessidades que estes encontram no seu dia a dia. A entrega deste galardão culminou com um discurso extremamente profundo e esclarecedor, por parte de Homes, que demonstrou uma perspetiva que, apesar de não ser recente ou revolucionária, é constante. Homes, ao longo do seu discurso, reforça a ideia de que o escritor necessita de estar inserido e ser um elemento ativo da comunidade de forma a desempenhar um importante papel. “The importance of being part of a community as a writer comes with the responsibility to insure that the community is sustained and regenerates for future generations”³. Tendo em conta o papel vital do escritor na sociedade, defendido na referida intervenção de Homes, compreende-se este comprometimento na organização “Pen Associate” que se destina a auxiliar escritores e artistas com programas de ajuda em relação à saúde e outros serviços, sentindo-se ela própria parte desse grupo privilegiado e compreendendo o papel vital de regulação que os escritores desempenham na sociedade.

No seio desta vida tão preenchida e interessante, o que interessa abordar é, de facto, a sua já considerável bibliografia. Compreende-se a tendência de Homes em adotar um espírito crítico em relação a aspetos menos positivos da sociedade. Desde a paródia aos livros de autoajuda e à questão da homossexualidade, denota-se esse espírito crítico que também é regulador da sociedade, tal como Homes referiu no seu discurso. *The End of Alice*, a sua obra mais polémica e a que suscitou o maior número de críticas negativas, não será exceção.

O primeiro contacto com *The End of Alice* não é fácil. Arriscar-se-ia a dizer, neste ponto que, talvez, não seja o melhor exemplo do primeiro contacto com a sua obra. Entrar no seu universo causa estranheza e repulsa. Somos atingidos por um sem número de outras emoções e sensações que acabam por colorir a visão pessoal que se cria através do universo ficcional de Homes, em *The End of Alice*. Mas foi exatamente a partir da estranheza deste primeiro contacto que surgiu a ideia de descobrir melhor esta escritora americana, dando a conhecer o seu percurso, algumas das suas obras e contribuir para aprofundar as suas temáticas.

³ 2008 *Writers for Writers Award from P&W Speech*. Acedido em <http://www.youtube.com/watch?v=wzv1yDsyK6M&feature=related>.

O que se seguiu foi a entrada no universo distorcido e fragmentado de Chappy. À medida que o contacto se tornava mais intenso e mais intimista, à medida que as questões se tornavam mais pertinentes e inquietantes, eis que surgiram, naturalmente, comparações. Como leitores, é difícil considerar determinado enredo como totalmente novo. A nossa experiência leva-nos a encontrar algo que já vimos (lemos) anteriormente. Relativamente a Homes e à obra em causa, *The End of Alice*, as comparações levam-nos aos meandros do Gótico. A mente do leitor pode estabelecer rapidamente comparações com *Frankenstein* (1818), *Psycho* (1959) ou *American Psycho* (1991) a partir de pormenores recorrentes e transversais a todas estas obras.

1.1. O desafio de Homes

Parece simplista concluir que basta associar Homes ao Gótico, tendo em conta um número considerável de adjetivos bastante expressivos que se possam associar a *The End of Alice* e já é possível determinar grande parte do trabalho em desenvolvimento. Mas o primeiro desafio surge exatamente nessa associação.

Sendo o Gótico um dos géneros estético-literários mais consistente e atualmente persistente que o universo literário ocidental conheceu, não é de estranhar que se apresente uma coleção considerável de recursos que permitem conhecer e analisá-lo enquanto modo literário, com uma precisão e uma vastidão de ideias, que poucos movimentos estético-literários apresentam. O amante do Gótico é, sem dúvida, um privilegiado por ter acesso a um vastíssimo conjunto de obras, autores, filmes, realizadores, pintores, etc., que, ao longo de séculos de existência, deixaram a sua marca. O Gótico tem tido uma fonte inesgotável de aspetos que despertam constantemente a curiosidade de estudiosos e é assim que não faltam valiosas contribuições críticas, no que concerne as suas linhas definidoras essenciais, sendo que as últimas décadas têm sido particularmente produtivas.

No seio desta vastidão de recursos referentes ao Gótico, seria possível, talvez encontrar A. M. Homes associada, de alguma forma, a esta visão mais negra da existência humana. Um trabalho com esta complexidade exige a consulta de um conjunto considerável de críticos literários que dedicaram muito do seu trabalho à análise da ficção gótica. Uma forma de começar pode passar, por exemplo, pela consulta de cronologias elaboradas pelos autores críticos que apresentam, numa paralela

disposição temporal, as principais obras e autores, considerados “Góticos”. Vejamos os exemplos das obras *Gothic Literature*, de Andrew Smith, *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, editado por Jerrold E. Hogle e *American Gothic Fiction*, de Alan Lloyd-Smith. As obras em questão, que apresentam visões bastante detalhadas e interessantes do Gótico, desde a sua génese até aos nossos dias, relatam factos históricos juntamente com a referência à publicação de determinada obra ou até lançamento de determinado filme, que se considera Gótico, segundo o autor. No entanto, quando nos aproximamos do final do século XX, nomeadamente o final da década de 80 e toda a década de 90, não existe qualquer referência, nas três obras, a A. M. Homes ou qualquer obra que esta tenha produzido. Este será, então, o primeiro grande desafio que se coloca: a ausência de qualquer suporte crítico, diretamente relacionado com a autora, que possibilite contemplar e analisar *The End of Alice* e encontrar marcas góticas nesta obra. Tal significa que todo o trabalho se tornou mais complexo, mas não menos interessante. Se a mente nos leva recorrentemente a estabelecer comparações com obras que os críticos literários consideram exemplos representativos da ficção gótica, por que não tentar ler Homes à luz de uma nova perspetiva?

Este é, portanto, o desafio: tentar encontrar, na polémica obra *The End of Alice*, marcas da ficção gótica. Desta forma, compreender A. M. Homes e tentar identificar características, que são fundamentalmente góticas, impele-nos a olhar para o Gótico, com enorme atenção e compreender se é exequível responder à grande questão deste trabalho: será possível considerar Homes como uma autora gótica?

O olhar que se pretende lançar sobre o Gótico não se espera que seja profundamente exaustivo. Uma vez que o objeto deste trabalho é a obra *The End of Alice*, será interessante começar por algumas características que são, de certa forma, ideias fundamentais a reter em relação ao Gótico, como um modo estético-literário. Desta forma, ao referir-se a génese do Gótico e ao nomear-se algumas das obras que alcançaram notoriedade e que são representativas deste movimento, ter-se-á em mente primeiramente, A. M. Homes, como autora com possíveis ligações ao Gótico e depois a sua obra, *The End of Alice*, como objeto de análise das temáticas abordadas.

No entanto, analisar simplesmente a génese do Gótico à procura de respostas conclusivas não é suficiente. Apesar de estarmos a falar de uma imaginação estético-literária muito relevante na história da literatura universal, o mesmo não significa que o Gótico tenha conseguido manter os mesmos moldes e os mesmos formatos, ao longo dos séculos de existência. É necessário considerar exatamente o oposto, pois só assim se

compreende a sua longevidade, tendo em conta a sua enorme capacidade de adaptação às transformações dos tempos. Se, considerar o passado do Gótico, já nos poderia dar interessantes pistas a ponderar, observar o presente e tentar compreender a ficção gótica que se produz, no final do século XX, poderá fornecer argumentos fortes para sustentar esta forma de abordagem da obra de Homes.

O que se segue é, de facto, uma breve referência em relação a aspetos essenciais do Gótico, desde a sua génese, até ao final do século XX, realçando ideias e conceitos que se consideram pertinentes por estabelecerem possíveis associações à obra de A. M. Homes na generalidade e a *The End of Alice* em particular.

1.2. Homes e a génese do Gótico

O Gótico conhece a sua génese no século XVIII, com a publicação da obra de Horace Walpole, *The Castle of Otranto*, em 1764, marco muito importante para o Gótico Inglês pois tal representa um ponto de partida para a exploração de um novo e revolucionário estilo de escrita que não foi entendido imediatamente como tal. O próprio Walpole, ao compor o seu primeiro prefácio da obra, não tinha consciência na magnitude da sua obra. No entanto, o segundo prefácio já apresenta uma história totalmente diferente, tal como Andrew Smith considera em *Gothic Literature*:

Whilst the preface to the first edition attempts to pass the novel off as a genuine medieval romance, the preface to the second edition tried to define a new mode of writing initiated by the novel. Crucially, this is to be found in Walpole's claim that the novel "was an attempt to blend the two kinds of romance, the ancient and the modern. (...)

Walpole's second preface is thus important because it outlines the roots of the Gothic and attempts to define some of its key features and ambitions. (Smith 2007:18-19)

Não é por acaso que o Gótico surge nesta precisa altura. Trata-se de um século deveras tumultuoso para as ideias e os pensamentos. Este século também representa o início de uma nova fase da vida do ser humano e são muitas as inovações tecnológicas e ideológicas que inauguram a era moderna. Deste movimento extremamente produtivo saíram obras cujas repercussões se estenderiam até aos nossos dias.

O Iluminismo está na sua plenitude. O homem iluminado, plenamente dotado de respostas, todas elas racionais, preconiza um estilo de vida pautado pela clarividência. Por outro lado, surge igualmente, por volta desta época, uma revitalização, um rejuvenescimento do estilo arquitetónico comum na época medieval – o Gótico. O Gótico, enquanto movimento estético, vai importar, para o século XVIII, a imagem icónica dos grandes castelos medievais, dos grandes conventos e mosteiros, onde são visíveis, nas suas pedras, a intervenção dos elementos e do tempo. Mas, provavelmente, a imagem mais interessante seja a das ruínas destes imponentes edifícios. A degradação, a ruína e a negritude desempenharam um papel importante na construção dos enredos Góticos. Existe, assim, uma clara “luta” entre o medieval e o moderno, o que coloca em cheque, várias ideologias que se opõem entre si, sejam sociais, sejam até políticas. As mensagens subtis são imensas e impelem o leitor a refletir constantemente. Perante tudo aquilo que representa novidade, surge uma chamada de atenção para algo do passado, uma correspondência direta entre elementos que acabam por se opor, tal como Robert Miles realça no texto “The 1790s: the effulgence of Gothic”, que se insere na obra *The Cambridge Companion to Gothic Fiction* de Jerrold E. Hogle:

During the early part of 1790s Gothic romances do not allegorize the revolution or the revolutionary ideas. Instead such works are *ideologically inflected*. (...) Up until 1794 much of the discussion was still conditioned by a late Enlightenment sense of desirability of society emancipating itself from feudal structures. (Miles 2002:54)

Da revitalização estética à criação de um género literário é apenas um pequeno passo. O homem reconhece que, apesar de ser um ser racional, tem de contar com aspetos incompreensíveis, com algo que não pode explicar, com algo que foge completamente ao seu controlo. Apesar das inovações tecnológicas, o homem cedo compreende que não detém todas as respostas. Esta afirmação de que, de facto, existe algo para além de uma explicação racional dá origem ao Gótico. O Gótico vai explorar tudo aquilo que escapa à *luz* emanada pelo racionalismo, pelo Iluminismo. O ser humano consegue reconhecer, finalmente, que há partes de si próprio que ele próprio desconhece sendo que o Gótico provoca este confronto com essas facetas obscuras. Entende-se assim, quando se afirma que o Gótico é uma resposta ao Iluminismo e a sua primeira obra, *The Castle of Otranto* é, sem dúvida, um aglomerado de temas anti-Iluministas: os elementos pertencentes ao fantástico são apenas um exemplo. O autor

William Patrick Day, na sua obra *In the Circles of Fear and Desire* define, da seguinte forma, a criação do Gótico:

The Gothic fantasy began, not as a popular genre, but as the private fantasies of two eccentric aristocrats, Horace Walpole and William Beckford, who in their fiction and in their extravagant mansions, Strawberry Hill and Fonthill Abbey, were busily constructing private, self-referential worlds. By the 1790's, these private worlds had become public ones, and the Gothic fantasy was transformed from aristocratic hobby to middle-class entertainment. (Day 1985:10)

O ambiente que circunda estes dois aristocratas, Walpole e Beckford, em tudo faz lembrar os tempos medievais. A vontade de recriar ambientes medievais, aliada a uma profunda demonstração de excentricidade leva-nos igualmente a considerar um processo de interiorização desses ambientes, facto que se tornou visível principalmente em Walpole, através *The Castle of Otranto*. E a construção de mundos imaginários, que não são totalmente afastados da realidade, marcam o primeiro passo para a criação do género Gótico, para além da inclusão de vários aspetos que representam ansiedades do mundo moderno. As histórias góticas são profundamente complexas e ambíguas a vários níveis: falam de algo que o homem comum tenta reprimir mas acabam por exercer um enorme fascínio sobre o homem; provocam a atração e a repulsa; forçam o leitor a confrontar-se com algo que não lhe é familiar, apesar de, por vezes, ter a plena consciência que existe em si um lado mais negro, mas não compreende esse mesmo lado negro. Contudo, as ambiguidades não se ficam aqui. O Gótico é considerado um dos géneros não só mais conservador, pelo simples facto de ter permanecido durante tanto tempo e não ter sofrido radicais modificações, mas também um dos mais progressistas e inovadores por forçar o leitor a uma introspeção, por criar histórias que trazem sempre algo de novo, por forçar o homem moderno a confrontar-se com ele próprio. A autoanálise, a consciência do inconsciente e a introspeção seriam princípios bastante explorados aquando do modernismo, mas só no início do século XX. À luz deste facto, compreende-se o porquê de se considerar o Gótico como um género extremamente inovador.

O final do século XVIII trouxe consigo uma série de autores e obras extremamente interessantes e bastante representativos deste novo género literário. Nomes como Ann Radcliffe com as obras *The Mysteries of Udolpho* (1794) e *The Italian* (1797) ou Matthew Gregory Lewis, com *The Monk* (1796), foram sucessores, em

pleno direito, daquilo que Horace Walpole havia iniciado e acabaram por cimentar algumas das características estético-literárias que iriam tornar o Gótico tão único, perante os restantes movimentos e géneros literários.

Comparar A. M. Homes e *The End of Alice* com os primeiros autores Góticos e as suas polémicas obras pode passar, necessariamente, por considerar primeiro de tudo, a questão da popularidade, ou seja, a forma como estas obras foram recebidas pelo público em geral e as críticas que foram tecidas, aspeto que pode fornecer interessantes indícios, apesar de se ter consciência que são reflexões pouco conclusivas. O desafio trata-se de descobrir se, com alguns séculos de distância, as críticas são semelhantes. Vejamos a primeira crítica:

Lust, murder, incest, and every atrocity that can disgrace human nature, brought together, without the apology of probability, or even the possibility for their introduction. To make amends, the moral is general and *very practical*; it is, “not to deal in witchcraft and magic because the devil will have you last!” We are sorry to observe that good talents have been misapplied in the production of this monster. (Botting 1996: 21)

A citação acima transcrita, retirada da revista altamente conservadora *The British Critic* 7, datada de 1796 e citada por Fred Botting é, sem sombra de dúvida, uma crítica arrasadora a uma das obras mais representativas da fundação do movimento literário Gótico – *The Monk* (1796), do autor Matthew Gregory Lewis. Tendo em conta a perspetiva da época, o receio e o desconhecimento perante uma nova forma de contar histórias, estas duras palavras facilmente poderiam descrever qualquer obra gótica. E a história também já demonstrou que, apesar da popularização do Gótico, este ainda continua a ser um modo estético-literário que encontra o seu objeto de fascínio e inspiração, nos meandros da sociedade, mesmo nos nossos dias. Assim, não seria controverso afirmar que esta crítica literária poderia encontrar-se na atualidade, nas páginas de uma qualquer revista da especialidade. E porque não, pensarmos na hipótese de esta crítica negativa à obra *The Monk* (1796), se poder dirigir atualmente à obra *The End of Alice*? É que a luxúria de Chappy, o incesto entre Chappy e a sua mãe e o homicídio horrendo de Alice também aqui estão presentes, todos os ingredientes que, segundo o autor da crítica, são elementos que podem provocar a desgraça humana. Excesso de moralismo? Talvez. Mas os leitores, com uma perspetiva mais conservadora em relação à sociedade, rapidamente diriam que não. Se as diferenças entre as duas

obras mencionadas são assim tão facilmente esbatidas, vejamos a seguinte compilação de críticas que Jill Adams reuniu, ao elaborar a sua própria reflexão acerca da obra, para o *The Barcelona Review*, em 1997.

This third novel by US author A. M. Homes was destined to provoke controversy. As with *American Psycho*, the last “literary” novel of graphically deviant nature to shock America, *The End of Alice* met with similarly mixed reviews, from high praise (NYTBR) to “revolving trash” (NYT) and after all the hullabaloo went on to find its own readership without inciting the frenzy of a nation – until, that is, its recent release in the UK where it was condemned by the NSPCC (National Society for the Prevention of Cruelty to Children) who called for a ban, rejected by the bookselling chain W. H. Smith, and met with the most emotional and dubious criticism from those who should certainly know better. “The NSPCC Was Right” ran *The Daily Telegraph*’s review; “That Homes should choose to try to see the world through Chappy’s eyes was in itself enough for there to be a call to ban this book”, wrote *The Times*, and so it went. (Adams 1997⁴)

As palavras de Jill Adam demonstram claramente a multiplicidade de reações por parte do público, em geral, perante uma obra tão controversa como *The End of Alice*. Tal como acontecera à obra *The Monk* (1796) e a Matthew Gregory Lewis séculos antes, também Homes foi alvo de críticas mordazes e devastadoras, por parte dos órgãos de comunicação social e dos críticos. Mas, tal como aconteceu com *The Monk* (1796), isso não impediu *The End of Alice* de constituir um pequeno mas fiel grupo de admiradores, que permitiu que os seus ecos se prolongassem.

Certamente que, em *The End of Alice*, não é possível encontrar castelos medievais ou estruturas em ruínas que intensificam o clima de mistério e isolamento, propício a narrativas que exploram, com mestria, o horror e as reações que provocam no leitor. O que poderá, então, aproximar Homes de Horace Walpole, Ann Radcliffe ou Matthew Gregory Lewis? Uma das grandes características que se torna visível, de uma forma superficial, em obras como *The Castle of Otranto* (1764), *The Italian* (1797), *The Mysteries of Udolpho* (1794) ou *The Monk* (1796) são os horrendos segredos de família que influenciam o comportamento e o destino das personagens, e a partir dos quais os enredos são construídos. Também em *The End of Alice* esses segredos familiares têm um papel central: o conturbado passado de Chappy e a indescritível relação com a mãe representam os chamados “esqueletos no armário”, que a ficção gótica tanto adora. No

⁴ *The End of Alice* by A. M. Homes. Acedido em <http://www.barcelonareview.com/featrev/ea.htm>.

entanto, estes quatro exemplares da génese da ficção gótica retratam um tipo muito particular de narrativa, que se afasta bastante daquilo que Homes explora em *The End of Alice*. Não nos podemos esquecer que o contexto social é bastante diferente daquele em que se insere Homes e que, no final de tantas cenas grotescas, de verdadeiros vilões que prejudicaram, maltrataram ou mataram sem dó nem piedade, o fim é semelhante e aponta para uma resolução satisfatória da história, tendo em conta a sensibilidade do público em geral: há um final feliz, que culmina, grande parte das vezes, com o castigo do vilão e com o casamento da personagem feminina que foi perseguida e atormentada ao longo da obra. Senão vejamos: em *The Castle of Otranto* (1764), Manfred é o responsável pela destruição da sua família e a sua consequente “morte social”, quando pretendia exatamente o oposto, assistindo-se no final ao casamento entre Theodore e Isabella; em *The Italian* (1797), Ann Radcliffe termina a sua narrativa com uma união entre Vivaldi e Ellena, após a punição de todos aqueles que impediram a felicidade das personagens principais; também em *The Mysteries of Udolpho* (1794), Ann Radcliffe voltou a aplicar a mesma fórmula, ao finalmente permitir que Emily fosse feliz ao lado de Valancourt; por seu lado Matthew Gregory Lewis não foi indiferente e construiu o final da narrativa, de forma semelhante, ao conceber a união entre Agnes e Raymond e criar um castigo terrível para Ambrosio, repleto de sofrimento e angústia que, simbolicamente, tenta atenuar todo o mal praticado. *The End of Alice* por seu lado, não apresenta, de forma alguma, este tipo de finalização da narrativa, que acaba por fornecer uma resposta a todas as questões que se levantaram ao longo da obra. Chappy apenas relata a sua história, já após experienciar os “castigos” que o vilão deve sofrer. Não há casamento ou outra resolução satisfatória da toda a história. A rapariga universitária viaja, por sugestão dos seus pais, Chappy sai em liberdade, com alguém à sua espera, deixando o leitor numa imensidão de questões que não obtêm resposta. Um final aberto, claramente insatisfatório, tendo em conta as obras que se encontram na génese da ficção gótica. Esta é uma prova evidente que *The End of Alice* afasta-se dos clichés preconizados pela ficção gótica tradicional. É impossível aquando do final de *The End of Alice*, ser retomada uma certa ordem social, quando aquilo que foi apresentado referente à natureza humana é tão chocante e transgressivo que, no final, provoca mais questões do que respostas. Se as ansiedades e os receios representados pelo Gótico tradicional são fruto das dinâmicas sociais experienciadas na altura, é com naturalidade que se compreende que esta questão continua a aplicar-se no Gótico contemporâneo. É certo que as ansiedades modificaram-se, no entanto a nova ficção gótica está

intimamente ligada à sociedade que representa e da qual retira a sua fonte de inspiração. Desta forma, a ideia a retirar não é referente ao final satisfatório ou não da ficção mas sim em relação à constante atualidade da ficção gótica o que a torna sempre inovadora, independentemente na sociedade que retrata e em que se insere. Por esta perspetiva, *The End of Alice* apresenta um retrato fiel de uma sociedade repleta de perigos e segredos que são horrendos mas que o homem, sendo a origem de todo o mal, deve ser confrontado com tal.

Sem obter ainda respostas conclusivas, continuemos, então, com o início do século XIX que traria novidades e um novo movimento literário, o Romantismo, com o qual o Gótico teria uma maior aproximação, apesar de nunca perder a sua identidade. A troca de ideologias e temáticas, entre ambos os movimentos, resultou na produção de obras bastante interessantes que alcançaram um lugar de destaque na história da literatura mundial. A relação entre ambos os géneros é interessante e atípica, pelo que se continua a levantar imensas questões até aos nossos dias, tal como atesta Michael Gamer, no artigo “Gothic fictions and Romantic writing in Britain” retirado da obra *The Cambridge Companion to Gothic Fiction* de Jerrold E. Hogle, quando reflete sobre a influência de ambos os movimentos, realçando aqui, a qualidade do Gótico em absorver elementos de outros movimentos: “(...) we have moved to perceiving the Gothic as a “mixed” genre, assembled, like Frankenstein’s monster, out of other discourses (Gamer 2002:86). Independentemente da complexidade desta relação, é certo que alguns autores tipicamente românticos exploraram, em algumas obras, elementos fundamentalmente Góticos, tais como Samuel Taylor Coleridge com o poema *Christabel*, concluído em 1800 ou até John Keats com o poema *Isabella or the Pot of Basil*, datado de 1820, nos quais são exploradas imagens da mulher, num ambiente envolto em mistério, uma das características mais distintiva do Romantismo, a par de um extremo subjetivismo. Este aspeto atesta a influência do Gótico no Romantismo, mas o movimento inverso também ocorreu, tal como Botting refere em *Gothic*:

In the period dominated by Romanticism, Gothic writing began to move inside, disturbing conventional social limits and notions of interiority and individuality. The internalization of Gothic forms represents the most significant shift in the genre, the gloom and darkness of sublime landscapes becoming external markers of inner mental and emotional states. Many Gothic elements found their way into the work of writers from Wordsworth to Keats, though the significance and resonance of Gothic devices and themes were undergoing notable transformations. While the standard plots and

narrative machinery – as established by Walpole, Radcliffe and Lewis – continued to be imitated in many novels and stories well into the nineteenth century, major innovations, or renovations, of the genre drew it closer to aspects of Romanticism. (Botting 1996: 91-92)

Este contacto com Romantismo permitiu ao Gótico tornar-se progressivamente mais interior, representando um mundo secreto, à medida que o homem vai descobrindo que ele próprio é a fonte de todo o mal. Quer o século XIX, quer o século XX foram determinantes em demonstrar não só o melhor mas também o pior que há no ser humano. Não é por acaso que se assiste, durante este período de tempo, aos piores e mais destrutivos confrontos bélicos da história do homem. O homem compreende finalmente que é capaz de grandes feitos, mas que é igualmente capaz de cometer inexplicáveis atos de loucura e de violência. Tal tornou-se claramente num fascínio – compreender e desmistificar esse mundo interior e a ficção gótica foi um dos melhores métodos que o homem encontrou para o fazer.

Para além desta questão da interiorização, é necessário considerar que certas narrativas góticas, como aliás também acontece com muitas ficções contemporâneas, estão montadas em vários planos de existência, ou seja, uma mesma história pode ser interpretada mais do que uma forma. Tudo depende da capacidade do leitor de estar sensível e recetivo aos vários planos da história em si. Os enredos Góticos não apresentam apenas uma história horrível que provoca o medo e o terror no leitor, uma vez que não é este o único objetivo. O Gótico apresenta também um objetivo altamente moralizante pela via da paródia, facto que torna a ficção gótica tão particular, tal como o autor William Patrick Day refere em *In the Circles of Fear and Desire – A Study of Gothic Fantasy*:

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. (Day 1985:72)

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 atos menos positivos.

São histórias que pretendem ter uma espécie de intervenção na conduta humana, com o intuito de tentar modificar a sua forma de agir e pensar – daí o seu carácter moralizante ainda que apresentado de uma forma invertida. Para ilustrar este aspeto e demonstrar que estas *cautionary tales* estão presentes desde a génese do Gótico, podemos apontar a obra referida anteriormente, *Frankenstein* (1818), como um dos melhores exemplos. Não é que este aspeto moral não esteja presente nas obras *The Castle of Otranto* (1764) ou *The Mysteries of Udolpho* (1794), contudo nesta obra de Mary Shelley em particular, a sua importância é significativa, até mesmo perante o objeto de estudo desta dissertação. Apesar de *Frankenstein* ser considerada como uma das obras pioneiras na exploração dos meandros da ciência, o enredo concentra-se muito mais na criação em si e nas suas consequências, quer para o “monstro”, ser criado artificialmente que vê-se confrontado com a rejeição por parte da sociedade que simbolicamente o criou, quer para a humanidade em si, por ser forçada a lidar com consequências mais negativas dos seus atos. *Frankenstein* impele o leitor a refletir acerca destes e outros aspetos, só pelo simples facto de os colocar a “nu”. Não será esta a mesma intenção de Homes com a sua obra *The End of Alice*? Não será esse o objetivo de Homes ao expor o leitor aos relatos horrendos de Chappy? O leitor sente-se próximo de Chappy e, mais cedo ou mais tarde, acabará por se questionar sobre os seus próprios desejos e as suas possíveis consequências. Este processo de confronto do leitor com uma realidade indesejável leva-nos igualmente a refletir acerca da intenção da narrativa gótica, uma vez que é claro que o autor de ficção gótica, tal como Homes em *The End of Alice*, pretende produzir um determinado efeito junto do leitor. Shelley, ao expor o leitor perante *Frankenstein*, pretende que aquele reflita em relação à sua condição de ser humano tal como Homes, ao expor Chappy, obriga o leitor a refletir acerca do sexo e da pedofilia.

Na sua essência, o que torna o Gótico tão contraditório é o facto de, ao perseguir um objetivo moral, o fazer através de histórias repletas de ações, situações e conotações que resvalam para a imoralidade. Este aspeto transgressivo do Gótico tornou-o num género ostracizado pela sociedade e época em que se encontra. O facto deve-se, principalmente, à abordagem de questões que são delicadas para uma determinada sociedade. A exploração de temas como a morte, a vida, a sexualidade, a homossexualidade levantam questões incómodas, mas é um princípio fundamental do Gótico divulgar o que de mais negro há no homem de forma a obrigá-lo a refletir e a modificar-se. Ao pensarmos em *The End of Alice*, é óbvio que Homes conseguiu, com mestria, revelar sórdidos e decadentes aspetos da sociedade norte-americana, em

particular, a partir de uma realidade que é aparentemente inofensiva e banal, nomeadamente a vida dita normal e rotineira em qualquer subúrbio de uma qualquer cidade norte-americana. A pedofilia no masculino, através dos olhos e das ações de Chappy, já provoca repulsa suficiente, mas quando se explora a mesma temática no feminino, é natural o choque e a repulsa que o leitor experiencia em se ver confrontado com uma realidade que transforma, por completo, a sua visão e o faz questionar tudo o que se encontra à sua volta. Este carácter moralizante, tão presente no Gótico, mas que parece intensificar-se particularmente após a convivência com o Romantismo, é sem dúvida uma marca distintiva que merece alguma reflexão. Tal como *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, é um claro aviso às consequências da tecnologias, ao homem que deseja ardentemente ter o mesmo poder de Deus, ou simplesmente à questão da maternidade/ paternidade também *The End of Alice* pode ser vista como um aviso às consequências da sexualidade, do incesto e da pedofilia na construção da personalidade no contexto da sociedade contemporânea. A essência do Gótico é partir dos exemplos menos positivos para provocar uma reflexão no leitor e, preferencialmente, uma modificação no comportamento. Por este ponto de vista, *The End of Alice* poderá ter um núcleo igualmente moralizante: a história de Chappy, ainda que relatada por entre fragmentos da sua consciência, leva o leitor a refletir, a ponderar e a ver-se confrontado com algo que ignorava existir, ou simplesmente desejava ignorar, por ser demasiado horrendo: a pedofilia. A abordagem deste tema, em particular, não é ao acaso, principalmente tendo em conta o contexto social do final do século XX. Os constantes escândalos que envolveram várias figuras do Vaticano e as ideias pré-definidas, nesta altura, de que o pedófilo é homossexual, apelaram à necessidade de Homes em explorar a temática, a partir de um outro ponto de vista, apresentando ideias plausíveis que ajudassem a desmistificar certos preconceitos: um pedófilo também pode ser uma mulher, uma pessoa perfeitamente normal, igual a tantas outras que vivem e convivem, de perto, numa comunidade de qualquer pequeno bairro.

Poderão ser estes os aspetos essenciais que ajudarão a decidir se A. M. Homes poderá ser considerada uma autora com algumas características góticas? É certo que ainda é prematuro considerar que *The End of Alice* seja integralmente um exemplar da ficção gótica, no entanto é certo que podemos encontrar alguns pontos em comum com o Gótico Inglês tradicional. Por outro lado, pelas circunstâncias da evolução do Gótico além-fronteiras inglesas, é agora necessário encontrar novas pistas e acompanhar a

evolução do Gótico Norte-Americano de forma a revelar a essência gótica de *The End of Alice*.

1.3. O Caso Norte-Americano

O Gótico Norte-Americano demarca-se cedo do Gótico Inglês. Apesar de ambos seguirem alguns princípios teóricos semelhantes, o contexto sociocultural norte-americano condiciona e altera esta importação do velho continente, permitindo que a ficção Gótica Norte-Americana assuma características diferentes, tal como Allan Lloyd-Smith refere na sua obra *American Gothic Fiction*:

Rather than a simple matter of imitation and adaptation, substituting the wilderness and the city for the subterranean rooms and corridors of the monastery, or the remote house for the castle, dark and dangerous woods for the bandit infested mountains of Italy, certain unique cultural pressures led Americans to the Gothic as an expression of their very different conditions. (Lloyd-Smith 2004:4)

Como sabemos, a génese da história moderna norte-americana foi irremediavelmente marcada pelo Puritanismo. A chegada de colonos a um território hostil e totalmente desconhecido intensifica o medo e a desconfiança entre os povos, e tudo o que os rodeia lhes é perigoso. Tal explica a relação adversa que os colonos criaram com o seu meio ambiente e até com os povos indígenas que ocupavam o território. O homem do velho continente não soube combater e compreender os seus medos. Pelo contrário, encontrou a força que precisava para ultrapassar obstáculos na religiosidade. Uma religiosidade levada ao extremo, na qual tudo o que fosse contra os desígnios de um Deus castigador seria algo a eliminar. Este espírito rapidamente se instalou em várias comunidades de antigos colonos tendo modificado a sua relação com o novo mundo.

Esta estreita ligação do homem com o transcendente e a religiosidade imprimiu fortes marcas no Gótico norte-americano, afastando-o do Gótico inglês. O Gótico norte-americano revela assim uma disposição para o interior do ser humano, ou seja, tornou-se muito mais introspetivo, ao contrário do Gótico inglês, conforme refere novamente Allan Lloyd-Smith em *American Gothic Fiction – An Introduction*.

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 towards a concern with social and political issues as well as towards an agonized introspection concerning the evil that lies within the self. (Lloyd-Smith 2004:34)

Cria-se, então, a tendência de as personagens góticas fazerem uma constante autoanálise e autorreflexão dos seus próprios atos. O terror nas ficções góticas norte-americanas é algo que parte do interior do ser humano e não do exterior. Este carácter profundamente introspetivo do Gótico norte-americano resulta numa análise muito mais profunda, por parte do autor que exige reflexão sobre as implicações psicológicas das ações das personagens, desenvolvendo tentativas de revelar os seus lados mais negros e essa presença do mal, como refere Allan Lloyd-Smith, normalmente conotada com os medos do pecado original e com o conceito calvinista da perversidade inata. Esta questão foi alvo de um profundo estudo na obra *Gothic*, por parte de Fred Botting, que refere da seguinte forma, esta tendência para a interioridade no Gótico:

Gothic became part of an internalized world of guilt, anxiety, despair, a world of individual transgression interrogating the uncertain bounds of imaginative freedom and human knowledge. (Botting 1996:7)

Esta exploração do mundo interior, para o qual muito contribuíram as práticas introspetivas puritanas que revela o *dark side* da personagem da ficção gótica é, de facto, uma grande característica do Gótico, em geral. Os aspetos nomeados por Botting são gerais ao Gótico, no entanto, esta metodologia da exploração do *dark side* foi amplamente explorada no Gótico Norte-Americano e assumiu contornos muito próprios, o que eventualmente se afastou da ficção gótica produzida no velho continente. Eric Savoy explora, no texto “The rise of American Gothic” retirado da obra *The Cambridge Companion to Gothic Fiction* de Jerrold E. Hogle, a forma como a ficção Gótica Norte-Americana se demarcou da ficção inglesa.

However, the specificity of American Gothic, what makes it distinctively *American*, does not come just from the formulaic plots and situations of an aristocratic genre being adapted to the democratic situation of the new world. More important, (...) is the *formal* adaptability and innovative energy of American Gothic. Nowhere is all this more evident than in the strange tropes, figures, and rhetorical techniques, so strikingly

central in American Gothic narratives, that expresses a profound anxiety about historical crimes and perverse human desires that cast their shadow over what many would like to be the sunny American republic. (Savoy 2002: 168)

O primórdio da ficção Gótica Norte-Americana revela-nos uma grande diferença perante a tradição inglesa: a ausência de castelos e objetos que aludem diretamente a um contexto de uma civilização. Agora, do outro lado do Atlântico, a ficção gótica assume um novo e vasto cenário, fundamentalmente no seio da natureza imensa, inóspita e desconhecida. O cenário deixa de ter tanta importância na construção do clima Gótico, à medida que o autor Gótico norte-americano se concentra, cada vez mais, no interior das suas personagens, deixando transparecer igualmente essas “ansiedades” que Eric Savoy refere, que dizem respeito a aspetos coletivos de comunidade. Talvez a vastidão dos cenários naturais e desconhecidos tenha sido mais uma razão para este aspeto, uma vez que os principais rostos dos tempos iniciais do Gótico norte-americano revelam-nos histórias profundamente interiores. É o caso de Charles Brockden Brown, com a obra *Wieland*, que data de 1798 ou Nathaniel Hawthorne com as obras *Young Goodman Brown* (1835) e *The Minister's Black Veil* (1836) ou até o emblemático Herman Melville com a obra *Moby Dick* (1851) e, provavelmente, o rosto mais conhecido de todos, Edgar Allan Poe que, numa imensidão criativa, destaca-se com obras tais como *Ligeia* (1838), *The Fall of the House of Usher* (1839), *The Pit and the Pendulum* (1842) ou *The Black Cat* (1843). O que estas histórias têm em comum é o facto de partirem da dualidade e da complexidade característica do ser humano, com base nas suas intenções e motivações mais negras. É que, apesar do “American Dream” para muitos, D. H. Lawrence, na obra *Studies in Classic American Literature* avisa “There are terrible spirits, ghosts, in the air of America” (Lawrence 1971:81), sendo que podemos interpretar estes *spirits* e *ghosts*, de uma forma metafórica que alude a recalcamientos coletivos que foram reprimidos mas que lutam por regressar. Por exemplo, a obra *Wieland* (1798) relata-nos a história de Wieland, um homem atormentado por um malicioso ventríloquo que o leva a um estado de efervescência religiosa. A obsessão pelas palavras de uma voz “divina” leva-o a cometer atos terríveis: Wieland assassina a sua família e acaba por não demonstrar qualquer remorso pelos seus atos. Tal temática é bastante próxima do enredo do conto de Edgar Allan Poe, *The Black Cat* (1843), no qual a personagem principal comete atos inexplicáveis de violência, sem aparente

motivação, contra um gato negro e, posteriormente contra a sua mulher. E a verdade é que não apresenta quaisquer sentimentos de culpa.

Esta exploração das verdadeiras motivações que levam o ser humano a cometer atos inexplicavelmente negativos é uma temática predileta para o autor Gótico. O autor Edgar Allan Poe seria, provavelmente, um dos autores que mais profundamente refletiu acerca desta questão, no texto “The Imp of Perverse”, datado de 1845.

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 *perverse*, 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. (Poe 1982:281)

Edgar Allan Poe dá o nome de *perverse* a esta vontade primitiva e instintiva do ser humano para agir de forma errada, por razões totalmente contrárias e contraditórias, perante os propósitos e convenções sociais estabelecidos. O ser humano é forçado a responder à sua parte mais selvagem e primitiva de impulsos negativos. Este aspeto explica os seus atos negativos sem, na verdade, explicar a sua verdadeira motivação. E, ao saber que comete estes atos, de acordo com o seu lado mais instintivo e primitivo, o ser humano acaba por não sentir qualquer culpa ou remorso dos seus atos. Edgar Allan Poe descreve ainda, no mesmo texto, este processo de ação, 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.” (Poe 1982: 282) Tal leva-nos à essência de Poe que D. H. Lawrence reformula em *Studies in Classic American Literature*, da seguinte forma:

The root of all evil is that we all want this spiritual gratification, this flow, this apparent heightening of life, this knowledge, this valley of many-coloured grass, even grass and light prismatically decomposed, giving ecstasy. We want all this *without resistance*. We want is continually. And this is the root of all evil in us. (Lawrence 1923:82)

A plena consciência dos seus atos, e a conseqüente autoanálise e autorreflexão aliada a este desejo irresistível de praticar o mal, de expor o mal que existe no nosso

interior representam uma fonte bastante fértil para o autor Gótico, principalmente o norte-americano, que desde cedo se notabiliza nesta temática.

O tema que Poe introduz e que nos poderá aproximar da obra em estudo de Homes é, sem dúvida, a questão da perversidade. Chappy e a rapariga universitária cometem os seus crimes conscientemente. No caso em particular de Chappy, esta situação é muito mais visível pois, aparentemente, este tem consciência da obsessão que o atormenta e reconhece que não tem forças suficientes para resistir. No entanto, há uma lucidez nas suas palavras que o aproximam, por exemplo, do narrador das *short-stories* *The Black Cat* (1843) ou *The Tell-Tale Heart* (1843). Esta lucidez aponta para a racionalidade dos argumentos apresentados, quase justificando as ações praticadas, por mais repreensíveis que sejam. “For Poe, reason seems a masquerade, adopted only when convenient.” (Lloyd-Smith 2004:68) Esta máscara que o crítico Allan Lloyd-Smith refere, em *American Gothic Fiction – An Introduction* em relação a Poe, pode muito bem aplicar-se a Chappy, ao perturbado narrador de *The End of Alice*: para além de ser uma narrador nada fiável, a forma como aborda a sua situação e a sua obsessão, provoca no leitor, momentos de indecisão, ao concluir que ele é, por assim dizer, a vítima da sedução, por parte das jovens raparigas. A conclusão em si é horrenda e grotesca, a forma como Chappy o aborda é racional.

Na senda desta exploração de características da ficção gótica tradicional Norte-Americana leva-nos igualmente a refletir em relação a outros aspetos determinantes, que dizem respeito às divisões territoriais. A verdade é que a Guerra Civil Norte-Americana serviu para acentuar os profundos contrastes de todo o território e expôs as fragilidades do ser humano. A derrota do arrogante e pomposo Sul, perante o industrializado e moderno Norte, deixou profundas marcas no imaginário, o que permitiu a uma nova geração de autores, já no início do século XX, lidar com a decadência do velho Sul e as suas consequências, que Allan Lloyd-Smith define, em *American Gothic Fiction – An Introduction*, da seguinte forma: “The legacy of the South reaches up into the North in such fictions, but in the South there was a sense of history turning in upon itself as writers evoked a string of distorted figures trapped in structures that had lost their authority but not their power.” (Lloyd-Smith 2004:121) As questões raciais, as plantações de algodão, a religião, os escravos e a “velha aristocracia” são temáticas prediletas para autores como Flannery O’Connor com a obra *A Good Man is Hard to Find* (1955), ou William Faulkner com as obras *As I Lay Dying* (1930) ou *Light in August* (1932) que aliam estes aspetos às características tão próprias da ficção Gótica

Norte-Americana. Compreende-se que a particularidade destes aspetos fez com que a ficção gótica produzida no sul dos Estados Unidos adquirisse um estatuto próprio, intimamente ligado ao Gótico, como uma espécie de subgénero, mas único pelas temáticas desenvolvidas, afastando-se da ficção gótica produzida em Inglaterra. Este estatuto apenas veio acentuar aquilo que já era notório no subconsciente norte-americano, de acordo com a ideia defendida por Lloyd-Smith, no que concerne as temáticas projetadas pela ficção Gótica Norte-Americana e que a afastam da ficção gótica inglesa.

In the early Gothic this was sometimes the reality of the oppression of women, or children, in a patriarchy that denied them rights. In American Gothic, while this remained a major theme, the trauma and guilt of race and slavery, or fear of what was then called miscegenation, also merges, along with the settlers' terror of the Indians and the wilderness, and later perhaps some suppressed recognition of Native American genocide. (Lloyd-Smith 2004:8)

As temáticas que lidam com as profundas feridas sociais e culturais do sul ou o pavor pelo selvagem não se encaixam diretamente em *The End of Alice*. No entanto, o que esta variante da ficção Gótica Norte-Americana acentua, em particular, é a diferença entre as classes sociais. Se antes da decadência do mundo sulista, os vários estratos sociais acabam por ser determinados pela cor e pela origem e eram considerados compactos, na sua essência, não sendo vista com bons olhos a sua mistura. Após o fim da Guerra Civil tais diferenças esbateram-se e as pessoas lutavam por se adaptar a um novo sistema social. No entanto, a verdade é que apesar da decadência das grandes famílias, a imagem que criaram, ao longo dos séculos, em relação à sua posição de poder e influência continuou e perpetuou-se durante várias gerações. De que forma é que podemos relacionar este aspeto com *The End of Alice*? Simplesmente pela questão social. E em que parte é que tal é visível? Na proteção desmesurada que Chappy oferece à rapariga universitária, ou seja, pela forma como esta é descrita é claro para o leitor que esta pertence a uma classe social mais elevada e que vive confortavelmente. Chappy assume aqui a imagem de um fiel servo que protege, a todo o custo, a sua proprietária, nunca revelando o seu nome, nem as suas origens, ao passo que as restantes personagens estão bem identificadas. Será Chappy a protege simplesmente porque partilham esta afinidade por crianças? Ou será que Chappy a protege por provir de um estrato social superior e que a exposição do seu segredo poderia resultar num enorme

escândalo? Nunca nos podemos esquecer que o “bom nome” da família e determinada posição de poder continuam a ter imensa influência na sociedade norte-americana.

As reflexões feitas até ao momento em relação a *The End of Alice* podem ser bastante pertinentes ainda assim sendo, é necessário avançar, de forma a obter mais respostas, para o século XX, que trouxe consigo uma popularização da ficção gótica, algo que era quase impossível de conceber, aquando da sua génese, uma vez que sempre foi menosprezado e até ridicularizado por outros movimentos estético-literários. A criação e conseqüente evolução da indústria cinematográfica representou um novo rumo no Gótico. O cinema ajudou a popularizar e a immortalizar várias histórias góticas e, apesar de este movimento se registar um pouco por várias zonas do globo por onde se expandiu o Gótico, este aspeto adquiriu bastante relevância nos Estados Unidos, nem que seja pela grandiosidade que a indústria cinematográfica alcançou neste país. Filmes como *Frankenstein*, datado de 1931 e realizado por James Whale, ou *Dracula*, também de 1931 e realizado por Tod Browning ou até *The Fall of the House of Usher*, de 1960 e realizado por Roger Corman ilustram o que cinema possibilitou: a transposição do papel para um suporte visual adequado ao imaginário Gótico. Nos meandros destas profundas mutações do Gótico, talvez seja possível incluir a obra de Homes e encontrar pontos em comum.

1.4. O Gótico no final do séc. XX

Apesar da enorme importância que o cinema adquiriu no panorama da transmissão de cultura, isto não significa que a ficção Gótica Norte-Americana tenha abrandado. A segunda metade do século XX revelou autores cujo imaginário se produziu inúmeras ficções góticas. Autores como Stephen King, Joyce Carol Oates ou até Anne Rice continuaram a dar um contributo imenso e a atestar a solidez do Gótico, enquanto movimento estético-literário. A verdade é que o Gótico resistiu, quando mais nenhum movimento literário o conseguiu, mantendo uma autonomia e um conjunto muito próprio de características, que atravessaram séculos.

Ainda assim, este estatuto alcançado pelo Gótico não significa que não tenha enfrentado os seus desafios, com a aproximação do final do século XX. O pós-modernismo, termo algo controverso a aplicar, uma vez que o último grande movimento estético-literário, dotado de características bem delineadas, foi o Modernismo, ainda na primeira metade do século XX, acaba por revelar que já não é possível categorizar

aquilo que se produz, em termos de um sistema tradicional. Já não há um conjunto específico e claro de aspetos próprios de uma determinada obra, que permite aos críticos literários catalogar, com rigor, certos autores e obras que fogem às categorias convencionais. Esta questão leva-nos a uma reflexão acerca da imensidão de temáticas abordadas no universo da literatura mundial, após este último grande movimento estético-literário. Por outro lado, não é arriscado levar esta reflexão para um outro nível, mais relacionado com o universo interior de cada autor. Esta ampla abordagem a diversas temáticas permite-nos especular igualmente que estamos perante uma constante fragmentação não só do *Eu* como de toda a realidade que o envolve. Este facto trata-se de uma consequência dos vários acontecimentos e situações que ocorreram ao longo do século XX.

Se já não é possível categorizar, como analisar o Gótico, enquanto género estético-literário, aquando do final do século XX? O que possibilitou a manutenção (ou não) do Gótico e até que ponto é que acabou por sofrer (ou não) alterações? Fred Botting, na sua obra, *Gothic*, explora vários aspetos fundamentais que permitem a compreensão do Gótico enquanto género literário. Mas o aspeto mais relevante e, consequentemente, mais polémico é, sem dúvida, a afirmação de que o Gótico “morreu”. Ao fazer uma análise profunda de várias obras ou filmes que marcaram o século XX, de forma a tentar compreender as metamorfoses sofridas (ou não), Botting detém-se num filme que é considerado um ponto de referência do Gótico, numa perspetiva mais popular e cinematográfica, do final do século, *Bram's Stoker Dracula*, uma adaptação ao cinema da carismática obra de Bram Stoker. Esta obra de Francis Ford Coppola determina, na opinião de Botting, o fim do Gótico.

Drained of life, a life that in Gothic fiction was always sustained in an ambivalent and textual relation of horror and laughter, sacrificial violence and diabolical play, the romanticism of Coppola's *Dracula* presents its figures of humanity in attenuated and resigned anticipation of an already pervasive absence, undead, perhaps, but not returning. Unable to do anything but half-heatedly tap the last nail in an old coffin, to accidentally squeeze the final stake through the heart of an all-too human figure, the film gently awaits a merciful release from the uncertainties, accidents and excesses of forms whose multiplicity and mobility seem imponderable and meaningless. With Coppola's *Dracula*, then, Gothic dies, divested of its excesses, of its transgressions, horrors and diabolical laughter, of its brilliant gloom and rich darkness, of its artificial and suggestive forms. (Botting 1996:180)

Botting considera então, que a “interferência” de sentimentos amorosos, no desenvolvimento do enredo Gótico, determina o seu fim, uma vez que o afasta da sua essência original. Botting vê assim o fim do Gótico, pela simples ausência das características tão próprias deste movimento estético-literário. Com a referência a este filme, Botting chama a atenção para o facto de já não ser possível ver reunida, na mesma obra, as mesmas características que automaticamente possibilitam o leitor determinar imediatamente que determinada obra pertence a determinado movimento estético-literário.

Este aspeto reforça novamente a questão da multiplicidade de temáticas e enredos abordados, durante o século XX e comprova-nos que não é algo apenas experienciado pelo Gótico. Esta questão foi debatida, ao longo de todo o século XX, pelos críticos literários que compreenderam a impossibilidade de categorizar determinada obra, por apresentar determinadas características. O que era possível até ao Modernismo, deixou de o ser após este movimento em particular, resultante de uma série de acontecimentos que condicionaram e remodelaram o pensamento do homem do século XX. A partir daquilo a que se chama Pós-Modernismo, muito continuou a brotar da fecunda imaginação do homem, contudo a multiplicidade e a diversidade de ideias e contextos já não permitiu agrupar as obras, tendo em conta as suas características comuns.

Mas a ideia essencial a reter desta questão considerada por Botting é o facto de que, apesar das modificações, o Gótico não desapareceu nem perdeu a sua identidade muito própria, face aos restantes movimentos. Muito pelo contrário, tal como Andrew Smith refere em *Gothic Literature*, os autores dos meados do século XX recorreram-se dos pioneiros de forma a recriar o Gótico. “In America the Southern Gothic of the 1940s and 1950s, of writers such as Carson McCullers and Flannery O’Connor, reworks theme about region, murder, and insanity which arguably have their roots in the Gothic of Edgar Allan Poe.” (Smith 2007:140).

De um modo geral, o que resultou do Pós-Modernismo caracteriza-se, fundamentalmente, por uma clara fragmentação do *Eu*, da ação relatada e da constante exploração da subjetividade. Por este ponto de vista, estes aspetos acabam por apelar à experiência gótica, uma vez que este género estético-literário há muito se havia virado para o interior do homem e decidira explorar as suas fragilidades interiores.

In a contemporary, postmodern age one can no longer believe in coherent, universal, claims to truth which, so the argument goes, are replaced by moral relativism. (...) In other words, postmodernism seems to be peculiarly suited to the Gothic because it questions the notion that one inhabits a coherent or otherwise abstractly rational world. (Smith 2007: 141)

Compreende-se então como *The End of Alice* se encaixe perfeitamente na ficção contemporânea, nem que seja pela visão fragmentada de Chappy que leva o leitor a deambular pelas suas recordações. Chappy torna-se assim, um belo exemplo de como já não habitamos num mundo coerente e racional. As suas ações são bastante condenáveis, no entanto, o leitor não deixa de se sentir próximo de Chappy e até fascinado pelo seu relato, por Alice e até pela rapariga universitária. O leitor acaba por questionar as verdadeiras motivações de Chappy, o que o levou, no processo de formação da sua personalidade a cometer tais atos e chega ao ponto de se questionar a si próprio e as suas próprias ações e motivações que o levam a considerar Chappy de uma forma mais empática. Agora falta questionar: Chappy é um simples produto da ficção contemporânea ou apresenta igualmente laivos do Gótico, se é este ainda existe, tendo em conta a ideia avançada por Botting?

Se analisarmos a perspetiva apresentada por Andrew Smith, em *Gothic Literature*, podemos compreender a manutenção ou até uma certa revitalização do Gótico, enquanto género estético-literário, pelas questões que surgem ao homem comum, numa sociedade pós-moderna. Então porquê a afirmação de Botting que o Gótico “morreu” com o filme *Bram Stoker’s Dracula*? A verdade é que falta acrescentar a última frase de Botting, contida na obra *Gothic*: “Dying, of course, might just be the prelude to other spectral returns.” (Botting 1996: 180). O mistério contido nesta frase leva-nos a considerar que, afinal, a sua afirmação anterior é exagerada pois Botting deixa no ar a ideia de que o Gótico não desapareceu, na realidade. O simples facto de já não existirem castelos medievais em ruínas ou catedrais góticas assombradas por algo, não implica necessariamente o seu desaparecimento. Botting refere assim que, em vez da sua “morte”, se assistiu a uma metamorfose de conteúdos e significados do Gótico, no final do século XX. O que possibilita Botting fundamentar esta afirmação é o simples facto de ter feito uma análise cuidada a alguns nomes de referência do panorama da Literatura Norte-Americana, no período que se seguiu à Segunda Guerra Mundial.

A autora Joyce Carol Oates, ao compor a antologia *American Gothic Tales*, chegou igualmente à derradeira conclusão: o que acontece, de facto, com a ficção Gótica Norte-Americana, do final do século XX é, sem dúvida, algo que se pode traduzir por diversidade. Já não há um autor integralmente Gótico. O autor de ficção gótica, do final do século XX, permitiu a si próprio explorar uma série de influências que não são necessariamente góticas, ou então que não deixam de ser góticas.

Beyond H. P. Lovecraft, with such notable expectations as August Derleth, Shirley Jackson, Peter Straub, Stephen King and Anne Rice, many of the writers in this volume are not “gothic” writers but simply writers. Their inclusion here is meant to suggest the richness and magnitude of the gothic-grotesque version and the inadequacy of genre labels if by “genre” is meant mere formula. William Faulkner has long been recognized as *sui generis*, beyond taxonomy: is Faulkner a realist? a naturalist? a symbolist? a fantasist? There is no mistaking the influence of Poe in Faulkner’s most famous short story, *A Rose for Emily*; but one might argue that the gothic influence is ubiquitous in Faulkner’s work, frequently transmogrified as a wild, lurid, demonic humor. (Oates 1996:7)

Tal como Joyce Carol Oates refere, os novos autores de ficção apresentam-se como demasiado complexos e com obras de natureza diversificada para serem devidamente “rotulados” e, quando se utiliza o termo “novo”, aplica-se essencialmente ao século XX, uma vez que ainda é precoce analisar e retirar conclusões acerca da produção literária do início do século XXI. Apesar de os autores referenciados por Carol Oates apresentarem, no seu currículo, interessantes obras que são fiéis à herança gótica, contudo a verdade é que, no seu conjunto surgem, por vezes, algumas obras que nada têm em comum com o Gótico, senão vejamos o exemplo de Anne Rice. Esta autora alcançou um lugar de respeito no panorama da literatura mundial ao criar *The Vampire Chronicles*, um conjunto de narrativas em torno da imagem do vampiro das quais se destacam *Interview with the Vampire* (1976), que mais tarde foi adaptado ao cinema, ou até *The Vampire Lestat* (1985). No entanto, Anne Rice é também autora da obra *The Feast of All Saints* (1979), que escapa às características da ficção gótica, ao retratar as dificuldades e os obstáculos que Marcel, um rapaz de 14 anos sentiu, ao crescer, preso num mundo dividido entre brancos e negros, em Nova Orleães, por volta de 1840. A surpreendente trilogia *Beauty* (*The Claiming of the Sleeping Beauty* – 1983; *Beauty’s Punishment* – 1984 e *Beauty’s Release* – 1985), também escrita pela autora, sob um

pseudónimo, A. N. Roquelaure, revela uma incursão pelo mundo da literatura erótica, com o relato das aventuras sexuais de Beauty. A referência a este conjunto de obras, tão distantes das características fundamentais da ficção gótica, revelam que o autor do século XX, mais do que qualquer autor de uma outra época, sente a necessidade de explorar outros meandros, levar a sua imaginação mais além, sem restrições de um movimento estético-literário, em particular. E este é o caminho que muitos autores de ficção gótica experimentaram, principalmente na segunda metade do século XX.

(...) the central concerns of the classical Gothic are not that different from those of the contemporary Gothic: the dynamics of family, the limits of rationality and passion, the definition of statehood and citizenship, the cultural effects of technology. How, then, might we define a contemporary Gothic? For to think about the contemporary Gothic is to look into a triptych of mirrors in which images of the origin continually recede in a disappearing arc. We search for a genesis but find only ghostly manifestations. (Bruhm 2002:259)

No entanto, Steve Bruhm, no artigo “Contemporary Gothic: why we need it”, para além de nos fornecer uma expressão abrangente o suficiente para classificar grande parte da ficção gótica produzida a partir do século XX, lembra-nos igualmente que, apesar de esta liberdade presente no século XX, o autor de ficção gótica vai, obviamente, respeitar as suas origens e as suas heranças, ao incluir nas suas obras as mesmas ansiedades pessoais, sociais e culturais, só que adaptadas a um novo século, a uma nova existência. Nomes como Joyce Carol Oates, Anne Rice, Bret Easton Ellis, Stephen King ou Don DeLillo assumiram uma forte presença na ficção produzida principalmente nas últimas duas décadas respeitando, por um lado, os cânones clássicos do Gótico, ao mesmo tempo que representam as ansiedades dos nossos dias, os traumas, as feridas que atormentam e continuam a atormentar toda a sociedade norte-americana.

Esta diversidade literária, do final do século XX, poderá ser o grande passo para poder compreender a autora A. M. Homes, tendo em conta que já ficou estabelecido que não é uma escritora que poderemos especificamente categorizar como “gótica”, tendo em conta as características do Gótico Norte-Americano. Desta forma, chega-se ao verdadeiro fundamento deste trabalho: não é possível rotular A. M. Homes como uma autora de ficção Gótica Norte-Americana, no entanto é possível considerar a sua obra *The End of Alice* como uma representante de certas derivações e influências provenientes do Gótico que a ficção americana contemporânea promove e absorve. O

que se pretende verdadeiramente, com este trabalho, é encontrar pontos em comum com certos traços e marcas do Gótico, referidos até este momento, e assim determinar o grau de influência deste género literário em *The End of Alice*. É certo que os aspetos já analisados podem fornecer fortes indícios em relação a Homes, no entanto, de forma a apresentar uma reflexão muito mais rigorosa, é necessário determo-nos em determinados aspetos centrais na obra *The End of Alice*, aproximando-os do cânone da ficção gótica para melhor compreender a obra da autora. Tal como os grandes títulos da ficção gótica aquando dos seus lançamentos, o maior interesse de *The End of Alice* reside no que permanece na sombra daquilo que é socialmente aceite pela sociedade, numa espécie de submundo marginalizado que todos sabem que existe 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 em si, no que concerne, por exemplo, a pedofilia, e até a forma como a obra foi recebida pelo público são aspetos que estão presentes e fazem parte de *The End of Alice*. Se estes bastassem, dir-se-ia que *The End of Alice* está mais próxima do que nunca da herança gótica sendo esta aproximação fascinante e ainda tão pouco explorada relativamente à receção crítica desta obra tão assustadoramente atual.

Capítulo 2 - *The End of Alice* – as personagens e o Gótico

2.1. *The End of Alice*

The End of Alice centra a sua ação em torno de Chappy, um condenado de 54 anos, que se encontra a cumprir pena na prisão de Sing Sing, Nova Iorque. Toda a ação da obra nos é relatada por Chappy, estando naturalmente submetida a uma visão subjetiva de tudo o que se passou. Mesmo em relação ao próprio Chappy, apenas se sabe que este nome se trata de uma alcunha de infância. “How are you, Chappy? he says loudly, using my childhood nickname, a reference to a perhaps extreme affection for the product Chap Stick”. (Homes 2006: 42)

Aquando do início da narrativa não se sabe muito de Chappy, a não ser o facto de se encontrar detido, a cumprir pena por um crime de natureza sexual. Chappy recebe bastante correspondência, não só daqueles que o condenam claramente pelos seus crimes, como também daqueles que sentem curiosidade e até atração pela sua perversidade e pelos seus crimes. Nos primeiros anos após a sua prisão, a sua correspondência era alvo de censura contudo, com o passar dos anos, tal controlo deixou de ser relevante, o que lhe permitiu uma certa liberdade de movimentos. De entre as milhares de cartas que Chappy recebe, é a missiva de uma jovem rapariga universitária que se destaca e serve de desculpa para revelar toda a sua sórdida história com Alice, ao mesmo tempo que acompanha a perseguição de Matthew, por parte da rapariga.

No entanto, a essência de *The End of Alice* recontada desta forma, quase se torna inocente e semelhante a tantas outras histórias resultantes da ficção criada ao longo do século XX. A verdade é que alguns dos aspetos de *The End of Alice* referidos até ao momento permitiram, de certa forma, explicar o fascínio que exerce no leitor. E este fascínio reside, principalmente, no facto de abordar questões com as quais o leitor não está habituado a conviver, no seu universo. Esta deve ser uma das principais características que imediatamente surge assim que o leitor começa a ler *The End of Alice* e que o coloca em território desconhecido. Foi esta uma das conclusões a que chegou Cathleen Medwick na crítica que elaborou sobre *The End of Alice*, para a revista *Mirabella*: “This is virgin territory, a fictional admission that children can be feral, even

lethal.” (Medwick 1996⁵). Num mundo em que se tenta, a todo o custo, recuperar a inocência da juventude, Homes alerta o leitor exatamente para o oposto, obrigando o leitor a questionar-se, como se de uma típica ficção gótica se tratasse. Como se não bastasse, relacionar a sexualidade com a infância leva o leitor a um novo nível de repulsa, nem que seja pelo facto de serem imagens totalmente incompatíveis, perante aquilo que é social e moralmente aceite. O que faz o leitor perante isto? Reflete. É esse o papel que lhe foi reservado por Chappy e que o leva a questionar verdadeira e profundamente os seus valores. Talvez seja aqui que reside a grande característica de *The End of Alice* e que aproxima esta obra à essência da ficção gótica: o seu carácter reflexivo. Margot Livesey, na sua crítica “Surprise Surprise”, elaborada para o *Times Literary Supplement* refere: “In various ways, both explicitly and implicitly, *The End of Alice* asks: do we blame the nineteen-year-old woman in the same way as we blame the older man? In both cases, the children, Matt and Alice, consent.” (Livesey 1997⁶). A reflexão de Livesey é a reflexão do leitor anónimo e uma prova viva da herança gótica que nos ensinou a ver para além da superfície e a encontrar as verdadeiras motivações do interior do homem, independentemente da situação pois, apesar de condenáveis os atos de Chappy e da rapariga universitária, o leitor sente-se tentado em compreender o porquê e perceber as suas verdadeiras motivações.

No entanto, todas as reflexões feitas até ao momento, em relação a *The End of Alice* continuam a incidir em aspetos demasiado superficiais, sem que ainda se tenha demonstrado a verdadeira essência gótica presente nesta obra, pois é este o grande objetivo deste trabalho. A visão do capítulo I levou-nos a considerar algumas características da ficção gótica em *The End of Alice*, nomeadamente o carácter transgressivo da obra, o facto de poder ser uma *cautionary tale*, o objetivo moralizante da história de Chappy, o confronto do leitor com a perversidade do narrador, entre outros. No entanto, acabam por representar aspetos demasiado gerais. Se a generalidade e a superficialidade fosse suficiente para obter uma resposta em relação à nossa questão, bastar-nos-ia a crítica de Will Self para o *New Statement* que simplesmente apelida Chappy de “particular American psycho” (Self 1997⁷). Mas em nome de uma resposta mais concreta é necessário ir mais longe e esmiuçar alguns aspetos em relação às personagens.

⁵ “Virgin Territory”. Acedido em http://www.amhomesbooks.com/reviews-interviews/the-end-of-alice_8.

⁶ “Surprise Surprise”. Acedido em http://www.amhomesbooks.com/reviews-interviews/the-end-of-alice_3

⁷ “The Killer As Aesthete”. Acedido em http://www.amhomesbooks.com/reviews-interviews/the-end-of-alice_2

2.1.1. Chappy: o vilão Gótico atormentado?

Chappy é a figura central da ação da obra *The End of Alice*, um homem de 53 anos que passou os últimos 23 anos numa cela no bloco oeste da prisão de alta segurança de Sing Sing, localizada a 50 km a norte de Nova Iorque. Este bloco oeste está reservado a condenados de crimes de natureza sexual, tal como a própria personagem descreve: “The men of the West are not the most popular in this facility; scariest of the scary, our crimes the most criminal of them all – we are kept in a special section for the sexual.” (Homes 2006:41). Chappy é, portanto, um condenado por crimes de índole sexual, um facto que é preponderante para o leitor, desde o início da obra e condiciona a sua visão desta personagem. A presença de um condenado parece ser um mecanismo de construção da narrativa bastante popular, se tivermos em conta a ficção criada no final do século XX. Basta recordarmos *Red Dragon* (1981) ou *The Silence of the Lambs* (1988), obras-primas de Thomas Harris que focalizam a sua ação em torno do sociopata condenado, Hannibal Lecter. O mesmo se passa com Quentin P., a personagem central da obra *Zombie* (1995), da autoria de Joyce Carol Oates. Ainda assim, nos exemplos referidos, é certo que, em termos de especificidade da natureza do crime cometido, Chappy se encontra necessariamente mais próximo de Quentin P., apesar de ainda não poder usufruir da liberdade que este já experiencia, após a condenação por ofensas sexuais contra menores.

Aquando do início da ação, os dados referentes a Chappy são escassos e fragmentados. Os factos mais importantes e mais sórdidos são-nos revelados, lentamente, por entre divagações, relatos corrompidos e alternâncias constantes entre vários planos da ação. O facto de grande parte da ação, senão a sua totalidade, nos ser fornecida pelo ponto de vista de Chappy, faz com que o leitor se encontre, assim, condicionado, em relação à veracidade dos factos e à visão subjetiva da personagem. De um ponto de vista mais formal, este processo revela-nos um método muito particular de construção de narrativa, o denominado *stream of consciousness*, bastante utilizado, por exemplo, por Virginia Woolf, James Joyce e William Faulkner. Este aspeto remete-nos para a ideia defendida por Steve Bruhm, no artigo citado anteriormente, ao definir o protagonista da ficção gótica contemporânea da seguinte forma:

“The Gothic texts and films I have already mentioned circle around a particular nexus: the problem of assimilating these social anxieties into a personal narrative that in some way connects the Gothic protagonist to the reader or spectator. What becomes most marked in the contemporary Gothic – and what distinguishes it from its ancestors – is the protagonists’ and the viewers’ compulsive return to certain fixations, obsessions and blockages.” (Bruhm 2002:261)

Compreender Chappy é uma tarefa bastante complexa mas o leitor não pode deixar de se sentir deveras próximo da voz que o acompanha e direciona, ao longo da história, nem que seja pelo simples facto de Chappy se dirigir constantemente ao leitor. Contudo, é notório desde cedo, para o leitor que, no seio da sua narração fragmentada, alguns aspetos são constantes, que mais tarde se revelarão como profundos traumas (a relação incestuosa com a mãe) ou obsessões pedófilas (Alice), aos quais Chappy faz questão de regressar, o que o aproxima das características de uma personagem 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 ação se desenrola e mais pormenores acerca da história são revelados, Chappy transmite a ideia de que apenas revela estes aspetos porque se suficientemente à-vontade com o leitor para o fazer.

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. (Homes 2006:172)

Esta passagem, em particular, representa uma clara chamada de atenção, por parte de Chappy ao leitor, o que não só atesta esta relação íntima entre ambos, como também revela que Chappy não pretende apenas transmitir a sua história, ele pretende envolver o leitor direta e indiretamente em todo o processo, provocando-o, mantendo em *suspense*, deixando escapar apenas alguns factos que ele considera relevantes. Esta passagem, em particular, prepara o leitor para um confronto com a verdadeira intenção de Chappy, ao relatar os “factos” em torno de Alice.

I feel the need to reassure you – don't respond, don't answer, just listen, do with it what you will, and I promise not to mention this again. I fully aware of what you've been doing while you've been reading this – these are my pages you're staining with you spunky splash. Your arousal, the woody in your woods, tickle in your twitty-twat, the fact that as you've read my mental monologue you fished out the familiar friend, rubbed it raw, stroked yourself, hello, pussy, sweet kitty cat – let the tiny tongue between your legs lick your fingers, giving them a sticky bath – and despite the depths to which it disturbed, you were released. (Homes 2006:172)

A linguagem utilizada é certamente chocante, mas o que é talvez ainda mais chocante é o à-vontade com que Chappy aborda toda a situação. Chappy sabe que determinados aspetos da sua história estão impregnados de uma elevada carga sexual, comportamentos que ele tem consciência que, perante as normas da sociedade, podem ser classificados de imorais e desviantes. Ainda assim, na sua obscuridade, Chappy sabe que as suas palavras podem produzir algum efeito no leitor. A intimidade existente entre ambos permite a Chappy considerar o leitor como seu igual, pelo que acredita que este acaba por pensar e até agir da mesma forma que ele. Sendo a masturbação um vício recorrente de Chappy compreende-se que este projete os seus desejos no leitor, pela natureza intimista da sua relação.

Some might believe that I blither just to shock, but what is shock if not some ancient identification, meaning that I have touched a sore spot, hit a nerve – think on it, will you - and some might believe that I blither to get a rise, and admittedly I've done that, too, but it is hardly my goal. True, I get trapped in my tirade, but would assume, would trust, that you – being who you are, where you are, out there and not in here – have sense enough not to get caught up in it. I would assume that you are bright enough not to buy the surface of my grotesque but know how to push it aside in order to see what's really there. Me. I am here. Buried beneath these unspeakable things. A boy, a man, a person quite like yourself. Even if that makes it worse, even if it makes it harder, don't forget: I am no better or worse than you. (Homes 2006:173)

A intimidade da relação entre Chappy e o leitor poderá ser ainda entendida de uma outra forma, ainda mais complexa e, naturalmente mais próxima de uma grande característica da ficção gótica. Este desejo de demonstrar algo ao leitor, de chamar a sua atenção, como Chappy faz, neste excerto em particular, leva-nos, naturalmente a estabelecer uma relação com as *cautionary tales*, aspeto tão característico de um dos principais efeitos da ficção gótica. A própria Homes confessa esse facto: “*Alice* has a

very moral core.” (Crewdson 1996⁸). As histórias góticas não pretendem apenas explorar o medo pelo medo, apresentar gratuitamente o terror, despojado de qualquer outra intenção. Não é este o único objetivo, pois desde a sua génese que a ficção gótica apresenta também um propósito altamente moralizante, tal como o autor William Patrick Day refere na obra *In the Circles of Fear and Desire – A Study of Gothic Fantasy*:

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. (Day 1985: 72)

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 atos negativos. São histórias que pretendem ter uma espécie de intervenção no indivíduo, com o intuito de tentar modificar a sua forma de agir e pensar, tentando passar uma mensagem ética. Já tinha sido referido anteriormente o facto de a narrativa gótica apresentar um objetivo moral e de o fazer através de métodos menos positivos contudo nunca é demais referir que a exploração de temas como a morte, a vida, a sexualidade, a homossexualidade levanta questões incómodas mas trata-se de um princípio do Gótico divulgar o que de mais negro há no homem para o obrigar a refletir e até a modificar-se.

The terrors and horrors of transgression in Gothic writing become a powerful means to reassert the values of society, virtue and propriety: transgression, by crossing the social and aesthetic limits, serves to reinforce or underline their value and necessity, restoring or defining limits. 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. (Botting 1996: 7)

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

⁸ “A. M. Homes”. Acedido em <http://bombsite.com/issues/55/articles/1954>.

restantes membros, os malefícios de determinados comportamentos e as suas consequências, tal como Fred Botting refere em *Gothic*. Tendo em conta esta perspetiva, as circunstâncias em que se encontra Chappy, servem de exemplo para os restantes membros da sociedade, para os alertar acerca das consequências dos seus impulsos mais negros e destrutivos.

Por outro lado, a forma como Chappy aborda o leitor parece conter um claro tom de aviso, que o impele a parar para refletir acerca de tudo aquilo que Chappy já revelou. 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. Chappy 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 conseqüentemente preferimos esconder, ignorando-o e colocando-o no recanto 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 you.” (Homes 2006:173). Apesar de todos os crimes, apesar de todos os momentos repugnantes que relatou, Chappy avisa que, afinal, nós não nos podemos esquecer de que também é humano, sujeito a desejos e instintos, o que não o torna diferente de qualquer um de nós. Em *Beasts* de Joyce Carol Oates, uma escultora inventa a máxima de que: “We are beasts and this is our consolation.” (Oates 2002:119). Este torna-se num aviso lançado também pela autora que apela para o facto de o leitor ter de se confrontar com o simples facto de que o verdadeiro “mal” não provém de uma ameaça externa, mas sim do nosso interior. A verdade é que o homem é o responsável pelas suas próprias atrocidades, facto que este não se inibiu de provar ao longo de milénios de existência. E em relação a Chappy, em particular, este tem consciência das suas ações, no entanto a forma como as percebe não é linear. Chappy conhece os seus instintos e desejos e, mesmo sabendo as consequências dos mesmos, tal não o impede de os perseguir, apesar da condicionante da prisão.

Esta exploração das verdadeiras motivações, ou por vezes da falta delas, para o ser humano cometer atos inexplicavelmente negativos é uma temática predileta para o autor Gótico. Edgar Allan Poe seria, provavelmente, um dos que melhor refletiu, ao longo da sua longa carreira literária, acerca desta questão. No ensaio “The Imp of Perverse”, datado de 1845, Poe explora de forma brilhante, esta questão.

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 *perverse*, 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. (Poe 1982: 281)

Edgar Allan Poe dá o nome de *perverse* a esta vontade primitiva e instintiva do ser humano para agir de forma errada perante os propósitos e as convenções sociais. O ser humano é forçado a responder à sua parte mais selvagem e primitiva de impulsos negativos. Tal explica os seus atos negativos sem, na verdade, explicar a sua verdadeira motivação. E, ao ter consciência que comete estes atos, cedendo ao seu lado mais instintivo e primitivo, o ser humano acaba por não sentir qualquer culpa ou remorsos pelos seus atos. Edgar Allan Poe descreve ainda, no mesmo texto, este processo de ação, 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.” (Poe 1982:282). A plena consciência dos seus atos e a consequente autoanálise e autorreflexão representa uma fonte bastante fértil para o autor Gótico, principalmente o norte-americano, que desde cedo se notabiliza na exploração desta temática.

Desta forma, 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 intensidade perversa, ao longo de toda a obra. Chappy é uma “criminoso” iluminado, pois sabe como são condenáveis as suas ações, apesar da prisão condicionar as suas ações. Ainda assim é-lhe impossível não cometê-las ou deixar de desejá-las, no fundo do seu ser. Mas os relatos do seu passado demonstram que Chappy passou grande parte dos seus anos a “perseguir” raparigas (segundo Chappy, não é este o termo mais correto a aplicar à sua situação, uma vez que, de acordo com a sua perspetiva, deve colocar-se frequentemente acima de qualquer condenação por considerar que eram as raparigas que vinham até si e não o contrário – este é um aspeto que se pretende desenvolver posteriormente, considerando a figura da rapariga como *femme fatale*, como elemento que toma iniciativa na sedução). Há uma determinada altura na sua vida, mesmo antes de alugar a cabana junto ao lago, perto da qual conhece Alice, que Chappy compreende que aquilo que o leva a desejar sexualmente uma criança é bastante forte e que não

conseguirá, facilmente, resistir à tentação. O isolamento na referida cabana poderia representar uma forma de fugir a este impulso, contudo é óbvio, para o leitor, que é algo do qual não pode escapar, aplicando-se, assim, o conceito de “perversidade” defendido por Poe. Os anos na prisão permitiram a Chappy refletir e ponderar, concluindo que não havia forma possível de não ceder à tentação, mais cedo ou mais tarde e que, apesar de já saber as consequências das suas ações, não seria isso que o impediria de continuar a molestar crianças. Esta consciência é partilhada igualmente por Quentin P., na obra *Zombie* (1995), de Joyce Carol Oates. Mesmo após a condenação, é claro para o leitor, aquando do início da obra, que Quentin P. não aprendeu a lição. Sabendo que o seu desejo é irresistível e que não pode negar a sua verdadeira natureza, Quentin investe numa nova forma de cometer os seus crimes, sem que volte a ser condenado por tal.

Chappy é, sem dúvida, um homem atormentado pelo seu passado, o que claramente condicionou no seu futuro. A constante deambulação de Chappy, entre as suas memórias de infância, os seus momentos com Alice e a sua presente 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 artigo mencionado anteriormente, no que concerne o Gótico contemporâneo, que se aplica, na sua essência, em particular, 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. (Bruhm 2002:267)

O presente de Chappy é profundamente marcado pelo seu passado: a inexistência de um ambiente familiar estável e as suas experiências incestuosas com a sua mãe ajudaram a moldar a sua personalidade e surgem naturalmente como explicação para determinadas ações, por exemplo, a relação pedófila com Alice. Chappy perdeu algo durante a sua infância e tal modificou-o para sempre, transformando-o no adulto

que é, o que se alia, neste contexto, ao sentimento de perda que Bruhm refere, que o afetou irremediavelmente.

Ainda em relação a esta questão, 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, polos de influência cimeiros na sua vida, exercem influências totalmente diferentes e acabam por surgir frequentemente no seu presente, com 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. Foi a avó que aceitou educar Chappy, após o internamento da sua mãe, em virtude de um desequilíbrio mental. Figura austera e quase despojada de afetos, a sua avó deseja ardentemente que o seu neto abandone a sua infância e para tal afasta-o dos objetos mais simbólicos deste período do seu crescimento. Numa das deambulações por momentos da sua infância, Chappy refere que a sua avó escondeu um dos seus brinquedos favoritos, o seu camião, durante semanas. Esta atitude, para além revelar o carácter claramente punitivo desta figura feminina, reforça aqui a ideia de autoridade, por parte da avó que, talvez compreendo a patologia que assola a mãe de Chappy, esconde a este o que realmente se passou com a sua progenitora e quando irá regressar à sua vida. Estas decisões parecem igualmente indicar que a avó quer afastar Chappy da influência menos positiva da sua mãe. Já a mãe de Chappy representa o oposto. Pouco se sabe desta personagem, a não ser os seus distúrbios mentais, que levam ao seu internamento num asilo. Se a avó de Chappy é a figura de autoridade, a sua mãe é a figura permissiva. Pelas descrições de Chappy, compreende-se que, na sua infância, é na figura de mãe que ele se refugia. A mãe é o elemento que lhe transmite conforto e, antes do regresso do asilo, protagoniza as suas melhores memórias. Esta questão da mãe ganha relevo no contexto da ficção Gótica Norte-Americana, de acordo com Allan Lloyd-Smith na obra *American Gothic Fiction – An Introduction*, ao refletir acerca da presença ou ausência da figura maternal e as possíveis consequências no protagonista Gótico:

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. (Lloyd-Smith 2004:157)

Grande parte da personalidade de Chappy acabou por ser definida pela ausência da figura maternal, o que potencia o efeito Gótico que Lloyd-Smith refere, no entanto também existe uma outra parte da personalidade igualmente marcada pela introdução de Chappy ao sexo, por parte 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 se tornou, permite-nos ajudar a compreender o que poderá ter potenciado os seus crimes.

Por outro lado, poderemos igualmente deter-nos um pouco na própria mãe e tentar compreender alguns aspetos em relação a esta personagem. O regresso da mesma à sua vida provoca uma mudança inesperada na sua relação. A sua mãe parece projetar em Chappy a imagem do seu pai, com todos os desejos associados a esta figura, tal como se encontra descrito na seguinte passagem:

«Sometimes, it’s just too hard, it’s just too much,» she says, sitting on the narrow chair, taking off her shoes, reaching up under her dress and rolling down her stockings.

I sit on the cot watching.

She smiles.

I’m watching Mama, more than watching, looking.

«I’m so glad to be home. Missed you,» she says, unzipping her dress, sliding it off her shoulders. «Thought about you three times a day.»

(...)

Her body continuously unfolds, a voluminous and voluptuous twisting, turning monument to the possibilities of shape, to the forms flesh can take. A body. A real body.

«Are you getting shy?» she asks. «Getting too old for you ma?»

My face goes blank, all feeling falls out of it. She reaches over and starts to unbutton my summer shirt, the one my grandmother has starched and pressed so stiff that it’s sharp, painful in places.

(...)

Mama smiles and hugs me hard, looking down at my rise through the water.

«Go ahead, » she says, holding my head in her hands, turning it so that my mouth is at her nipple. «It belongs to anyone, it belongs to you. » She moves my head back and forth over it. The softest skin, not skin but a strange fabric, a rare silk. My lips are sealed.

(...)

She reaches for my hand. I try to pull away.

«No.»

«Yes,» she says, pulling harder on the arm, leading it toward the place between her legs.

«No,» I say more desperately.

My hand goes through a dark curtain, parting velvet drapes. My fingers slip between the lips of a secret mouth. My mother makes a sound, a guttural *ahhh*. I try to pull hand out, but she pushes it back in. Pushes it in and then pulls out, pushes and pulls, in and out, in, out. (Homes 2006:109 – 114)

Esta passagem, em particular, demonstra claramente a natureza da nova relação que se cria entre mãe e filho: o incesto. A mãe de Chappy vê nele a figura masculina que necessita para satisfazer o seu desejo sexual, a figura que, de facto, na sua mente, está mais próxima do pai de Chappy, em termos físicos. Chappy, na sua aparente inocência, não consegue compreender verdadeiramente o que se está a passar e ficará marcado para sempre, por esta relação pouco saudável com a sua mãe.

Pela perspetiva da marca profunda que as figuras femininas produziram 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 conturbado da obra *Psycho* (1959), da autoria de Robert Bloch, adaptado ao cinema pelo mestre Alfred Hitchcock, no ano seguinte e com o mesmo nome. 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 motivações diferentes. A mãe de Norman Bates é uma figura autoritária e severa que condiciona negativamente o crescimento do seu filho, ao censurar a sua sexualidade, referindo que se trata de um ato pecaminoso, que deve ser condenado e que todas as mulheres são devassas, à exceção dela própria. Na mãe de Bates encontram-se traços do puritanismo dos colonos e na forma como se agarram à religião, com o intuito de conseguir explicar tudo aquilo que lhes é desconhecido, acabando por provocar consequências graves. Quando a sua mãe se envolve numa relação, a mente de Bates, após anos de intensos abusos emocionais, cede e acaba por assassiná-la e ao seu amante. Naturalmente que tal só é descortinado no final da obra, quando se toma consciência que Bates criou duas personalidades distintas e acabou por assumir a identidade da mãe. Já no caso de Chappy, não existe esta questão da censura e repressão, por parte da sua mãe. No entanto, a relação incestuosa que se cria entre mãe e filho, durante a sua infância, condiciona 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 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 e necessitada de atenção masculina, com uma grande necessidade de satisfazer os seus impulsos sexuais. A mãe de Bates é 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. De qualquer forma, as duas figuras femininas, com atitudes e instintos diferentes, deixam marcas profundas nos seus filhos. Ambos, de formas diferentes, acabam por resultar num “produto” que a sociedade condena e ostraciza, pelas suas atitudes degradantes e ações deploráveis: Bates assassina Mary Crane, a jovem fugitiva que roubou uma considerável quantia de dinheiro ao seu patrão, Milton Arbogast, o investigador privado que procura por Mary, a sua própria mãe e o seu namorado; Chappy assassina Alice, com requintes de perversidade. Sem querer desculpar os atos de ambos, é notório a forma como o seu passado acabou por condicionar o seu presente, lembrando assim a célebre frase de Horace Walpole: “Sins of our fathers are visited on their children.” (Walpole 2008 [1791]: 7). Sem dúvida que se torna pertinente aplicar o pensamento de Walpole a esta temática recorrente desde os primórdios da ficção gótica. *Carrie* (1974), de Stephen King e a sua jovem protagonista, ou qualquer elemento da família Compson ou Bundren das obras *The Sound and the Fury* (1929) e *As I Lay Dying* (1930), do consagrado autor William Faulkner, ou o até mesmo o já referido Norman Bates, ilustram perfeitamente que, mesmo com a mudança do século, os pecados da família continuaram sempre a atormentar o(s) protagonista(s) Gótico(s). Steve Bruhm refere em “Contemporary Gothic: why we need it” o seguinte, em relação a esta questão em particular:

First, the Gothic itself is a narrative of trauma. Its protagonists usually experience some horrifying event that profoundly affects them, destroying (at least temporarily) the norms that structure their lives and identities. Images of haunting, destruction and death, obsessive return to the shattering moment, forgetfulness or unwanted epiphany. (Bruhm 2002:268).

Para Chappy, os seus grandes traumas dizem respeito não só à relação pouco estável que mantinha com a sua mãe como também o seu posterior desaparecimento. Nesta linha de pensamento, Chappy demonstra claramente que também é atormentado pelos seus traumas sofrendo igualmente com estes pecados, tal como Carrie sofreu

durante anos abusos constantes pela mão da mãe, em virtude das suas ideias fundamentalistas religiosas, ou como os irmãos Compson (Benjy, Quentin e Jason – *The Sound and the Fury*) sofreram no seio de um contexto familiar de decadência e totalmente desprovido de amor. As ações dos seus progenitores condicionaram e moldaram as suas personalidades, tal como a mãe e a avó de Chappy o fizeram. Estas reflexões, acerca do passado destas personagens, e este 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 fatores, que encontram a sua explicação no passado.

É certo que Chappy não é um Dracula, senhor das trevas, ou um incompreendido e ostracizado Frankenstein, um requintado Hannibal Lecter ou até um obcecado Capitão Ahab, na sua essência. *The End of Alice* não lida com temas sobrenaturais, fantasmas ou monstros. Se, na ficção gótica tradicional, o vilão é o expoente máximo do mal e tudo desde a sua aparência até à personalidade permite-lhe que encarne, na perfeição, a essência do mal, a ficção contemporânea já não é assim tão linear. Se não vejamos um exemplo bastante simples: se a forma como Bram Stoker retratou Drácula fez com que o leitor do final do século XIX recriasse, na sua mente, uma imagem bastante fiel daquilo que, para a época, é o verdadeiro mal, o Drácula de Francis Ford Coppola já não pode encaixar-se nessa estrutura linear de pensamento e ser considerado a fiel representação do mal, no final do século XX. O Drácula de Coppola é praticamente humano e aproxima-se justamente dessa humanidade pelo simples facto de demonstrar os seus sentimentos, mas também por não ter escrúpulos em cometer atos de violência. É que, para além de a própria fronteira entre o bem e o mal se ter esbatido também o homem já compreendeu que o mal é bem mais complexo e que reside no interior do homem, fazendo assim parte da nossa realidade. Os chamados vilões da narrativa gótica contemporânea norte-americana são homens comuns, reais. Chappy é uma personagem real que Homes faz questão de frisar, ao longo da obra, pelas suas palavras, que pode ser qualquer pessoa, qualquer um dos nós. Este jogo de aparências pretende, acima de tudo, desequilibrar a perspetiva 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*, na qual se alerta 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.” (Smith 2007:139). Esta também é uma grande lição, o facto de se lidarem com os traumas, de se confrontar o leitor com o interior das personagens e compreender que o mal está presente, essencialmente, no interior do homem. O Gótico norte-americano pretende demonstrar, na sequência da transposição de um terror mais visual, provocado pela passagem do cenário circundante e meramente exterior para o interior das personagens. A segunda metade do século XX revelou, assim, personagens da ficção gótica mais complexas e pluridimensionais, expondo as fragilidades do ser humano. No entanto, a complexidade de Chappy revela ímpetos perversos, atitudes grotescas e decadentes.

2.1.2. *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, tendo em conta as especificidades de cada movimento estético-literário e até do próprio contexto histórico-político em que estes se encontram. No caso particular da ficção gótica, as primeiras obras revelam um universo essencialmente masculino, no qual a mulher ocupa uma posição de vítima, em grande parte dos enredos, quase sempre obedecendo a um estereótipo de uma jovem mulher, perseguida e atormentada por uma figura opressora pertencente ao universo masculino, pelas mais diversas razões, 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 (...). (Botting 2008: 153)

Para atestar este facto tão Gótico basta recordar a personagem Isabella, da obra *The Castle of Otranto* (1764), de Horace Walpole, ou Ellena, personagem da obra *The Italian* (1797), apesar da referência a esta última obra, em particular, nos poder levar aos meandros de um universo feminino mais obscuro, pela mão de Marchesa, mulher perversa que não deseja ver o seu filho, Vivaldi, contrair matrimónio com Ellena. O ponto que interessa realçar, neste momento, é o facto de as primeiras obras,

representativas dos primórdios da ficção gótica, apresentarem, na sua essência, estruturas patriarcais, tal como refere Donna Heiland, na obra *Gothic & Gender – An Introduction*: “Early gothic novels make absolutely clear the genre’s concern with exploring, defining and ultimately defending patriarchy.” (Heiland 2004:8). Esta questão é partilhada quer pelo Gótico Inglês, quer pelo Gótico Norte-Americano, apesar de este último demonstrar características muito mais vincadas, em relação ao papel da mulher, apresentando algumas dificuldades em criar personagens femininas pluridimensionais, permitindo até que se tornassem vilãs góticas, de pleno direito. Donna Heiland refere, na obra mencionada anteriormente, em relação a este tópico em particular, 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”. (Heiland 2004:291) Desta forma, Heiland realça o facto de os autores norte-americanos frequentemente construírem personagens femininas, num contexto onde a sexualidade não é um tópico abordado ou então é apenas subentendido, resultando naquilo que Heiland considera um retrato pouco aprofundado e 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 um pouco mais de 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; (Fiedler 2003:296)

Na prática, estamos perante duas personagens-tipo femininas, segundo Leslie Fiedler: uma mulher simples, inocente, permanentemente conotada como praticante do bem e, reconhecida facilmente, em termos físicos, pela sua pele branca, pelos seus cabelos louros e pelos seus olhos azuis. Estas características tornaram-se num dos maiores clichés dos primórdios da literatura norte-americana. O branco é a cor predominante em redor da *Good Good Girl, Nice Girl* ou então *Fair Virgin*, termos utilizado por Fiedler, no capítulo 9, com o título “Good Good Girls and Good Bad

Boys”, da obra *Love and Death in the American Novel* e assume um enorme simbolismo na ficção gótica. Por outro, é igualmente necessário encontrar uma adequada personificação do mal, que se irá, naturalmente contrapor, à *Fair Virgin*. Surge então a *Dark Lady*, portadora de sentimentos e emoções obscuros, condenáveis pela religião e pelo bom senso social, capaz de quebrar as regras sem hesitar e, cujas ações estão sempre impregnadas por impulsos egoístas e repreensíveis. A *Dark Lady* é o contraste da *Fair Virgin* loura, sendo morena, com cabelos castanhos ou negros e os seus olhos negros.

A *Fair Virgin* é acompanhada por uma aura etérea, que a coloca num plano quase divino e, por conseguinte, afastada do plano terreno e seus pecados. Esta aura etérea tornou a *Fair Lady* numa imagem preferencial dos autores clássicos norte-americanos, mas também revelou que é notória uma certa incapacidade por parte desses mesmos autores em lidar com o seu carácter divino, tal como Fiedler refere: “(...) the figure of a woman refined to the point where copulation with her seems blasphemous possesses the imagination of the most sophisticated American writers.” (Fiedler 2003:293).

Já a *Dark Lady* manifesta claramente o conceito defendido pelos Românticos, a *Bella dame sans merci*, expressão que conhece a sua génese como título da famosa balada de John Keats, um dos nomes mais sonantes do romantismo inglês que, de forma concisa, descreve a essência desta personagem feminina. Todo o conceito da *Dark Lady* encontra a sua justificação no apelo a figuras femininas do cristianismo ou imagens mitológicas da Grécia antiga. 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* torna-se também um símbolo da morte, para além da manifesta sexualidade que explora sem pudor. “(...) as the Dark Lady with her luxuriant flesh is a bearer of poison. In such symbolic world, sex and death become one.” (Fiedler 2003: 296). 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, a inocente criança que, numa primeira análise, associamos de imediato ao conceito de *Fair Lady* ou invés da rapariga universitária ou até a própria mãe de Chappy que, pelas suas ações, se aproximam da definição de *Dark Lady*. Mas serão assim tão lineares estas definições, tendo em conta as suas ações?

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 encontrar marcas góticas nas mesmas. O leitor, quando inicia a sua viagem ainda não sabe, mas em breve irá entrar numa mente distorcida onde o tempo e o espaço deixam de fazer sentido. E o narrador não começa por contar a sua história mas a história de uma perturbante personagem feminina... Alguém que parece partilhar algo com o narrador, algo que até ele próprio tem dificuldade em caracterizar: “this afflicted addiction, this oddly acquired taste for the freshest of flesh” (Homes 2006:11). As palavras enigmáticas de Chappy avisam o leitor, desde o início, que estas personagens se encontram terrivelmente condicionadas por um vício que as aflige e tormenta – quer Chappy, quer esta personagem feminina que este introduz nos seus relatos. Mas, antes que o leitor possa distanciar-se desse mesmo vício e concluir que nada o aproxima àquela problemática, o referido aviso torna-se muito mais preocupante no final do primeiro parágrafo da obra, quando Chappy refere as seguintes palavras: “What will frighten you most is knowing she is either you or I, one of us. Surprise. Surprise.” (Homes 2006:11). Chappy cedo esclarece o leitor, tendo em conta a natureza íntima da sua relação, de que a realidade daquela jovem rapariga universitária está muito mais próxima do que seria de esperar e que até a mais improvável pessoa pode ser um pedófilo. Mas aquilo que, na verdade Homes pretende transmitir é que, de facto não podemos confiar nas nossas perceções e que devemos desconfiar de tudo e de todos, até mesmo de uma criança de 12 anos, de uma jovem universitária de 19 anos e de uma mãe pois, apesar destes rótulos, as definições fornecidas por Fiedler poderão não ser suficientes para compreender o universo feminino de *The End of Alice*.

2.1.2.1. Alice – uma nova Lolita?

À medida que o leitor vai acumulando algumas informações acerca de Alice, torna-se mais precisa a imagem mental que criou da mesma – uma rapariga, uma criança que entrou na vida de Chappy e que deixou uma profunda marca. Sabe-se que o crime de Chappy é de natureza sexual e rapidamente o leitor começa a especular que se trata, de facto, de um pedófilo.

Mas os verdadeiros factos referentes a Alice, só chegam no final da obra, quando Chappy está perante um comité que pretende avaliá-lo, tendo em vista a sua libertação

eminente. Mais uma vez, este facto atesta a pouca veracidade e certeza dos aspetos relatados por Chappy. É através do relato dos factos contidos no processo criminal de Chappy que o leitor começa finalmente a juntar as peças e a construir tudo, como se fosse um puzzle. 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 sendo uma clara demonstração da infantilidade de Alice, como se a sua idade não bastasse para atestar esse facto: Alice vê Chappy a sair do lago totalmente nu e coloca-se entre ele e a sua roupa; Alice considera-o seu prisioneiro e decide amarrá-lo a uma árvore. Esta situação é aparentemente inocente e parece retratar uma simples brincadeira de crianças. Mas, por outro lado, ao analisar-se com mais rigor este primeiro encontro entre Alice e Chappy, poder-se-á entender que não há nada de inocente nele. Pode-se também concluir que o encontro esteve envolto num clima sexual, e ambos têm consciência desse facto, ainda que a níveis diferentes de maturidade. Sob um ângulo diferente, este aparente momento de brincadeira em tudo se assemelha a uma sessão de *bondage*, tendo Alice como a figura dominante da relação. Tal imagem deita por terra qualquer noção idílica que se construiu em torno de Alice. Para a mente de Chappy, Alice não é inocente pelo que se afasta, de vez, da noção de *Fair Lady*, bastante utilizada pela ficção gótica tradicional. Desta forma, esta nova personagem feminina, Alice, representa uma nova visão em relação à infância, ou mais concretamente em relação à destruição da mesma pois Alice parece ilustrar na perfeição o grande aviso que Homes pretende fazer com *The End of Alice*: a infância desapareceu juntamente com a inocência que estava associada com este momento de desenvolvimento da criança.

«Then that's the price I pay,» she says, yanking my arms behind my back, exposing me. She produces a coil of rope – the tickling touch of her small, clammy hands causes blood to rush from my head. My knees buckle beneath me.

«Your totem pole rises,» she says, referring to the state of my nakedness. I am thawing from the freeze.

So it does (Homes 2006:189)

O *totem*, que é uma clara referência fálica, é referido, sem grande surpresa ou pudor, por parte de Alice. Se esta realmente tem consciência da anatomia masculina e se é algo natural para ela ou se simplesmente acaba por revelar a sua total ignorância, o leitor não tem a certeza, contudo a forma como Chappy retrata a sua Alice, fá-la

assemelhar-se a uma mulher adulta, no auge da sua energia sexual. Talvez a grande questão resida nesse facto: a forma como Chappy projeta Alice talvez não corresponda à realidade, uma vez que se trata de uma visão bastante subjetiva. Talvez Alice nunca se tenha assemelhado a uma *femme fatale* e o seu comportamento tenha sido, na realidade, em tudo inocente e correspondente à faixa etária em questão mas, para Chappy, esta criança apela às suas fantasias mais obscuras.

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, quer até pela semelhança da história, do facto de ambas as personagens masculinas se encontrarem atrás das grades. Chappy é um homem de meia-idade, tal como Humbert, cuja obsessão por uma jovem, uma criança, o leva a cometer os atos mais abomináveis da condição humana: ambos acabam por matar. Mas Humbert consegue aliar um certo paternalismo que escapa a Chappy. Humbert preocupa-se em ser igualmente um bom pai, ao mesmo tempo que mantém uma relação claramente sexual com Lolita. E o facto de, no final, perseguir Quilty, um outro pedófilo, por o considerar responsável pela destruição da vida de Lolita e também da 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 atos. Contudo, o que torna o seu crime hediondo, aos olhos da sociedade é, de facto, o objeto da sua obsessão ser ainda uma criança, uma menina de 12 anos. A sua obsessão acaba por olhar para Alice como a verdadeira responsável de toda a ação, 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, com a sua primeira menstruação, ter-se-á apercebido, num canto mais recôndito da sua mente, que a infância dela terminou e que o que resta agora, nada corresponde à sua fantasia.

Para além da clara comparação que é possível estabelecer com obra *Lolita* (1955), de Vladimir Nabokov, existe uma outra personagem com a qual é possível comparar a Alice e aproximar *The End of Alice* ao universo da ficção gótica. Anne Rice é um dos nomes a reter da ficção Gótica Norte-Americana, do final do século XX, com *The Vampire Chronicles*. No seio destas personagens destaca-se a “mulher-criança”, Claudia, personagem pertencente à obra *Interview with the Vampire* (1973). Esta inocência é-lhe retirada numa fase precoce da sua vida e conseqüentemente tem de lidar

com uma vida imortal, com um coração de mulher, para sempre cativo num corpo de uma criança.

Recordando o conceito de *Fair Virgin*, seria de esperar conseguir encaixar perfeitamente Claudia nesta categoria, uma criança inocente de longos cabelos louros e olhos azuis, nem que seja pelo simples facto de corresponder ao seu estereótipo físico. Para além disso, a presença do branco sugere igualmente uma aura de inocência, uma vez que, quando é apresentada a Louis, já transformada, enverga um vestido branco. Contudo, esta brancura já não é símbolo de pureza. À medida que a história evolui são evidentes os seus aspetos psicológicos negativos. Claudia é uma criança caprichosa e egoísta. Por outro lado, tal como Fiedler refere em *Love and Death in the American Novel*, esta caracterização poderia ser um reflexo das criações clássicas norte-americanas, um paralelo com a noção do *Good Boy*, presente em clássicos da ficção Gótica Norte-Americana, tais como *Huckleberry Finn* (1884), da autoria de Mark Twain: “Only the girl-child seems, however, a sufficiently spotless savior to the imagination of America, which boggles at the notion of a pure boy. (...) The Good Boy is, of course, America’s vision of itself, crude and unruly in his beginnings, but endowed by his creator with an instinctive sense of what is right.” (Fiedler 1966:269 - 270).

Tal como Humbert e Lolita, também Claudia e Louis mantém uma relação quase proibida, pois Claudia manifesta desejos de uma mulher adulta e quer ardentemente que Louis olhe para ela e a considere como objeto de desejo. Louis acaba por se encontrar dividido entre aquilo que sente pela criança-mulher, ao mesmo tempo que a sua consciência o alerta para o facto de se tratar de uma relação pecaminosa. Pelas circunstâncias e pelas semelhanças em relação ao enredo, é natural comparar Chappy e a sua relação com Alice, considerando esta última, à luz da ideia desenvolvida por Fiedler.

Mas esta noção, desenvolvida por Fiedler em *Love and Death in the American Novel*, de “girl-child”, que surge lado a lado com a ideia de “Good Boy”, referida anteriormente e que pertence aos primórdios da ficção Gótica Norte-Americana, baseia-se na ideia na inocência e pureza da criança que, simplesmente por puro instinto é capaz de fazer aquilo que está correto. Se olharmos para Lolita, Claudia e Alice, apesar de nos referirmos especificamente à ideia de “girl-child”, não é possível inclui-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. (Fiedler 1966: 330)

Para Fiedler trata-se da “bitch-girl”, para o autor Louis Gross, na obra *Redefining the American Gothic*, a terminologia a aplicar seria “demonic child”. Contudo, apesar da mudança de terminologias, ambos os autores concordam com o facto de ser visível a profunda modificação de se operou na imagem e na forma como pode ser representada a figura da criança, tal como Gross refere, ao tomar como exemplo a personagem de Rice, Claudia.

The figure of the demonic child is rare in Gothic fiction until the late nineteenth-century's “Carmilla” and *The Turn of the Screw*. This trope requires a societal belief in the radical innocence of children which reveals itself most fully in the literature of Romanticism. 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. (Gross 1989: 50)

Nenhuma destas três personagens femininas, jovens raparigas que ainda mal saíram da sua infância, é descrita como puramente inocente o que nos revela que, tal como para a *Fair Virgin*, existe a *Dark Lady*, também para o “Good Boy” existe o seu duplo, o “Bad Boy”, neste caso particular, a “Bitch Girl” ou “demonic child”, personagem que, tal como as referidas personagens femininas, cede e guia-se pelos seus instintos contudo não tem qualquer intenção de praticar o bem, preferindo provocar e seduzir a personagem masculina. Segundo as palavras de Fiedler e Gross, podemos entender esta corrupção da imagem da pureza da criança como uma paródia, a ridicularização de noções que foram, durante séculos, perpetuadas na literatura, considerando exclusivamente a criança como um ser puro e quase divino, com o qual é difícil conceber a sua “destruição”.

Ainda em relação a esta questão da paródia, referida por Fiedler, é importante considerar, de uma forma mais crítica, a necessidade da criação de uma personagem como Alice, por A. M. Homes, no final do século XX. Seguindo esta linha da destruição da imagem da pureza da criança, aliando à conceção 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 as suas possíveis consequências, para impulsos malévolos que também podem residir no interior de uma criança. Apesar de extremamente polémico, Homes pretende abordar a problemática da pedofilia numa outra perspetiva: em vez de se falarem apenas em impulsos irresistíveis por parte dos adultos que, apesar das consequências, acabam por ceder aos mesmos, podemos falar numa atitude provocatória, por parte da criança, que espera que o adulto lhe possa corresponder.

Parece inconcebível aliar a sexualidade a uma criança, no entanto não é uma temática nova mas sim uma que provoca constantes discussões sociais e morais quando, todos os dias, surgem relatos chocantes, através dos órgãos de comunicação social, de crianças que são molestadas. Sendo um tópico tão controverso e problemático para a sociedade norte-americana e não só, compreende-se que se trate de mais uma questão “mal resolvida” e que se torne em mais um ponto de desequilíbrio, pronto a ser utilizado e explorado pelo escritor norte-americano, no entanto sem implicar que seja devidamente resolvido, o que nos permite corresponder à ideia preconizada por Eric Savoy, no artigo “The rise of American Gothic”: “Gothic texts return obsessively to the personal, the familial, and the national pasts to complicate rather than to clarify them, but mainly to implicate the individual in a deep morass of American desires and deeds that allow no final escape from or transcendence of them.” (Savoy 2002:169)

Que fique esclarecido que a pedofilia é um ato horrendo, que deve ser condenado, com todo o vigor, pela sociedade. Não é o objetivo deste trabalho defender esta prática. O que se pretende, de facto, é demonstrar que esta temática está presente na literatura e que se encontra, em particular, bastante desenvolvida na obra em questão.

Pelas questões abordadas e à luz dos exemplos referidos, que representam uma ínfima parte dos vários exemplos de ficção gótica produzida no final do século XX, pode-se concluir que Alice se trata de uma figura representativa das características góticas, assumindo igualmente esta destruição da imagem da inocência que os autores conseguiram projetar, após ultrapassarem as convecções e as controvérsias sociais.

2.1.2.2. “A mulher vilã”

O recontar da história, do ponto de vista de Chappy, começa de uma forma relativamente inocente, uma vez que as suas palavras não deixam revelar a verdadeira

dimensão do seu crime. O que Chappy deixa transparecer é uma relação próxima com Alice. O leitor, ao absorver as palavras de Chappy, vai tomando consciência que existe muito mais para além daquilo que este está a recontar. A narração é irregular e inconstante, revelando subjetividade, o que facilmente leva o leitor a perder-se no enredo. O leitor só terá certeza dos factos quando, finalmente, ocorre uma espécie de confronto entre Chappy e o mundo real. À medida que Chappy avança na sua narração, sempre utilizando como desculpa a correspondência com a rapariga desconhecida que o idolatra, é claro, para o leitor, que ele se encontra perdido nos devaneios do seu próprio mundo.

A forma como Homes constrói o seu enredo é sublime. O leitor parece seguir a audiência de Chappy ao mesmo que esta decorre. É o próprio Chappy que nos relata os pormenores, os ocupantes da sala, as perguntas que fazem, o que está a acontecer naquele preciso momento. Contudo, é visível o desfasamento entre a realidade 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. Este afastamento da realidade é reconhecido por Chappy que considera que as pessoas como ele pertencem a uma espécie de universo paralelo. Um universo onde impera o reconhecimento da atração pelo outro, 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. (Homes 2006:13)

Também é latente um sentimento de proteção por parte de Chappy. É evidente que Chappy necessita providenciar uma definição para este “grupo” de pessoas pertencente ao submundo, uma vez que as suas motivações e obsessões jamais serão aceites pela sociedade, em geral, como se fosse realmente importante dar a conhecer ou simplesmente lembrar que existem pessoas como ele. Por outro lado, é interessante constatar um certo protecionismo, por parte de Chappy, em relação à rapariga com a qual ele estabelece correspondência. O nome desta personagem permanecerá uma incógnita até ao final da obra, uma vez que Chappy protege não só o seu nome como até as suas origens. Fica a ideia de que pertencerá a um estrato social mais elevado.

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. (Homes 2006:16-17).

Chappy tem a plena consciência de que aquilo que lhes dá prazer, é condenável e que provoca uma série de inconvenientes e embaraços para a sociedade e, apesar de sentir a necessidade de revelar/ lembrar que estas pessoas existem, não deixa de sentir-se na obrigação de, ainda assim, proteger a jovem rapariga universitária, uma vez que ele, melhor que ninguém, sabe perfeitamente as consequências que advêm da prática de atos sexuais com menores.

Apesar da temática da pedofilia, sexualidade e obsessão sexual não ser algo novo para o universo da ficção, a novidade que Homes fornece é, de facto, a questão do género e até da idade. É uma ideia preconcebida que sejam apenas homens de meia-idade a sentirem-se atraídos por jovens ou crianças. Esta ideia tornou-se certamente popular devido à *Lolita* (1955), de Nabokov. Talvez esse facto se deva ao contributo dos meios de comunicação social e à popularização de determinadas histórias. A verdade é que o que é transmitido é que a pedofilia é sempre algo que parte do universo masculino. Basta apenas recordar algumas das obras já referidas, tais como *Interview with the Vampire* (1976), de Anne Rice ou até a obra *Zombie* (1995) de Joyce Carol Oates. O que ligam estas três obras é o facto de partirem de um ponto de vista masculino, no que concerne a pedofilia. A visão e a experiência do homem, independentemente da idade, representam o ponto de partida para lidar com esta temática e são amplamente exploradas, de forma a expor esta fragilidade do ser humano. Os fundamentos psicológicos para tal comportamento são irrelevantes neste momento e, apesar de ser uma temática polémica, existe algo ainda mais polémico. Homes parte, de facto, do ponto de vista masculino do pedófilo, aproximando-se de outros exemplos da ficção gótica – através de Chappy, que corresponde, de facto, às ideias preconcebidas estabelecidas. Contudo, a presença constante desta personagem feminina sem nome que, através das suas cartas, reconta todos os pormenores sórdidos da sua própria busca pela satisfação sexual, a exploração da sua própria obsessão acaba por confrontar o leitor com uma outra realidade – a pedofilia também faz parte do universo feminino. É pois, tal como Chappy chama a atenção no início da obra, algo que surpreendentemente faz parte da nossa sociedade, apesar da mesma recorrentemente

ocultar este pormenor. Qualquer um pode tornar-se no Chappy ou na rapariga universitária.

A forma como a figura feminina é retratada ao longo da obra não é positiva, à luz das suas ações. Os três grandes exemplos femininos, pertencentes ao universo de Chappy, estão longe de corresponder ao ideal puritano da mulher, presente na origem do Gótico, ou na inocência da figura feminina. 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 para a noção de *Dark Lady*, desenvolvida por Leslie Fiedler em *Love and Death in the American Novel*. Através de Fiedler, ficamos com a ideia de que a inocência da imagem feminina sofreu profundas modificações ao longo das décadas de desenvolvimento da ficção gótica, dando aos autores Góticos, a possibilidade de se libertarem de determinadas convenções e explorarem, de uma forma mais rica e complexa, várias facetas da figura feminina, colocando-a sob um ângulo mais negro. Kelly Hurley reflectiu sobre esta questão, em “British Gothic fiction, 1885 – 1930”, artigo pertencente à obra *The Cambridge Companion to Gothic Fiction* cuja organização ficou a cargo de Jerrold E. Hogle, ao considerar a noção da “new woman” que acabou por se difundir por todo o mundo ocidental e que se trata, de facto, de um produto do século XX e das consequentes modificações sociais, aliadas à emancipação da mulher e a forma como a ficção gótica lidou ou não lidou com essas mudanças.

However, if proscriptive ideologies of gender were subject to challenge throughout the century, by the *fin du siècle*, it seemed to many that traditional gender roles were becoming undone, especially with the emergence of figures like the New Woman. Many of her goals were not so new; like earlier feminists, she supported education and meaningful employment for women, along with the reform of marriage and divorce laws. But New Women also argued that they had the right to move freely within the public sphere, to engage in frank dialogue about sexuality, contraception, and venereal disease, and to enjoy physical intimacy both within and outside of marriage. As a result, the New Woman was vilified for her unwomanly sexual appetites and her insistence on behaving “like a man”. (Hurley 2002:200-201)

É certo que a “nova mulher” reivindica um papel muito mais ativo na sociedade e uma posição de igualdade face ao homem. Naturalmente que esta vontade passou para a literatura e à medida que o século XX avança, tornou-se mais fácil para o autor gótico contemporâneo construir uma personagem feminina credível e 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. No caso em particular 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, e compreender de que forma se passa de uma imagem de uma família tradicional, de uma mãe extremosa para uma noção totalmente diferente de maternidade.

O leitor tem acesso à mãe de Chappy através de *flashbacks* que surgem em momentos mais conturbados e menos claros da narração. De início, não é fácil compreender o comportamento da mãe. Contudo, à medida que continuam estes *flashbacks*, o leitor toma conhecimento que Chappy não é apenas o violador, ele próprio foi vítima de violação pela própria figura materna, o que irá condicionar o desenvolvimento da sua personalidade. Com o relato da cena do incesto, que surge dispersa por vários fragmentos ao longo da narração das conquistas sexuais da correspondente anónima, o leitor tem a consciência de que a mãe de Chappy cedeu igualmente a impulsos irresistíveis, compreendendo ao mesmo tempo, as consequências negativas que se advinham de tais instintos. “«My curse», Mama says through the bathroom door. «It’s my curse.»” (Homes 2006:141). Estas palavras enigmáticas surgem num dos últimos encontros que Chappy relata referente à sua mãe. Chappy, ao acordar, encontra manchas de sangue na cama que havia partilhado com ela e acredita que a magoou. A mãe intervém e refere que é a sua maldição. Se por um lado, podemos considerar que se trata apenas de um desabafo referente à condição física da mulher e os seus mecanismos biológicos, tendo por base a menstruação, por outro lado, podemos analisar a presença de sangue com uma metáfora para a sua punição, ou seja, por outras palavras, a mãe de Chappy, ao pronunciar estas palavras, confessa a sua culpabilidade na sua situação. Se recordarmos a ideia defendida por Kelly Hurley no artigo referido anteriormente, podemos considerar a mãe de Chappy como um exemplo da “incapacidade” de lidar com a “nova mulher”, no que concerne a questão da sexualidade, tornando-a numa vilã.

Ainda na senda da visão da “nova mulher”, verificamos que a transformação da imagem da mulher não se fica apenas pela forma como é retratada mas que se estende igualmente a elementos que possam estar associada a ela. Se para a *Fair Lady* tratava-se de uma questão de aparência física, (a predominância do branco, os cabelos louros, etc.), já a *Dark Lady* surge invariavelmente ligada a cores mais escuras, isto

principalmente na ficção gótica tradicional. Agora, numa existência mais instável ao longo do século XX na qual a própria mulher se modificou, os antigos símbolos de pureza tornaram-se alvo de reflexão e até subversão. Tomemos, como exemplo, a questão da menstruação, do sangue que, na sua essência, representava um ritual feminino de passagem para a idade adulta. Hoje em dia já não é possível abordar esse assunto de forma tão simplista. Se Homes demonstra em *The End of Alice* como a infância e a inocência desapareceram, continuará a menstruação a representar um ritual de passagem para idade adulta? Tornou-se num mecanismo meramente biológico ou assumiu novas simbologias?

O sangue é, sem dúvida, um elemento com uma importância incomensurável na ficção gótica. A presença do sangue tanto reforça a ideia de vida e vitalidade como acentua a noção da morte. Elemento indispensável à sobrevivência do vampiro, um dos “monstros” maiores da ficção gótica, o sangue representa a perpetuação da sua existência imortal enquanto que, para a sua vítima, traduz-se na morte ou na sua metamorfose.

Blood is one of the central images of human frames of thought, associated with both life and death, with ritual sacrifice and with violence. It is also a symbol of power and youth, and so it has a very close connection to the vampire myth of everlasting life – or death. (Bartlett & Idriceanu 2005: 47)

A reflexão que os autores Wayne Bartlett e Flavia Idriceanu promovem, na obra *Legends of Blood – The Vampire in History and Myth*, em relação a esta questão ajuda a compreender o simbolismo que o sangue acaba por assumir na ficção gótica, ainda que constantemente associado ao universo do vampiro. E, apesar de *The End of Alice* não se tratar de uma história de vampiros, o sangue assume uma grande importância em momentos-chave, que permitem vislumbrar determinadas personagens num outro ponto de vista, aproximando-as ao Gótico e suas características. E, quando se referem determinadas personagens, referem-se principalmente três figuras femininas: Alice, a mãe de Chappy e a rapariga universitária. Em relação à rapariga universitária, o sangue representa uma forma grotesca de obter uma satisfação quase sexual, no momento em que retira a carapela da ferida do jovem Matt e lambe o sangue; já para Alice e a mãe de Chappy, a presença do sangue está indiscutivelmente ligada à menstruação, no entanto, com falácias que proporcionam mal-entendidos e sentimentos de culpa pela ignorância

em relação à situação. Chappy, ao ver o sangue da mãe, num dos últimos encontros, acredita que a magoou mortalmente; Alice, ao menstruar, pela primeira vez, não faz a mínima ideia que se trata de um mecanismo regulador do seu organismo e culpa Chappy pelo sangue. Neste caso, o sangue é o despoletar da morte, o elemento que parece conduzir, quer Alice quer Chappy, à loucura. “It is an uncomfortable fact that blood continues to act as a catalyst for crimes of certain particularly unbalanced individuals”. (Bartlett & Idriceanu 2005:60). Chappy não volta a ver a sua mãe e acredita que a matou; Chappy perde o controlo depois de Alice perder o seu próprio controlo e acaba por assassiná-la.

Ainda em relação à questão do sangue, interpretada de uma forma mais geral, associando-o à categoria de fluídos corporais, ganha relevo de acordo com Clive Bloom, no artigo “Horror Fiction: In Search of a Definition”, presente na obra *A Companion to the Gothic*, de David Punter, quando se liga a menstruação e outros fluídos corporais à teoria da abjeção e que acaba por corresponder diretamente ao desequilíbrio evidenciado por Chappy, o que resulta numa crise de identidade, provocada pela fixação no sangue da menstruação da mãe e a própria forma como esta se comporta perante esse sangue.

Abjection is a theory of identity crisis and centres on the waste or excessive products of the body. These may be “menstrual” or “excremental”, but both are forms of “defilement” from which the reader recoils. Menstrual defilement exists on the register of sexuality and social identity, while the excremental registers ontological crisis, which in its most extreme form consists of the threat of non-being or death. The corpse becomes, thereby, the death and infects life as both waste and excess. Menstrual other fluids are constantly symbolically reproduced in horror fiction as “hieroglyphs” for all our condensed fears. These fears are archaically embedded in the functions of the body and the way those functions both create and at the same time destabilize the ego. (2000:164)

Quer a mãe de Chappy, quer a rapariga universitária, e também Alice, num plano da destruição da *Fair Virgin*, podem representar imagens interessantes da forma como a imagem feminina foi-se transformando, desde os inícios 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 too.” (Fiedler 1966: 329). O que, no início, para os autores Góticos tratava-se de uma tarefa quase impossível, em

relação ao facto de questionar estereótipos e considerar a mulher como algo mais significativo sem ser símbolo de pureza, torna-se diferente, à medida que se recordaram conceitos que sempre haviam sido utilizados na literatura e quebram finalmente as convenções instituídas assistindo-se a profundas transformações sociais, neste caso associadas à construção e conseqüente corrupção da imagem da “New Woman”, o que permitiu, sem dúvida, construir personagens femininas pluridimensionais e, conseqüentemente, bem mais “credíveis”, tendo em conta a ideia desenvolvida por 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 – Thais and Cleopatra and Lilith herself; (Fieldler 1966:324)

Ao analisarmos a forma como Homes representou as várias figuras femininas, presentes em *The End of Alice*, tendo em conta as profundas modificações que o Gótico sofreu, ao longo do último século, rapidamente nos aproximamos de uma noção muito mais negativa da figura feminina, que os autores de ficção gótica já conseguiram desenvolver, com sucesso, ao longo do século XX. Fieldler refere o exemplo de Faulkner, como marco de referência em relação a esta questão. Para tal, basta recordar personagens como Addie Bundren, da obra *As I Lay Dying* (1930), uma mulher que simboliza a destruição da imagem idílica da boa esposa, 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 de Addie. Ambas personificam tudo aquilo que uma figura materna não deve representar. A perfeição da maternidade é ainda minada por um outro aspeto mais sombrio: a natureza dúbia da relação entre mãe e filho. Permanece obscura a natureza da relação entre Jewel e Addie, apesar de o comportamento protetor daquele permitir especular; já a relação entre Chappy e a mãe é suficientemente explícita. Apesar de ser o seu dever proteger o seu filho, ela foi a

primeira a apresentá-lo aos prazeres da carne e a permitir que ficasse marcado para sempre.

Se a mãe de Chappy é um excelente exemplo da destruição da imagem materna, Alice e a rapariga universitária representam, sem dúvida, a aniquilação da inocência da infância/ juventude, respetivamente. Ambas, pela forma como são desenvolvidas ao longo da obra, são retratadas como elementos ativos na sua própria destruição e na destruição de outros incitando a comportamentos incorretos, por parte das figuras masculinas: Alice parece provocar Chappy, sendo por sua vontade que a relação sexual entre ambos é consumada, uma vez que é ela que procura Chappy, provocando o seu regresso a velhos hábitos, quando ele pretendia fazer exatamente o contrário; a rapariga universitária leva Matt a explorar a sexualidade demasiado cedo, colocando assim o ponto final à sua infância. Por esta perspetiva, são as três responsáveis pela decadência de alguém – “mulheres-vilãs”, portanto, longe de serem *Fair Ladies* ou *Good Good Girls*.

E, apesar de ser sempre uma temática controversa, autores de ficção do século XX conseguiram compor alguns quadros convincentes de figuras femininas vilãs, cuja idade não permite antever tais desenvolvimentos, uma vez que a aparência se revelou ilusória. Faulkner foi um dos principais nomes do panorama literário que não se inibiu de arruinar a inocência da juventude. Basta recordarmos, por exemplo, Dewey Dell de *As I Lay Dying* (1930), Caddy e a sua filha, Miss Quentin, de *The Sound and the Fury* (1929). Estas três personagens femininas, criadas por Faulkner, apresentam um comportamento claramente promíscuo e destrutivo: Dewey tenta desesperadamente pôr termo a uma gravidez não desejada, nem que tenha de o fazer em troca de favores sexuais; Caddy, com os sentimentos obsessivos que Quentin alimenta por esta, pode ser considerada culpada pelo suicídio deste, uma vez que Quentin não foi capaz de superar o desgosto perante a existência promíscua e decadente de Caddy, que é igualmente símbolo do declínio do velho Sul; e Miss Quentin, que segue o mesmo percurso que a sua mãe e representa o fim da família. Tratam-se de raparigas jovens, promíscuas, sem pudor ou receio de procurar a sexualidade, que tanto ambicionam, e experienciar a vida que tanto desejam, só para descobrirem que, no final, é sempre necessário enfrentar as consequências dos seus atos, tal como Alice, que acabou por perder a vida, ou como aconteceu com a mãe de Chappy e com a rapariga universitária, cujas vidas se modificaram radicalmente.

A mãe de Chappy, a rapariga universitária e até Alice representam, agora, uma imagem renovada da figura feminina, após a destruição de grande parte dos estereótipos, demonstrando uma clara aproximação a personagens femininas que Faulkner, Anne Rice ou até Stephen King recriaram nas suas obras. Considerá-las “mulheres vilãs” será, talvez, categorizar de forma superficial, sem considerar verdadeiramente as suas verdadeiras singularidades de carácter. Já muito se modificou, desde os primórdios da ficção gótica, em relação à vítima gótica em fuga, objeto de desejo/ perseguição por parte do vilão Gótico. No entanto, estas três personagens femininas de *The End of Alice* aproximam-se da noção de *Dark Lady*, pelo simples facto de procurarem, tal como Fiedler refere em *Love and Death in the American Novel*, experienciar a consumação, o prazer e o desejo do qual fugiam anteriormente, o que faz delas participantes ativas na sua própria decadência, por livre e espontânea vontade.

Capítulo 3 - The End of Alice – Temáticas *incómodas*

3.1. O narrador de *The End of Alice*

Grande parte da ação da obra é, de facto, relatada por Chappy, tendo por base, grande parte das experiências vivenciadas pela rapariga universitária que mantém uma ávida troca de correspondência com ele. As experiências que a rapariga relata, nas suas cartas, são o ponto de partida para que Chappy chegue às recordações das suas próprias experiências. A intersecção de vários planos de narração quase nunca é linear. Este facto leva o leitor a “perder-se” nos meandros da mente de Chappy, o que corresponde a uma certa intencionalidade, por parte da autora, tal como a mesma refere na sua entrevista concedida a Gregory Crewdson para a *BOMB Magazine*.

GC One of the most fascinating aspects of *Alice* is the unreliability of its narrator’s voice. You play with complex levels or removes or interpretations of reality throughout the book.

AMH It’s his fight to be honest with himself. The more lucid he becomes, the more he remembers, the more unbearable the story becomes for him. In remembering, he’s driven insane, which is tricky. He’s both credible and incredible. You trust him to take you through it, and you know he’s distorted. He confronts the reader. It was important for him to come forward and talk to the reader directly. (Crewdson 1996⁹)

A utilização da narrativa na primeira pessoa corresponde a um dos princípios mais fiéis da ficção gótica, desde a sua origem. Este princípio é facilmente compreendido pela criação de uma narrativa quase intimista, que leva o leitor para o interior conturbado do narrador, narrando aquilo que está a suceder naquele preciso momento. Segundo esta ideia, podemos considerar que o narrador de *The End of Alice* partilha, com o expectante leitor, fragmentos da sua mente, o que o aproxima do narrador Gótico. Em relação a esta ideia em particular, Linda Bayer-Berenbaum refere, na obra *The Gothic Imagination*, o seguinte:

Gothic literature continued to portray all states of mind that intensify normal thought or perception. Dream states, drug states, and states of intoxication have always been prevalent in the Gothic novel because repressed thoughts can surface in them; under

⁹ “A. M. Homes”. Acedido em <http://bombsite.com/issues/55/articles/1954>.

their influence inhibitions are minimized, and thus the scope of consciousness is widened; (Bayer-Berenbaum 1982:25)

A necessidade de libertar esses pensamentos reprimidos parece ser o mote essencial para Chappy se libertar dos segredos e das lembranças que o perseguem e o atormentam. De acordo com este ponto de vista, por um lado são as cartas da rapariga universitária que servem como ponto de partida para extrapolar os seus pensamentos; por outro lado, Chappy também consome alguma espécie de substância ilícita que o acalma mas também o conduz a pensamentos dispersos e fragmentários, os quais dificultam ainda mais a tarefa do leitor em descortinar a realidade dos factos, o que se traduz na perda na linearidade da narrativa, tal como sugere Steve Bruhm, no texto “Contemporary Gothic: why we need it”: “That loss of wholeness, that destruction of the thing in favor of many things, so obsesses Gothic fiction in the later twentieth century that many such narratives are about the impossibility of narrative.” (Bruhm 2002:269). Na prática, tal significa que o protagonista Gótico contemporâneo é incapaz de recontar a sua história na totalidade, não porque deseja manter o leitor envolto num ambiente de *suspense* mas simplesmente porque a sua mente encontra-se tão dispersa, tão fragmentada, que se torna impossível continuar a narrativa com algum nexo.

Por vezes, é fácil para o leitor deixar de compreender se se trata de uma experiência da vida de Chappy ou algo que a universitária partilhou nas suas cartas. Por outro lado, dentro do próprio relato do conteúdo das cartas da universitária, há um outro aspeto a considerar: até mesmo aquilo que parece ser facto naquelas cartas permite a Chappy recriar todo um universo ficcional. Por outras palavras, através daquilo que a rapariga universitária relata, Chappy acaba por imaginar todo um quotidiano da rapariga, o que sugere igualmente a utilização da fantasia com o recurso a uma minúcia descritiva, até aos mais ínfimos pormenores, senão vejamos o seguinte exemplo:

On the seventh day, she rose anew and carefully washed and clothed herself. a floral-based bath-and-shower gel was used in the morning ritual along with fresh mint toothpaste, a talcy deodorant balanced for acidity of a woman’s sweat – she’ll grow into it yet, damn her – and also a dab of mother’s Chanel placed on the back of her spine just above the start of her ass crack. The minutiae of her ablutions not so much described as deduced by my own interpretation, my more personal understanding of her. (Homes 2006: 19)

A forma como são descritas as atividades quotidianas da rapariga universitária é exaustiva, todos os passos são claramente descritos, como se realmente ocorressem desta forma. Contudo, o narrador acaba por revelar, no seio da sua construção fantasiosa que tudo aquilo não passa de um produto da sua imaginação, grandemente baseado naquilo que Chappy já conseguiu induzir da sua personalidade. O facto de Chappy relatar, com detalhe, o quotidiano da rapariga, por um lado, pode ser explicitado como mais um elemento resultante de uma fantasia, isto é, apesar de esta rapariga já pertencer a uma outra faixa etária, diferente dos alvos preferenciais de Chappy é, com toda a certeza, um elemento do sexo feminino, algo que corresponde a objeto de atração e desejo por parte dele. Por outro lado, também se pode explicar este aspeto pelo simples facto de existir um conjunto substancial de interesses em comum. Chappy e a rapariga universitária estão unidos por um comportamento obsessivo, totalmente censurado pela sociedade. É no seio desta relação à distância que ambos acabam por encontrar uma afinidade e, de certa forma, a compreensão que necessitam. A experiência de Chappy é a experiência da rapariga desconhecida, isto porque Chappy se revê naquela experiência. O relato que Chappy produz, tendo por base aquilo foi descrito na correspondência é, deveras, pormenorizado. O tom utilizado e o conteúdo remetem-nos para uma perseguição silenciosa e intensa.

Por outro lado, as consequências da correspondência da jovem rapariga poderão ser percecionadas igualmente como um interessante mecanismo de construção do enredo, por parte de Homes que, ao cruzar a história de uma outra personagem cuja vivência, em certa medida, se aproxima de Chappy, permite não só de criação de suspense em relação à sua verdadeira história, como também de adiamento do clímax, por assim dizer, não permitindo que o leitor tenha conhecimento, demasiado cedo, dos factos verídicos na história de Chappy. Tendo em conta o ponto de vista do autor Gótico, Linda Bayer-Berenbaum oferece a seguinte explicação em *The Gothic Imagination*, como sua grande característica: “The Gothic writer is reluctant to sacrifice any intensity to rising or falling action before or after a climax, so that when the climax is not eliminated altogether, it is often postponed until the very end of the novel”. (Bayer-Berenbaum 1982:24) Ao expor as palavras contidas na correspondência da jovem universitária, a própria história de Chappy é, de certa forma, resguardada ao longo da obra, salvo os pequenos e breves fragmentos que são partilhados.

O que há, então, de verídico nos seus relatos? O tempo e o espaço fundem-se e o leitor parece perdido, no seio das deambulações mentais de Chappy. Até que ponto o

leitor pode confiar nas palavras de Chappy? Aí reside, certamente, o problema do leitor: não pode ter confiança neste narrador, tal como conclui Jill Adams em *The End of Alice* by A. M. Homes.

Shortly afterwards the mother commits suicide and he is convinced he is the murderer. If ever the narrator is totally reliable it is most likely in these mother-son flashbacks that come and go throughout. (Adams 1997¹⁰)

No final da obra, o leitor não tem a certeza da forma como tudo ocorreu, se tudo de facto aconteceu. “The theme of time is carefully interwoven: past time, real time, fantasy time. *I am lost in time*, the narrator says.” (Adams 1997¹¹). O narrador de *The End of Alice* é complexo e detém um pleno controlo no decorrer da ação. O facto de apresentar relatos assentes em fragmentos de realidade e da sua mente condiciona a forma como o próprio leitor tem acesso à informação, permitindo-lhe que recolha pistas vitais que, por outro lado, representam um mecanismo brilhante de construção de *suspense*, extremamente explorado e desenvolvido ao longo do desenvolvimento da ficção gótica. Esta forma de construção da narrativa não é novidade, basta recordar o autor norte-americano William Faulkner e as suas narrativas construídas a partir daquilo que a psicologia apelidou de *stream of consciousness*, expressão inicialmente usada e investigada por William James. Os monólogos interiores, a amálgama de sentimentos, emoções e perceções são marcas essenciais do princípio de *stream of consciousness*, representando um dos mecanismos narrativos mais utilizados pela ficção gótica e contemporânea, ao longo do século XX. Faulkner foi um dos grandes mestres na utilização deste processo narrativo mas, com toda a certeza, não foi o único. No panorama da ficção gótica do séc. XX, autores como William Burroughs, com *Naked Lunch* (1959), ou Bret Easton Ellis, com *American Psycho* (1991) ou até *The Bell Jar* (1963), da autora Sylvia Plath representam exemplos significativos de como o princípio de *stream of consciousness* foi aplicado à ficção, levando o leitor a perder-se no interior fragmentado e complexo das personagens. *The End of Alice*, através da forma como foi construída a sua narrativa, apresenta-se como um digno exemplar deste princípio. O leitor, com os relatos de Chappy, tem quase a perceção da verdadeira extensão daquilo que está a ser relatado, não obstante, tal não o impede de se manter em permanente sobressalto, com o desenrolar da narrativa.

¹⁰ “The End of Alice by A. M. Homes”. Acedido em <http://www.barcelonareview.com/featrev/ea.htm>.

¹¹ *Idem*

3.2. A sexualidade

Um das temáticas mais recorrentes na ficção gótica é, sem dúvida, a da sexualidade. Todos aqueles que se interessam pela literatura gótica reconhecem, imediatamente, que uma das principais características é a exploração da repressão do desejo, imposta pela sociedade que, na sua essência, se trata de uma consequência do pensamento puritano dos primeiros colonos. As relações inter-humanas, o desejo, o contacto físico e o ato sexual são temáticas prediletas dos autores Góticos, que encontraram novas formas de se exprimirem, a partir do momento em que o Gótico toma contacto com o Romantismo. A partir desse encontro, a ficção gótica assume uma vontade muito mais latente em explorar ativamente determinados temas que são problemáticos para a sociedade, tal como Botting refere em *Gothic*:

Gothic becomes the dark or negative side to Romanticism. In the contrasts displayed in Gothic presentations of darker themes, criticism finds an explicit invitation to indulge in traditional psychoanalysis: Gothic becomes a fiction of unconscious desire, a release of repressed energies and antisocial fantasies. (Botting 1996:18-19)

Se considerarmos que a exploração da sexualidade já era um tema tabu, para uma sociedade vitoriana conservadora ou uma sociedade norte-americana que ainda lutava por se afirmar, compreendemos que entrar na intimidade de um homem e de uma mulher era abrir as portas a um universo “vergonhoso”, o qual não devia ser explorado. O silêncio reina entre o casal e o ato sexual deve ser efetuado na escuridão na noite, longe de olhares incómodos. Tal é, sem dúvida, reflexo da doutrina cristã e não só. A sexualidade tem, apenas, como principal objetivo, a reprodução. Considerar qualquer outro aspeto seria pecaminoso. No entanto, o Gótico acabou por obrigar o leitor a refletir em relação a um aspeto inerente à sexualidade: o desejo. Como saber algo mais acerca deste impulso humano, de atração pelo outro? Compreende-se a atração pela sexualidade, por parte do Gótico, se ponderarmos que o Gótico apresenta um imenso fascínio pelo desconhecido, por um conjunto de aspetos que são censuráveis pela sociedade, incluindo o sexo e a sexualidade, tal como sugere William Veeder no seu artigo “The Nurture of the Gothic, or How Can a Text Be Both popular and Subversive?”, integrado na obra *American Gothic* de Robert Martin e Eric Savoy:

I believe gothic is, of all fiction's genres, the most intensely concerned with simultaneously liberating repressed emotions and exploring foreclosed social issues, since gothic presents most aggressively the range of outré emotions conventionally considered beyond pale – incest, patricide, familial dysfunction, archaic rage, homoerotic desire. (Veeder 1998:23)

É certo que as primeiras obras góticas demonstram essa clara dificuldade, dos seus autores, em lidarem com a imagem feminina e, conseqüentemente, em relacioná-la com a sexualidade. O que se seguiu ao contacto com o Romantismo foi uma interessante abertura de possibilidades de exploração de várias questões. Este aspeto já foi abordado anteriormente, aquando da reflexão acerca da imagem da mulher e da criança, no contexto da ficção gótica. No entanto, torna-se pertinente, neste momento, refletir acerca da própria sexualidade, em si, e como surge na obra *The End of Alice*, mantendo sempre em mente a forma como este tema é abordado pelo Gótico. Parte-se da premissa que o constante desejo da ficção gótica em explorar o que é tabu, resultou numa recriação progressiva de temáticas relacionadas com a sexualidade e a forma como as relações inter-humanas se operacionalizam.

A ficção gótica, desde sempre, recorreu à sexualidade para ilustrar o que há de mais condenável na sociedade e, ao mesmo tempo, criticar esses estereótipos. Basta recordar, por exemplo, a obra *The Scarlet Letter* (1850) de Nathaniel Hawthorne, um dos grandes exemplos dos primórdios da ficção Gótica Norte-Americana: a conceção de uma criança, fora do vínculo sagrado do casamento condena Hester Prynne a usar a letra A para sempre e a ser vítima de toda a comunidade, cujo puritanismo das suas ideias a prende a um mundo de ignorância e escuridão. De facto, a cedência de Hester aos prazeres da carne já é um ato condenável, só por si, mas a sua relação ilícita com Dimmesdale, o representante máximo do puritanismo na comunidade, eleva a questão da sexualidade a um domínio proibitivo onde, após a consumação do ato, apenas resta a culpa e o pecado, ao ponto de destruir progressivamente o próprio Dimmesdale.

Fica também a ideia da fraqueza do corpo humano que cede, facilmente, aos desejos carnis, ou seja, tal demonstra a quase inevitabilidade do sexo e da sexualidade. Resta apenas, mais tarde, lidar com as conseqüências dos atos, o que nos permite imediatamente estabelecer uma ligação com a noção das *cautionary tales*, compreendendo-se o tom de aviso, aplicado na ficção gótica, em relação a esta situação. E, por este ponto de vista, *The End of Alice* não se encontra assim tão distante desta questão profundamente gótica. A sexualidade e o sexo em *The End of Alice* têm

consequências: a relação proibitiva entre Chappy e Alice culmina com a morte desta e a consequente condenação de Chappy; a rapariga universitária acaba por se enfadar de Matt e sofre as consequências: primeiro é atacada por um colega de Matt, depois descobre o pai deste a masturbar-se no quarto do filho e, finalmente, acaba por fazer uma viagem como forma de escapar à sua realidade que se tornou entretanto insuportável. Em ambos os casos, podemos igualmente considerar a presença da culpa: a reprodução dos relatórios a que o leitor tem acesso, na sessão com o comité, refere que Chappy parecia aliviado quando, finalmente, a polícia chegou ao local do crime e o algemou por ser suspeito da morte de Alice; a rapariga universitária compreende que o encanto da sua atração por Matt desapareceu. Tal não significa que a rapariga sinta verdadeiramente a responsabilidade dos seus atos, mas compreende que tudo o que se passou ocorreu devido ao seu instinto incontrolável de seduzir e conquistar um jovem rapaz.

Referiram-se obras como *The Scarlet Letter* (1850), de Nathaniel Hawthorne por lidar principalmente com as “consequências” da sexualidade, não se perdendo o foco em *The End of Alice*. No entanto, não é a sexualidade em si que está aqui em causa. É a forma como esta pode surgir representada na ficção gótica. Se voltarmos as nossas atenções para a génese da ficção gótica, será interessante determo-nos numa obra tão controversa como foi e continua a ser *The Monk* (1796), do inglês Matthew Gregory Lewis. Para além do impressionante retrato da corrupção de Igreja e da degradação dos valores católicos, a forma como os desejos sexuais mais obscuros de Ambrosio são retratados demonstra claramente que o Gótico explora, com naturalidade, o tema da sexualidade. No entanto, foram as narrativas de vampiros que deram a conhecer um universo muito mais rico e estimulante relacionado com o sexo. Obras como *Dracula* (1897) de Bram Stoker permitiram uma abordagem ao sexo diferente, despindo-o de alguns preconceitos, deixando de lado o conservadorismo e as ideias pré-concebidas.

A ficção gótica que se produz já no século XX deixa indícios difusos em relação à abordagem da sexualidade. Para autores como William Faulkner, a ênfase não está no ato sexual em si, mas nas ideias que se subentendem em relação à natureza de determinadas personagens. Basta recordar *The Sound and the Fury* (1929) e a visão conturbada que Quentin alimenta em relação à sua própria irmã, Caddy. Não há uma única parte da história que refira um momento menos apropriado entre irmãos. No entanto, seria sem dúvida grande o desejo de Quentin de manter uma relação ilícita com a sua irmã. A sua obsessão é tão extrema que chega a afirmar, perante o pai, que ambos

estão juntos. Ainda assim, o seu pai encara tais afirmações com indiferença. Por outro lado, o que surge no final do século XX assume contornos um pouco diferentes em relação aos clássicos. As últimas três décadas do século dão asas à imaginação dos autores e permitem que a ficção gótica, mais uma vez, teste os limites impostos pela sociedade. Autores como Bret Easton Ellis, Joyce Carol Oates, Dennis Cooper ou Poppy Z. Brite produziram obras incómodas para o público em geral, por lidarem e provocarem o leitor a lidar com temas e situações que lhe são inquietantes, sempre numa perspetiva de relação com o mundo e com os outros.

The End of Alice é um bom exemplo da exploração das relações entre seres humanos, sob pontos de vista pouco aceitáveis pela sociedade. A descrição das cenas sexuais, quer entre Chappy e Clayton, quer entre a rapariga universitária e os seus jovens parceiros sexuais, ou até entre Chappy e Alice, ou outra jovem rapariga que tenha encontrado, ao longo da sua vida, tornam-se quase banais, pela forma como Chappy relata a sua história, dando ênfase à sexualidade aliada à violência e à perversidade. As relações heterossexuais, quer entre Alice e Chappy, ou entre a rapariga universitário e a sua presa Matt, não retratam, de forma explícita, o ato sexual em si com respetiva consumação. Pelo contrário, Homes dá uma maior ênfase aos jogos sexuais que funcionam como preliminares e que permitem aumentar o prazer dos intervenientes. Estes jogos sexuais são, em tudo, símbolos de grotesco e abjeto, pela repulsa, mas, ao mesmo tempo, também de atração que provocam no leitor. Esta questão aproxima-nos de um pormenor que se refere ao papel do leitor, perante a ficção gótica que, segundo William Veeder, no artigo referido anteriormente, o torna num elemento essencial da narrativa em si, ao encontrar refletidos no texto Gótico os seus desejos:

Everything about great gothic texts encourages us to see their characters – and thus human desire – as more implicating and pleasure producing. My belief is this: gothic texts provide us readers with pleasures as multiple and intense as our desires. The pleasure of gothic involves, therefore, the adaptation of textual materials to readerly needs. Gothic allows each individual reader to discover the quality and intensity of pleasure most useful at the particular moment of this reader's life. (Veeder 1998:30)

A questão do prazer que o leitor retira de determinado texto é complexo, e se considerarmos a nossa experiência como leitores, rapidamente determinamos que não retiramos apenas prazer tendo contacto com a ficção gótica. No entanto, William

Veeder reforça aqui a ideia de confronto entre o leitor e os seus desejos mais íntimos e obscuros, encontrando cada leitor, de acordo com as suas particularidades, diferentes desejos no mesmo texto Gótico. Naturalmente que este confronto é marcado não só pela atração, curiosidade como também pela repulsa em ser exposto ou *assistir* a tais desejos. Tendo em conta este aspeto é possível constatar uma das mais significativas características da ficção gótica, segundo as reflexões do autor Noël Carroll, na obra *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*.

That the Works of Horrors are in some sense both attractive and repulsive is essential to an understanding of the genre. Too often, writing about horror only emphasizes one side of this opposition. (Carroll 1990:160)

A possibilidade de vislumbrar algo tão macabro e degradante como a rapariga universitária a retirar a carapela da ferida do joelho do jovem Matt e a lambar o sangue, num movimento quase fálico que, em tudo se assemelha à prática de sexo oral que culmina numa espécie de clímax, provoca o mesmo efeito no leitor que provoca “ver” Chappy e Clayton a lambar as feridas de um colega da prisão que tinha sido espancado, e a atingirem o clímax e a comportarem-se como vampiros, figuras máximas da ficção gótica que, em si, conseguem reunir a sexualidade e a utilização do corpo, como arma de sedução e uma espécie de canibalismo, de consumação física do outro, para além da relação sexual – é o horror para quem assiste que, ao mesmo, experiencia uma dualidade de emoções que variam entre a repulsa e a atração. Todas estas questões são elementos essenciais para compreender a relação entre o Gótico e a sexualidade, demonstrando consecutivamente que aquele continua a manter-se fiel às suas características originais – testar os limites da sociedade, correspondendo à ideia defendida por Linda Bayer-Berenbaum, na sua obra *The Gothic Imagination*:

Sexual perversions are important in Gothic literature for their intensity born of repression and for the expansion they provide in the range of sexual practice. Homosexuality, sodomy, incest, rape, or group copulations are inserted into ordinary experience in order to destroy the boundary line between the normal and the perverse so that all behavior becomes susceptible to possible perversion. (Bayer-Berenbaum 1982:40)

Desta forma conclui-se naturalmente que a ficção gótica lida com formas pouco aceitáveis de abordar com o sexo, inserindo-as numa aparente “normalidade” sexual. As orgias de Patrick Bateman com prostitutas, em *American Psycho* (1991), de Bret Easton Ellis representam um bom exemplo de como se parte de uma sexualidade aparentemente “normal” e aceite pela sociedade, rapidamente extrapolando-se para práticas mais obscuras. O mesmo acontece em *The End of Alice*. Se tomarmos, como exemplo, as experiências sexuais entre a rapariga universitária e Matt, podemos vislumbrar encontros sexuais de exploração de novas formas de atingir prazer. No entanto, toda a situação atinge proporções mais sombrias após uma orgia com alguns amigos de Matt. A relação entre a rapariga universitária e Matt baseia-se fundamentalmente no sexo, pelo que é descrito por Chappy. No entanto, os seus próprios encontros sexuais, não com Alice, mas com Clayton adequam-se igualmente a uma parte da sexualidade, no seio da ficção gótica, que se tornou bastante mais gráfica e rica em pormenores que, no seu conjunto, conseguem compor um cenário mais grotesco. As práticas utilizadas por Chappy e Clayton, durante o encontro no duche, revelam até que ponto estas duas personagens estão dispostas a ir, de forma a obter o seu prazer. O momento é bastante intenso e apela muito à imagética do leitor que absorve as palavras de Chappy, ao mesmo tempo que experiencia atração e repulsa. Esta questão coloca Homes ao lado de nomes como Poppy Z. Brite ou Dennis Cooper, considerando as personagens Chappy ou Clayton não menos diferentes do que Andrew Compton ou Jay Byrne, na obra *Exquisite Corpse* (1997) de Poppy Z. Brite ou Dave na obra *Closer* (1994) de Dennis Cooper. O que há em comum nestas obras, cujas referências são bastante próximas, é o facto de apresentarem esta abordagem tão explícita que se torna quase visual em relação ao sexo, e daí extrapolando para atos de perversidade. “Splatterpunk” é o termo utilizado por David J. Schow, autor da obra *The Shaft* (1992), em 1986, para descrever este tipo de ficção que se baseia num maior grafismo, extrema violência e num horror sem limites, tendo a sexualidade como ponto de partida e que se tornou num processo criativo bastante utilizado por alguns autores de ficção gótica contemporânea e que alcançou um estatuto muito próprio, junto de alguns fiéis leitores.

3. 3. Incesto

A ficção gótica está repleta de exemplos de enredos construídos com base em relações familiares pouco saudáveis, independentemente do laço familiar que as une. Esta é, sem dúvida, uma grande característica do Gótico que nos impele a explorar, com um olhar mais crítico, o interior das relações familiares e compreender que são muitos os segredos que se encontram guardados. Desde as origens da ficção gótica que encontramos, frequentemente, enredos construídos, em torno de uma jovem personagem feminina, vítima da sociedade profundamente patriarcal, dominada pelas vontades e desejos dos homens, tal como referem as autoras Avril Horner e Sue Zlosnik no artigo “Keeping It in the Family: Incest and the Female Gothic Plot in du Maurier and Murdoch”, retirado da obra *The Female Gothic New Directions* cuja organização ficou a cargo de Diane Wallace e Andrew Smith.

From Walpole’s *The Castle of Otranto* (1764) to the present day, incest has repeatedly featured as a motif in Gothic fiction. This is hardly surprising because in Gothic novels the family is frequently represented as harbouring dangers, its structures at one and the same time regulating and focusing desire. Female sexuality is habitually the contested space in the family (both its control and exploitation) and in the Gothic plot young women frequently find themselves particularly at risk from the predatory attentions of tyrannical fathers, father surrogates or, indeed, rapacious siblings. (Horner & Zlosnik 2009: 115)

A família, que representava a principal base de estabilidade perante a sociedade, torna-se, assim, na ficção gótica, símbolo de desejos escondidos e reprimidos e de perigosos segredos. O maior perigo para a donzela inocente parte, essencialmente, do interior da família. Esta temática tem sido, de facto, um elemento recorrente da ficção gótica que sofreu, naturalmente, algumas modificações, tendo em conta as próprias modificações sociais e culturais que se operaram ao longo dos séculos, assumindo novos contornos, tal como refere Steve Bruhm no artigo mencionado anteriormente:

The contemporary Gothic, in other words, reveals the domestic scene in a world after Freud and the degree to which that domestic scene is predicated on loss. The ideology of family continues to circulate with as much atmospheric pressure as it did in the novels of Ann Radcliffe or Mary Shelley, but with a difference: whereas financial greed, religious tyranny, and incestuous privation interrupt the smooth workings of the

eighteenth-century family (...), the contemporary Gothic registers the (Freudian) impossibility of familial harmony, an impossibility built into a domestic psyche as much as it is into domestic materiality. (Bruhm 2002:264)

Por outras palavras, é a própria dinâmica familiar que se modificou o que vai impossibilitar um ambiente familiar harmonioso e reforçar a ideia que o verdadeiro mal vem do exterior e não o interior. É o familiar, o *uncanny* que atormenta, e não o mundo exterior desconhecido. No entanto, para considerar esta questão do incesto em *The End of Alice*, é necessário considerar algo mais: o facto de o incesto ser consciente ou não, por exemplo. A autora Linda Bayer-Berenbaum em *The Gothic Imagination*, ao mesmo tempo que reflete em relação à temática do incesto na ficção gótica, alerta para o facto de, em grande parte dos enredos Góticos, apenas se saber os laços entre familiares, após a consumação do incesto:

Incest is another perversion prevalent in Gothic literature. The incestuous nature of an act is frequently discovered only after the fact, or it may arise as a by-product of other circumstances. A man will sleep with a woman and only later discover that she is his sister or mother or, as in the memorable scene in *The Castle of Otranto*, a father pursues his daughter-in-law only when his son cannot give him an heir. (Bayer-Berenbaum 1982:40)

Para Linda Bayer-Berenbaum, o incesto consciente partirá de uma determinada circunstância que levará alguém a cometê-lo, ou então nenhuma das partes envolvidas sabe que existe entre elas um vínculo sanguíneo. No caso particular de *The End of Alice* é certo que o comportamento de Chappy é determinado pela relação complexa que estabelece com a sua mãe até à morte da mesma. Poderia tratar-se de um complexo de Édipo, conceito desenvolvido por Freud e tantas vezes utilizado pelo escritor de ficção gótica que encontra a sua essência numa relação entre mãe e filho não consumada, que explora a frustração deste último em não conseguir consumir e ajuda a explicar a forma como tal vai moldar a sua personalidade e a sua vivência. No caso em particular de *The End of Alice* não é Chappy que manifesta o desejo e inicia a relação, é a sua mãe. No entanto, o primeiro encontro não é consentido. Não se trata, de facto, de uma violação, mas pode representar o momento que marca a destruição da infância e inocência de Chappy. Aquele primeiro contacto íntimo entre Chappy e a sua mãe parece determinar uma espécie de ritual de passagem para a idade adulta, representando um desejo ardente

da sua mãe em vê-lo a transformar-se numa figura mais próxima do seu pai. Desta forma, compreendemos que, primeiro de tudo se trata de um incesto consciente, ou seja os laços familiares são bem definidos e conhecidos. Por este ponto de vista, a relação entre Chappy e a sua mãe aproxima-se bastante do incesto consciente entre Lolita e Humbert, da obra *Lolita* (1955), de Vladimir Nabokov, ou até da relação simbólica de pai e filha, entre Claudia e Louis, que assume contornos de incesto, na obra *Interview with the Vampire* (1976), de Anne Rice. Por outro lado, este incesto é consumado pelas circunstâncias que a mãe assim determina, ao considerar Chappy como a figura masculina mais próxima de si e aquele que, conseqüentemente, é capaz de substituir a figura do companheiro e proporcionar-lhe prazer, tal como Manfred, personagem central da obra *The Castle of Otranto* (1764) de Horace Walpole que, após a morte do seu filho, deseja ardentemente a sua nora, Isabella, cometendo incesto consciente para obter um herdeiro. É certo que a noção do desejo reprimido é recorrentemente utilizada na ficção gótica e lida, tal como Steve Bruhm refere no artigo “Contemporary Gothic: why we need it”, intimamente ligada à noção do *lost object*:

(...) as human beings, we are not free agents operating out of conscious will and self-knowledge. Rather, when our fantasies, dreams, and fears take on a nightmarish quality, it is because the unconscious is telling us what we really want. And what we really want are those desires and objects that have been forbidden.

What makes the contemporary Gothic particular contemporary in both its themes and reception, however, is that these unconscious desires center on the problem of a lost object, the most overriding basis of *our* need for the Gothic and almost everything else. (Bruhm 2002:263)

No caso de *The End of Alice*, quer a mãe, quer Chappy perderam algo: a mãe de Chappy perdeu o seu companheiro, em circunstâncias desconhecidas ao passo que Chappy perdeu a sua mãe. Apesar de tudo, é necessário realçar que não existe uma procura ativa, por parte de Chappy, em consumir o incesto. Se, por um lado a sua mãe morre muito cedo, não lhe dando a oportunidade de consumir o incesto com alguma maturidade, por outro lado, talvez pelo facto de estarmos perante a presença de um complexo de Édipo distorcido e não completamente consumado (por consumado entende-se a penetração) explica, de alguma forma, as suas circunstâncias e o facto de ter procurado o tal objeto perdido (mãe), numa outra pessoa (Alice e outras crianças). O interessante de toda a história de Chappy é o facto de ele ser, ao mesmo tempo, vítima e

culpado pelos crimes relatados: vítima da exposição ao desejo, até ao momento, reprimido, por parte da mãe e culpado pela prática de pedofilia e homicídio de Alice. E o que se assiste, nesta questão em particular, é praticamente uma perpetuação dos crimes cometidos, senão vejamos: Chappy, “vítima” de pedofilia e incesto, por parte da sua mãe, torna-se mais tarde, o responsável pela destruição da infância de crianças, nomeadamente de Alice. Tal surge como uma espécie de vingança. É que, tendo em conta esta ideia, a sua mãe destruiu-lhe a infância, eliminando, através do incesto, a sua própria inocência. Ao crescer, Chappy retribui exatamente da mesma forma, prejudicando e destruindo outros.

Um outro aspeto a ter em conta quando se tenta aproximar *The End of Alice* às características da ficção gótica é a questão da jovem rapariga perseguida pelos elementos masculinos da sua família. Se recordarmos as obras referidas, até este momento, nas quais seja retratado o incesto, o ponto em comum será sempre o género da personagem perseguida. Obras como *The Castle of Otranto* (1764), de Horace Walpole, *The Monk* (1796), de Matthew Gregory Lewis, *Interview with the Vampire* (1976) de Anne Rice ou *The Sound and the Fury* (1929), pela mão de William Faulkner, apesar de cronologicamente dispares, apresentam uma Isabella, uma Antonia, uma Claudia ou uma Caddy como alvo da obsessão de um familiar, pois o desejo de consumir o incesto parte sempre da figura masculina. No caso em particular de *The End of Alice*, não se trata de uma jovem rapariga, mas sim de um jovem rapaz. A questão da inocência permanece mais ou menos constante mas o sexo da vítima mudou, veja-se o exemplo de Chappy. Talvez não seja polémico afirmar que a própria vítima do incesto mudou até porque a própria sociedade também sofreu inúmeras alterações, permitindo demonstrar que os perigos não residem apenas na sociedade patriarcal e que a mulher também pode ser fonte de violência e maldade pois, tal como o homem, pois também é comandada por instintos e desejos irresistíveis. Trata-se, sem dúvida, da queda do mito da *Good Girl*. Homes alerta o leitor para o facto de o incesto também poder partir do feminino, derrubando todas as ideias criadas até ao momento. Não será isso também uma característica gótica: testar mais um limite?

3.4. Homossexualidade

A homossexualidade continua a ser um tema controverso, mesmo na sociedade atual, apesar da aparente abertura ideológica e social. Mas a exploração das relações entre pessoas do mesmo sexo tem sido algo que está presente desde a fundação do género literário Gótico. Basta recordarmos, por exemplo, a obra *Camilla* (1872), do autor Sheridan Le Fanu, que, de uma forma sugestiva, apela à imaginação do leitor, tecendo uma estreita relação entre duas personagens femininas. A atração e o desejo estão presentes e potenciam momentos de sensualidade. Ainda assim, foram poucas as obras góticas que exploraram, de forma mais explícita, relações entre pessoas do mesmo género. Os críticos literários foram concluindo, por exemplo, ao longo dos seus estudos, que, até os enredos que exploram as relações inocentes de companheirismo entre personagens masculinas, podem contar com um certo nível de intimidade entre ambos, ou seja, este companheirismo pode, por vezes, esconder desejos sexuais reprimidos e a necessidade de criar uma relação mais íntima. No entanto, talvez seja possível perceber uma diferença de comportamento e atitude entre personagens masculinas e femininas. Por talvez apelarem a um universo mais fantasioso por parte do homem, as relações entre mulheres sugerem um clima mais sexual, de estimulação da imaginação, por parte de quem assiste. Já uma relação entre dois homens tem representado uma área de infinita especulação, uma vez que são várias as obras góticas que exploraram estas relações, mas que, aparentemente, nunca ultrapassam os limites do conforto e companheirismo, nunca chegando ao sexo, tal como Fieldler refere em *Love and Death in the American Novel*: “In our native mythology, the tie between male and male is not only considered innocent, it is taken for the very symbol of innocence itself;” (Fieldler 1966: 350). Ao longo do século XIX, a homossexualidade poderia ser vista como um crime, um pecado, no entanto é interessante constatar a forma como os autores lidam com estas relações entre homens, atribuindo-lhe uma aura de inocência. Obras como *Moby Dick* (1851), de Herman Melville ou *Huckleberry Finn* (1884), de Mark Twain exploram, com grande cuidado, esta questão das relações de companheirismo inocente entre homens, sem nunca colocar explicitamente a consumação da sexualidade entre ambos.

Na nossa época, decerto que se compreenderá que existe uma maior facilidade, por parte dos autores do atual panorama literário, em explorar vários aspetos relacionados com a sexualidade, nem que seja pela liberalização dos valores sexuais que

impeliram as pessoas a procurarem a satisfação e o prazer, sem receio de serem perseguidas e condenadas. Esta temática já não é tão repreensível, como foi outrora, para os autores Góticos, mas tal não implica que o processo de criação se tenha simplificado. O autor de ficção gótica prefere sempre manter um certo mistério relacionado intimamente com a criação do universo das suas personagens.

Se olharmos para *Chappy*, o nosso conturbado protagonista de *The End of Alice*, muito há a referir acerca desta personagem tão complexa. Numa primeira etapa, somos inundados com factos concisos acerca da conturbada vida desta personagem, mas rapidamente o leitor se apercebe que, com *Chappy*, nada é claro. Nem mesmo a sua sexualidade. O leitor sabe, imediatamente, quando conhece *Chappy*, que este se encontra a cumprir uma pena de prisão de 23 anos, numa ala do estabelecimento prisional *Sing Sing*, que se encontra reservada àqueles que cometeram crimes horrendos de índole sexual. À medida que mais dados são revelados acerca do seu crime, o leitor compreende que se trata, de facto, de um pedófilo. Mas *Chappy* também parece compreender que é necessário forjar determinadas alianças, no interior da prisão, pelo que mantém uma relação sexual com um outro prisioneiro, em troca da sua segurança. O leitor pode considerar esta relação numa perspetiva de satisfação sexual, mas ao compreender as verdadeiras razões, facilmente percebe esta relação como uma mera troca de favores: segurança por sexo. Por outro lado, podemos encaixar, já numa perspetiva um pouco mais complexa, a questão do companheirismo, da união entre pares, de forma a fazer face a dificuldades imediatas, a solidão nomeadamente. Para além da questão da segurança, esta poderá representar uma outra forte razão para que *Chappy* mantenha uma relação tão abusiva com Clayton. Mas esta relação sexual já é suficientemente explícita, para chocar o leitor, não só pela forma como são relatados todos os pormenores do ato em si, mas também pela falta de envolvimento de *Chappy*. Dir-se-ia, então, que *Chappy* é um elemento passivo. Ora, o choque surge com o lento e algo confuso desvendar dos seus segredos. A relação mantida com Alice surge como algo aparentemente inocente e que, numa primeira instância, não parece ser causada por *Chappy*. A forma como esta personagem se vai revelando, através de fragmentos, que acabam por ser um reflexo da forma como a sua própria mente se encontra fragmentada, reflete a visão de um homem perturbado. É possível o leitor, em determinados momentos, sentir uma certa empatia por *Chappy*, uma vez que a forma como este, enquanto narrador, vai relatando a sua história, confere uma perspetiva de quase inocência. Mas o leitor já sabe que existe muito pouco de inocente em *Chappy*.

Este vislumbre do universo homossexual masculino, por parte de Homes, permite repensar as relações entre homens, na ficção gótica criada, aquando do final do século XX. É certo que a questão do companheirismo se mantém retratado em *The End of Alice*, pela conturbada relação de necessidade entre Chappy e Clayton. No entanto, ao olhar para Chappy e Clayton, é possível concluir que se atingiu uma nova fase de corrupção, de destruição de ideias pré-concebidas. E se esta relação, tão problemática e despojada de emoção, representar uma tentativa de crítica e destruição desta noção de inocência das relações entre homens? Steve Bruhm chama a atenção, no artigo “On Stephen King’s Phallus, or The Postmodern Gothic”, retirado da obra *American Gothic*, de Robert Martin e Eric Savoy, para a presença e importância do *phallus* como elemento essencial na relação com os outros:

Traditionally, the gothic has been understood as the unveiling of repressed desires that “ought to have remained hidden”, as Freud says (...), and that constitutes the social order by virtue of remaining hidden. For Lacan, what remains hidden that constitutes order is precisely the phallus, in that it is the phallus-as-signifier of identity, wholeness, and unity that unconsciously structures the human subject and authorizes his relations with others. (Bruhm 1998:89)

Mas revelar o *phallus* é o que pode conduzir a imagens bastante mais explícitas relacionadas com a interação com o outro, nomeadamente em momentos de evidente energia sexual. Se partimos da ideia, já anteriormente exposta, de que o sexo e a sexualidade se tornaram muito mais gráficos, podemos concluir que também as relações sexuais entre homens se tornaram bastante mais explícitas. Ao olharmos para obras como *Closer* (1994), do autor Dennis Copper e que faz parte de uma série de cinco obras que giram em torno da personagem George Miles, na sua busca problemática e incessante pela descoberta do outro e do sexo, ou *Exquisite Corpse* (1997), de Poppy Z. Brite, com a fuga de Andrew Compton da prisão, a sua aliança com Jay Byrne e a consequente exploração do submundo sexual de Nova Orleães, compreendemos que as relações entre homens se modificaram bastante, no seio da ficção gótica. As relações são explícitas, não há espaço para mensagens implícitas, o sexo é violento e agressivo, levando os participantes constantemente a combinações de prazeres negativos explorando relações sadomasoquistas. O objetivo é atingir prazer até na dor e satisfazer os desejos, ainda de que forma momentânea. Se utilizarmos a problemática relação de Chappy e Clayton como exemplo, mantendo em mente as obras referidas, dir-se-ia que

esta representa a destruição do inofensivo companheirismo entre homens. Podemos estar perante um novo aspeto do Gótico do final do século XX, partindo naturalmente da sua tendência crítica e do seu questionamento relativamente a estruturas pré-concebidas.

3.5. Pedofilia

A abordagem da temática da pedofilia, independentemente do meio pelo qual é referida, está naturalmente ligada à polémica e ao escândalo. Esta consequência da pedofilia deve-se, fundamentalmente, às crenças culturais e sociais e aos publicitados casos de abusos sexuais contra menores, por parte de elementos da igreja católica. A verdade é que, por mais que determinada sociedade queira esconder, reprimir e eliminar estes comportamentos anómalos, eles existem. A. M. Homes torna-se incómoda por isso mesmo, por recordar, através de *The End of Alice* que este comportamento existe e é muito mais frequente do que se imagina. A própria autora explora amplamente esta questão na entrevista concedida a Crewdson para a *BOMB Magazine*, realçando o facto que este tema esteve sempre presente na história da humanidade.

If you look at mythology, at the stories our culture is founded on, they are grisly tales: this one ripping that one's head off, another one stealing that one's wife, this one disemboweling another—they're horrific. We're playing a game in pretending that these ideas are new, that I'm bringing them up. How does a culture document, expand and understand itself without music, painting, photography, literature, and poetry? And where else can you deal with those aspects of human nature in a constructive rather than a destructive way? I am writing about taboos in a way that is more approachable than a text about the theory of taboo. People say this book gives them nightmares, which to me means it's getting into their heads but they don't necessarily feel comfortable with it. Look at the Katie Beers situation, the little girl on Long Island who was kidnapped and held in a special compartment under a neighbor's house. It's so surrealistic. It was on T.V., we all zoomed in towards it. Why were we consuming it? What need is that? Is it that we feel so sorry for this little girl? What is the level of fascination? I don't have the answers. I want to explore the questions. (Crewdson 1996¹²)

A. M. Homes não pretende aliviar a culpabilidade das ações de um pedófilo e nem sequer, talvez, demonstrar uma certa afinidade por este. Não é isso que se pretende

¹² "A. M. Homes". Acedido em <http://bombsite.com/issues/55/articles/1954>.

que o leitor sinta ao conhecer Chappy, a personagem de A. M. Homes. A autora reforça constantemente a ideia de que aquilo que concebeu, ao longo da obra, não é nada de novo pois “Pedophiles already have fantasies – I don’t have to give them any.” (Adams 1997¹³). Desta forma, Homes transforma-se apenas no veículo pelo qual é explorada a temática, expondo à sociedade que a pedofilia sempre existiu e continua a existir, mas demarcando-se de uma intenção moralista e impedindo o leitor que a considere com um papel mais interventivo do que se propõe. Esta postura corresponde, sem dúvida, à ideia defendida por Allan Lloyd-Smith em *American Gothic Fiction – An Introduction* em relação à autoria relativamente à ficção gótica:

Writers of Gothic aim to entertain – themselves and their audience – rather than covertly instruct. The shadows that we see: of class anxieties, racial conflicts and genocidal guilts, domestic oppressions, the persistence of the past in the present; there are not the reasons for the writing, they are “what happens” in the process of writing, the more or less conscious conditions of its being, and sometimes even, perhaps, the effect of the unconsciousness of the writer. (Lloyd-Smith 2004:35)

E, no seio daquilo que Homes deseja relatar, surge a temática da pedofilia, não como objeto central da narrativa, em si, mas como algo que faz parte do seu processo criativo para atrair o leitor. No entanto, a exploração da atração de um homem mais velho por uma criança não é novidade no mundo da literatura. Apesar de ser uma temática explorada anteriormente, foi o autor Nabokov quem permitiu atribuir uma designação a esta atração: *Lolita*. Os pedófilos Humbert e Quilty são personagens que fazem parte do universo Gótico, segundo a perspetiva de determinados críticos. No entanto, apesar de não explorarem a intimidade entre uma criança e um adulto de forma tão explícita como *Lolita*, podem existir alguns elementos que, ao longo narrativa, apontam para uma relação mais intimista ainda que, por vezes, de uma forma simbólica ou metafórica. Se não, vejamos o exemplo da obra *Interview with the Vampire*, já referida anteriormente. A relação entre Louis e Claudia, a eterna criança-mulher, assemelha-se em tudo, a uma relação entre um pai e uma filha. No entanto, Claudia é uma mulher aprisionada no corpo de uma criança, o que não lhe permite experienciar os desejos de uma mulher adulta. A própria atitude de Louis é complexa, pois é atormentado por sentimentos ambíguos, entre o desejo por Claudia e o amor de pai.

¹³“The End of Alice by A. M. Homes”. Acedido em <http://www.barcelonareview.com/featrev/eoa.htm>.

Nunca se concretiza uma relação sexual entre ambos, mas os indícios de uma clara intimidade são evidentes.

The End of Alice, neste aspeto em particular, vai muito mais além. Os dois “pedófilos”, Chappy e a rapariga universitária, concretizam os seus desejos e são claros nas suas vontades. Perseguem Matt e Alice, de forma a saciarem os seus ímpetos e a obterem prazer. A questão da perseguição torna-se relevante, neste momento, por demonstrar aqui a noção da premeditação do crime em si, ou seja, é de forma consciente e planeada que, quer Chappy, apesar de não ser de uma forma tão explícita, quer a rapariga universitária, acabam por perseguir as suas vítimas. Mas em termos de preparação exaustiva dessa perseguição, é a rapariga universitária que se destaca, nesta questão, ao perseguir, numa primeira fase, Matt, tomando conhecimento das suas rotinas, dos seus gostos, de forma a encontrar fraquezas que lhe permita aproximar-se dele, de forma a aliciá-lo. Esta metodologia assemelha-se, sem dúvida, à utilizada por Quentin P., o jovem pedófilo da obra *Zombie* (1995), da autora Joyce Carol Oates. A rapariga universitária cede ao desejo, tal como Quentin e, no caso de ambos, é semelhante o planeamento meticuloso da sedução das suas respectivas vítimas. É certo que Matt não sofre aparentemente, por ser vítima da rapariga universitária, no entanto, o intuito quer de Quentin, quer daquela, seria o controlo através do sexo: Quentin deseja, acima de tudo ter um elemento totalmente submisso e passivo e que não o possa denunciar; a rapariga universitária deseja manter Matt como o objeto de experimentação sexual, sem que se rebele. Matt pode não ser a típica vítima gótica mas o destino de Alice, apesar de todas as perversidades relatadas por Chappy, acaba por corresponder à essência da ficção gótica, tendo em conta Leslie Fiedler em *Love and Death in the American Novel*, reforçando-se aqui a ideia de que nem sempre é fácil para o autor tecer um retrato feminino convincente: “The only safe woman is a dead woman; but even she, if young and beautiful, is only half safe, as any American knows, recalling the necrophilia of Edgar Allan Poe. The only *safe*, safe female is a pre-adolescent girl dying or dead.” (Fiedler 1966:267). Matt sobrevive à rapariga universitária, sem consequências aparentes, Alice já não tem tanta sorte. O destino trágico de Alice aponta-nos para uma questão da influência que Poe acabou por exercer no imaginário de várias gerações de autores de ficção gótica. Podemos entender Homes como um elemento pertencente a esse vasto grupo de autores que absorveram algo de Edgar Allan Poe e que, sob a sua imensa influência, criam personagens femininas sobre as quais recai o que há de pior no homem. Homes, ao contrário de Nabokov, por exemplo, não

se satisfaz com um final satisfatório e socialmente aceite para Alice. De certa forma, Alice recebe o castigo máximo por tomar a iniciativa da sedução, na perspetiva de Chappy e não haveria de forma de se redimir, perante o leitor, a não ser com a morte, uma vez que a sua inocência já havia sido destruída.

Se a perseguição de um homem a uma criança já era motivo de condenação, por parte da sociedade, a exposição perante o leitor, da rapariga universitária como predadora sexual impele-nos a olhar ainda com mais desconfiança para tudo aquilo que nos rodeia. Esta é uma das grandes essências do Gótico que continua tão viva como desde a sua origem. A perversidade encontra-se em todos nós e tal facto é difícil de aceitar, a não ser quando somos, finalmente, confrontados com tal.

3.6. A perversidade do quotidiano – a destruição do núcleo familiar

Os relatos das experiências da universitária, por Chappy, levam o leitor a deambular pelos subúrbios de uma qualquer cidade norte-americana. O acesso ao quotidiano, à vida comum provoca uma sensação de segurança e conforto, pela confrontação com algo que é banal e o qual nós conhecemos perfeitamente. Através das palavras de Chappy, o leitor tem acesso à vida quase banal da jovem universitária: o seu dia a dia, as suas rotinas, a sua vida familiar, a vida familiar de Matt, a aparente simples vivência, no seio de qualquer bairro.

Esta não é uma experiência alheia à ficção gótica. Uma das grandes provocações da ficção gótica é o facto de levar o leitor a descobrir a violência em espaços que aparentemente transmitiriam mais tranquilidade e segurança. É na segurança dos nossos lares e por de trás da tranquilidade de rostos familiares que se encontram as verdadeiras razões para se temer algo. Contos como *The Black Cat* (1843) de Edgar Allen Poe ou *A Rose for Emily* (1931) de William Faulkner demonstram atos de perversidade e até de violência gratuita, por detrás das portas de qualquer casa de qualquer comunidade próxima de nós.

The sense of a grotesque, irrational and menacing presence pervading the everyday, and causing its decomposition, emerges in the Gothic fiction produced, predominately, in the Southern states of America. Centred on houses in the tradition established by Poe, in

the «The Fall of the House of Usher», the disintegration of the normal and familiar in Southern Gothic signals the decay of family and culture. (Botting 1996:160-161)

Esta presença ameaçadora, que Botting refere em *Gothic*, ilustra um outro aspeto amplamente desenvolvido na ficção Gótica Norte-Americana: a lenta degradação do núcleo familiar. Já foi referido anteriormente, neste trabalho, em relação à questão da figura da mulher, da sexualidade e do incesto, que o verdadeiro perigo vinha do interior da família, quando a jovem mulher se torna objeto de desejo dos elementos masculinos da sua própria família. Tal quebra a certeza quer dos laços familiares, quer dos papéis desempenhados por cada um, no interior da família. A noção de família, presente na ficção gótica, é constantemente distorcida, de história para história, revelando igualmente uma lenta metamorfose dos valores familiares tradicionais.

Em *The End of Alice* assiste-se igualmente à degradação destes valores familiares, à medida que os segredos obscuros vão sendo revelados. O facto de a jovem universitária, uma rapariga aparentemente normal, com uma vida banal, procurar uma aventura sexual com um rapaz, uma criança, expondo-o ao sexo e a jogos sexuais, acentua simbolicamente a perda da inocência; Também os relatos dos encontros de carácter sexual, entre Chappy e a sua mãe, reforçam igualmente esta ideia de destruição da noção de família. Mas estes factos são revelados, desde o início, através de claros indícios, ao longo da obra. Nessa altura inicial da narrativa o leitor já se encontra suficientemente chocado, mas compreende que tais acontecimentos determinam a personalidade e o comportamento de Chappy e da rapariga universitária. No entanto, a descoberta do pai de Matt, no seu quarto deste, deixa o leitor novamente num estado de total incerteza uma vez que as descrições anteriores deste homem apontam para uma figura autoritária e agressiva, com demonstrações quase inexistentes de carinho e atenção para com o filho e a mulher. Acrescentar o pai de Matt a este grupo de personagens com comportamentos sexualmente desviantes (a rapariga universitária e Chappy) intensifica ainda mais a noção da família instável e dos segredos que se podem esconder no seio da família. É no recanto mais íntimo do espaço familiar (o quarto do filho) que o pai de Matt permite a si próprio, expor os seus desejos mais obscuros. Mais uma vez, fica claro que em *The End of Alice*, o verdadeiro perigo surge no interior da família e não do exterior e que a partir daí tudo se trata de um jogo de ilusões que tentam esconder a verdade, tal como refere Allan Lloyd-Smith em *American Gothic*

Fiction – An Introduction, ao analisar as temáticas recorrentes da ficção Gótica Norte-Americana.

(...) domestic Gothic is intimately bound up with the idea of the house, gender, and the family, which becomes, through metaphor, a way of externalizing the inner life of fictional characters. As Gothic developed through the nineteenth century it increasingly came *inside*, following and fulfilling the direction that Poe had pointed to in his tales of deranged narrators and their houses as embodiments of their psyches. (Allan Lloyd-Smith 2004:102-103)

Este jogo de aparências e ilusões representa o “fim” da família, tal como foi tradicionalmente difundido. Esta questão é compreensível, tendo em conta que a família será, provavelmente, uma das estruturas sociais que sofreu mais alterações, ao longo dos séculos, com a lenta modificação dos papéis sociais de cada um dos seus elementos, revelando-se, por vezes, a sua respetiva disfuncionalidade, tal como refere Margot Gayle Backus em *The Gothic Family Romance*.

Family strictures during the early modern period were subject to pressures that eventually disrupted kinship systems: the attenuation of bonds beyond the biological family, a concomitant tightening of affective bonds within family, and the concentration of responsibility for maintenance of incest taboo in the hands of individual fathers. (...) Within the privacy of the nuclear family, the sexual appropriation of female family members no longer imperiled the process of circulation that the incest taboo once ensured. This is especially true because the larger kinship system, made up of multiples kinships groups, was itself breaking down. Just as men no longer acted as checks on the sexual impulses of other men within families or groups, newly atomized families no longer felt a compelling stake in the sexual conduct of other families. (Backus 1999: 43)

O que se assiste na ficção gótica são retratos perturbadores de famílias disfuncionais, de núcleos familiares cujos laços são difusos e preocupantes. Chappy, a sua mãe e a sua avó acabam por formar um núcleo familiar que se pode encaixar perfeitamente na experiência gótica, colocando-a a par de qualquer família criada por William Faulkner, ou até do pequeno núcleo familiar de *Psycho* (1959), de Robert Bloch. A dissolução dos valores familiares permite vislumbrar o que há de mais horrendo e grotesco, no seio de uma família e os segredos que esta esconde. Os anos de abusos e restrições que a mãe infligiu a Norman Bates não são menos significativos do

que o impacto que a mãe de Chappy, com atos incestuosos, provocou na vida do seu filho e no desenvolvimento da sua personalidade.

A diminuição do número de membros da família permitiu assim que estes se aproximassem uns dos outros, tornando-se parceiros ideais no encobrimento de impulsos e desejos sexuais. A ficção gótica acaba por utilizar todas estas transformações a seu favor prazer, tornando a família contemporânea numa das suas temáticas mais significativas. A estrutura familiar, apelando àquilo que é estranho, evoca o conceito freudiano de *Das Unheimliche* pois transforma a família num mundo simultaneamente familiar e estranho onde se vivem experiências secretas e proibidas. Desta forma, é no seio da família que se encontram grandes perigos, aliados a grandes segredos. Simbolicamente, a pintura de Grant Wood, *American Gothic* de 1930, surge à nossa mente quando se reflete acerca da estrutura familiar e das formas que esta assumiu e continua a assumir na ficção gótica. Esta obra é, sem dúvida, uma das melhores representações pictóricas que denuncia a estranheza e ambivalência presente na representação tradicional de família. As personagens deste quadro célebre demonstram uma aparente tranquilidade, mas o que se encontrará por detrás daquelas portas? Que segredos se encontram por detrás daquelas janelas? Aquelas duas personagens, de rostos fechados e carregados, bem poderiam ser os pais de Matt. Aquela figura austera masculina poderia tratar-se do pai de Matt que, ao mesmo tempo que mantém uma postura autoritária, alimenta um desejo imenso pelo seu próprio filho ou por rapazes. Ao seu lado estaria a mãe, de rosto inquietantemente cerrado, a contemplar o seu marido, desconhecendo os desejos sexuais obscuros ou simplesmente fingindo que desconhece. Aquelas duas figuras poderiam ser igualmente os pais de Chappy: uma rude figura masculina que mantém sob controlo os impulsos promíscuos da mulher. Ao seu lado estaria a mãe de Chappy, figura triste e resguardada, na sua aparência, que esconde os desejos sexuais. Tudo isto a partir da pura especulação do inquietante retrato de família de *American Gothic*. Mas essa é igualmente a questão que a ficção gótica contemporânea coloca atualmente. Se a noção tradicional da família se transformou radicalmente e se é no seio da própria família que residem tanto segredos e tantos perigos, como seria o verdadeiro retrato de “família”? Ou já não é possível fazê-lo? Ou simplesmente continuamos a admirar o *American Gothic* que permite-nos, na sua infinita possibilidade de especulação, retratar a noção de família que transparece na ficção gótica contemporânea?

Capítulo 4 - O Gótico no feminino – O contributo de A. M. Homes

Tendo estabelecido, no início desta dissertação que A. M. Homes não é, de facto, uma autora gótica, na sua essência, partiu-se da ideia desenvolvida por Joyce Carol Oates, na introdução da sua compilação *American Gothic Tales* (1996), tentando-se, desta forma, aproximar *The End of Alice* às características essenciais que definem o Gótico, enquanto movimento estético-literário, tendo em conta as várias mutações que sofreu ao longo dos séculos. A ideia de considerar Homes como uma autora que apresenta apenas algumas características que a aproximam à ficção gótica, em vez de se tentar comprovar que se trata, de facto, de uma autora inteiramente gótica abre um vasto campo de possibilidades, em relação à análise de *The End of Alice*. Mas a necessidade de encontrar algo de gótico, em Homes, partindo de *The End of Alice*, para além da exploração de obras notáveis de ficção gótica, leva-nos igualmente a uma área relativamente recente e profundamente polémica que, no entanto, tornou-se relevante nas últimas décadas por várias razões: a questão do género do autor.

4.1. O conceito de *Female Gothic*

A popularidade e a constante reinvenção do Gótico possibilitaram a conseqüente consideração de determinados autores como seus representantes embora não estejam conotados com os clichés do género. A. M. Homes é um exemplo desta situação. Apesar de ser claro que não existem muitos elementos em comum que a tornem num verdadeiro exemplo do Gótico, a verdade é que Homes acaba por revelar o que de gótico há em si, principalmente com a obra *The End of Alice*.

O facto de Homes não ser inteiramente gótica na sua escrita, não impossibilita ponderar igualmente se aquilo que a aproxima do Gótico a torna num excelente exemplo da escrita no feminino, do final do século XX, senão vejamos pela perspectiva de Donna Heiland em *Gothic & Gender - An Introduction*:

There are late twentieth- and early twenty-first century writers who have developed other and better ways through the impasse of the gothic, realizing that the best way past this black and white structure is through complication, through the embrace of the plural

and often fractured visions that we associate with postmodern fiction and a multicultural world. (Heiland 2004:156)

Heiland refere que o final do século colocou o panorama literário gótico numa situação difícil, de impasse que, fundamentalmente, resulta do pós-modernismo e de todas as condicionantes da segunda metade do século XX que modificaram e moldaram a perspetiva do novo homem, no período pós-guerra. O mundo deixara de ser um local seguro e tudo o que homem produziria, a partir desse momento, seria resultado dessa insegurança. Tal é visível na Literatura, que acompanha e demonstra a dispersão de ideias e personalidade do novo homem. Esta questão culmina numa grande revelação: já não é possível categorizar, com rigor, as obras da segunda metade do século XX. As temáticas, os enredos e as histórias são tão diversas e dispersas que é impossível, por vezes, encontrar um fio condutor comum e, conseqüentemente, integrá-las numa classificação rígida de género literário. O Gótico não foi exceção. Sendo um género literário com uma longevidade incrível, perante os restantes géneros literários, e com ideias e estruturas bem delineadas, independentemente de falarmos do Gótico Inglês ou do Gótico Norte-Americano (sabendo que ambos seguiram caminhos diferentes) ou outros, o Gótico absorve igualmente as profundas modificações sociais e culturais. O facto de deixar de existir uma estrutura “black or white” abre a possibilidade a outras ideias, a outras formas de construir narrativas góticas, permitindo assim uma maior flexibilidade em termos de enredo. É nesta perspetiva que podemos considerar a obra de Homes, como um bom exemplo desta resistência à classificação. Segundo Heiland, os autores do final do século XX e do início do século XXI reinventaram-se, reinventando, ao mesmo tempo, o género literário. Era necessária uma renovação, uma incorporação de novas temáticas, novos temas, novas ideologias, de forma a dar resposta às necessidades da nova sociedade do final do século XX.

Nesta senda de profundas metamorfoses sociais e culturais, compreende-se a necessidade que surge de refletir e ponderar em relação a várias possibilidades de expressão, dentro do mesmo género literário. É partir deste impulso que o Gótico Feminino, uma corrente de pensamento que surge na segunda metade do século XX, se torna num dos grandes exemplos desta constante vontade de especular e pensar o Gótico. Isto tudo porque se tornou claro que o Gótico tinha força e vontade para continuar e que, apesar de terem ocorrido profundas modificações através dos tempos, era óbvio que a produção de ficção gótica ainda não tinha terminado.

A segunda metade do século XX, com as suas profundas modificações sociais e culturais, impulsionou interessantes perspetivas e reflexões acerca do Gótico, enquanto movimento estético-literário. O surgimento da expressão *Female Gothic*, pela mão da crítica literária Ellen Moers, uma das pioneiras no desenvolvimento da crítica literária feminina, possibilita um novo caminho na investigação do Gótico, que surge na década de 70 (nomeadamente 1976, ano em que Moers publica *Literary Women*), enfatizando uma enorme preocupação acerca da escrita no feminino que, naturalmente, dever-se-á aos movimentos feministas.

O Gótico no feminino não foi imediatamente encarado como uma área “respeitável” da tradição crítica literária. Muitos se questionaram acerca da validade desta área em particular e o que poderia trazer de novo, de verdadeiramente inovador, acerca da compreensão do Gótico literário. Esta mudança de perspetiva tratou-se de um processo lento tal como os críticos Diana Wallace e Andrew Smith referem em *The Female Gothic - New Directions*:

“The 1990’s saw the Female Gothic move from the margins into the mainstream of literary criticism, as well as a shift away from psychoanalytical interpretations to social-cultural readings.” (Wallace & Smith 2009: 3)

A verdade é que estas “interpretações socioculturais”, que Wallace e Smith referem, assentam perfeitamente nos receios manifestados pelo universo feminino, aquando da segunda metade do século XX, pela consequência da emergência e emancipação da mulher. O questionar das estruturas profundamente patriarcais permite repensar a condição feminina, frequentemente representada na ficção gótica, sob uma perspetiva menos positiva que, na prática leva à construção de enredos em torno da mulher acorrentada a um destino bastante previsível e quase tão trágico como a morte, como Anne Williams defende no seu texto “Edifying Narratives – The Gothic Novel, 1764-1997”, presente na obra *Gothic* (1997), cuja organização ficou a cargo de Christoph Grunenberg:

“They are either pursued, stabbed, or raped, the helpless victims of horror Gothic, or pursued and threatened with stabbing and rape, and then married off at the end of the story in terror Gothic. This latter fate is almost as bad, since these narratives seem to imply that marriage to a wealthy man is a worthy aim – indeed the only proper aim – for a young woman.” (Williams 1997: 123)

Mas, apesar das preocupações feministas que tiveram em conta na génese do Gótico no feminino, a grande dificuldade sempre residiu na exploração da sua verdadeira definição: Se se trata de uma questão de género do autor, então é necessário debater o género e considerar não só as semelhanças mas também as diferenças na ficção produzida. Chega-se então à grande questão que se coloca quando se parte do género do autor: como diferenciar entre *Male Gothic* e *Female Gothic*?

“Increasingly critics came to distinguish between Female Gothic and Male Gothic, initially identified with the gender of the writer. The Female Gothic plot, exemplified by Radcliffe, centralized the imprisoned and pursued heroine threatened by tyrannical male figure, it explained the supernatural, and ended in the closure of marriage. In contrast, the Male Gothic plot, exemplified by Matthew Lewis’ *The Monk* (1796), is one of masculine transgression of social taboos, characterized by violent rape and/ or murder, which tends to resist closure, frequently leaving the supernatural unexplained.”
(Wallace & Smith 2009: 3)

Esta definição entre *Male Gothic* e *Female Gothic* concentra-se, essencialmente, nos primórdios da ficção gótica, tendo em conta os enredos criados neste período. Partir simplesmente do género do autor era o suficiente para distinguir as primeiras obras resultantes da ficção gótica e as preocupações sociais refletidas nos enredos, pois eram claras e bem definidas, tal como os autores Diane Wallace e Andrew Smith referem em *The Female Gothic - New Directions*. Esta afirmação pressupõe, no caso em particular da ficção gótica feminina, que o enredo tem sempre, por base, a perseguição de uma jovem, aprisionada num mundo dominado por homens. A fórmula presente nesta estrutura narrativa representa as ansiedades e as repressões experienciadas pelas mulheres, ao mesmo tempo que se especula em relação aos próprios desejos femininos reprimidos e explora a ideia de que a jovem deseja ser perseguida, por alimentar esses desejos, tal como sugere Mary Chapman no seu trabalho “The Masochists Pleasures of the Gothic – Paternal Incest in Alcott’s “A Marble Woman”, retirado na obra *American Gothic* de Robert Martin e Eric Savoy:

“The female gothic is haunted by its inability to reconcile the daughter’s desire for erotic freedom with the ways in which culture structures her desires as always already a desire for the father, in the same way that the gothic is also haunted by its own

problematic tension between subversive and repressive strategies.” (Chapman 1998:186)

Esta reflexão talvez não seja suficientemente abrangente se considerarmos outros grandes exemplos dos primórdios do universo da ficção gótica, senão vejamos o exemplo de *Frankenstein* (1818). Pelo simples facto de estarmos a falar de uma autora, Mary Shelley, tal seria suficiente para a considerar um exemplo máximo na ficção gótica feminina. No entanto, é partir daqui que surgem as primeiras incongruências que expõem a nu as fragilidades desta simples definição. A personagem central de *Frankenstein* não é uma jovem mulher, uma heroína em fuga de uma figura masculina aterradora, mas sim um monstro. Um monstro constituído por vários homens, fruto da genialidade de Victor, incompreendido e marginalizado pela sociedade que não possui estruturas ou capacidade para o compreender. O tópico da perseguição coincide. O género do protagonista não. Este facto retrata, portanto, uma lacuna na simples definição do Gótico pelo género do autor. Perante esta questão, Ellen Moers apresentou a possibilidade de ter em conta aspetos contraditórios, no seio do *Female Gothic*, referida aqui novamente por Wallace e Smith em *The Female Gothic - New Directions*.

In fact, in *Literary Women* Moers discusses two kinds of “Female Gothic” – what she calls the “travelling heroinism” of Ann Radcliffe’s novels, and the “birth myth” of *Frankenstein* (1831). It is Radcliffe’s novels with their heroines in flight from male tyrants across fantastical landscapes and in search of lost mothers entombed in womb-like dungeons beneath patriarchal castles which we now tend to characterize as the beginnings of “Female Gothic”. Mary Shelley’s *Frankenstein* is in many ways closer to the literature of the male overreacher and thus to what critics have more recently defined as “Male Gothic”. (Wallace & Smith 2009: 2)

Esta consideração da Moers já permite encarar o Gótico no feminino, de uma forma mais abrangente, no que concerne as temáticas desenvolvidas e os enredos explorados. No entanto, os críticos que se seguiram continuaram a explorar e a encontrar sucessivas lacunas e novas explicações que ou lançavam novas ideias em relação ao Gótico no feminino, ou simplesmente derrubavam e consideravam inútil a existência desta área, na ficção gótica. Esta contínua reformulação demonstra que o Gótico no feminino é e continuará a ser uma área de estudos bastante fértil, pois todos os dias surgirão novos e importantes contributos para a compreensão do Gótico.

4.2. A. M. Homes e o Gótico Feminino

É certo que já se abordaram aspetos interessantes que permitem encontrar em *The End of Alice* marcas góticas, apesar de já se ter estabelecido que A. M. Homes não integrar totalmente neste género. Tendo-se explorado questões e estabelecido comparações com várias obras pertencentes à tradição gótica, a complexidade de *The End of Alice* serve, aqui, como ponto de partida para esta tentativa de aproximação ao Gótico feminino. Tendo em conta as questões referidas, no início deste capítulo, em relação ao Gótico no feminino, torna-se, assim, pertinente começar pelos aspetos mais formais e gerais.

Partindo da simples distinção feita pelos críticos, nos primórdios da génese do Gótico no feminino, como campo fértil de investigação, *The End of Alice* pertenceria, sem dúvida, ao *Female Gothic*, simplesmente pela questão do género a que A. M. Homes pertence. No entanto, se reduzirmos *The End of Alice* a uma classificação crítica que a poderia denominar “gótica”, a questão já não é tão simples. O protagonista de *The End of Alice* é um criminoso e não uma jovem que foge desesperadamente de uma imagem masculina, o vilão na sua essência, ao mesmo tempo de tropeça nos segredos obscuros da família mas que, no clímax da sua história, consegue resolver ou impulsionar a resolução do(s) mistério(s) e encaminhar-se naturalmente para aquilo que uma jovem respeitável mais aspira, na sociedade de então: o casamento. Para além disso, num enredo tradicional Gótico, a história em si encaminha-se para uma conclusão, um desfecho definitivo e uma clara explicação do futuro de todas as personagens. É o regresso à ordem depois do caos, tendo em conta as normas sociais, correspondendo à ideia de Allan Lloyd-Smith desenvolvida em *American Gothic Fiction – An Introduction*: “Hallmarks of the Gothic include a pushing toward extremes and excess, and that, of course, implies an investigation of limits. In exploring extremes, whether of cruelty, rapacity and fear, or passion and sexual degradation, the Gothic tends to reinforce, if only in a novel’s final pages, culturally prescribed doctrines of morality and propriety.” (Lloyd-Smith 2004:5) Tal seria o exemplo da obra *The Mysteries of Udolpho* (1794) de Ann Radcliffe. Contudo, o conturbado e aprisionado Chappy está longe de ser uma Emily em fuga das garras de Montoni, perdidamente

apaixonada por Valancourt e a visão fragmentada que é oferecida ao leitor, pelas suas palavras, dificilmente conseguem encerrar definitivamente a história.

É certo que, no final, o leitor fica a saber o que aconteceu realmente a Alice contudo são levantadas outras dúvidas em relação ao desfecho de Chappy e da rapariga universitária. Nesta perspetiva, *The End of Alice* estaria muito mais próxima do enredo explorado pelo *Male Gothic*, nem que seja pelo simples facto de se focar num protagonista masculino. Tal como na obra *The Monk* (1796), estamos perante um protagonista masculino que cede aos seus desejos mais profundos e obscuros, quebrando normas e tabus sociais. Desta forma, Chappy assemelha-se a Ambrosio que, apesar de ser monge e seguir a vida religiosa, cede aos seus desejos carnis, primeiro “seduzido” por Matilda, uma mulher que se disfarça de monge e depois torna-se obcecado, cedendo ao seu desejo, pela inocente Antónia, que mais tarde é violada e assassinada por ele. O desejo de Chappy por Alice levou-o a cometer inexplicáveis atos de violência que levaram à morte dela, no entanto, a narrativa não encontra, em ambos os casos, um desfecho satisfatório. O fim é aberto e deixa a possibilidade de um retorno, de uma assombração destas personagens masculinas maléficas pelas suas obsessões.

Nesta perspetiva, *The End of Alice* afastar-se-ia do Gótico Feminino mas também já se verificou que esta simples distinção provocou inúmeras discussões pois oferecia uma conclusão demasiado simplista quando, na verdade, a diversidade de enredos Góticos vai muito para além do género do autor. Assim sendo, Moers forneceu uma preciosa ajuda, neste aspeto, ao determinar duas importantes categorias, no interior do *Female Gothic*: o “travelling heroinism” of Ann Radcliffe’s novels” (Wallace & Smith 2009:2) e o “birth myth” (Wallace & Smith 2009:2) que parte da obra *Frankenstein* (1831), de Mary Shelley. A primeira categoria vai respeitar, sem dúvida, os aspetos diretamente relacionados com o Gótico no feminino, quando se foca apenas na autoria feminina e as consequentes preocupações de género, como visto anteriormente, tendo em conta as primeiras obras góticas; a segunda categoria já vai dar resposta a esta clara lacuna na distinção inicial entre o *Male Gothic* e o *Female Gothic*, ao considerar a construção de um universo masculino, a partir da criação ficcional de uma autora. Mary Shelley concebeu todo um enredo complexo, em torno da exploração científica, contrapondo o universo criativo do homem e a sua capacidade de criar algo que foge claramente às normas e convenções sociais.

Esta noção do “birth myth” leva-nos a um dos aspetos mais debatidos, ao longo de séculos de crítica literária que é, sem dúvida, a questão da paternidade/ maternidade,

nem que seja por levar o leitor a refletir sobre a criação de Frankenstein e o papel de Victor desempenha. Tendo em conta *The End of Alice*, a questão da criação poderia ser entendida na perspetiva de Chappy como criador de “outros” como ele. Obviamente que esta afirmação não parte do facto de Chappy ser o primeiro ser humano a cometer tais atos de violência e de apresentar uma clara obsessão por algo ou alguém. Esta afirmação considera a rapariga universitária como grande fundamento, ao representá-la como uma pupila de Chappy, pois é pela curiosidade que esta jovem sente pelas circunstâncias do crime dele e pela proximidade dela em relação à família de Alice que nos leva a observá-la e aproximá-la de Frankenstein, o monstro órfão de Victor. Enquanto que Victor, após a criação da criatura, a repudia por ser demasiado horrível, Chappy tem consciência que influenciou esta jovem universitária a explorar a sua sexualidade “anormal”, ainda que de forma indireta e que, apesar da sua enorme curiosidade de participar ativamente na sua vida, Chappy não o pode fazer pois encontra-se encarcerado, o que reduz consideravelmente o exercício efetivo da sua paternidade. Na prática, são formas diferentes de encarar ambas as personagens como “pais” (Chappy e Victor), no entanto, o exercício da paternidade acaba por resultar na criação de monstros – literalmente no caso de Frankenstein, metaforicamente no que concerne a jovem rapariga universitária.

No entanto, Heiland em *Gothic & Gender - An Introduction*, em relação a esta última categoria em particular, contribui com uma nova perspetiva em relação ao Gótico no feminino que, mais uma vez, nos faz questionar em relação à validade desta conclusão:

Moers's work stands out for identifying the “female gothic” as a distinct subgenre that gives voice to women's fears of themselves. Moers builds her case around a discussion of *Frankenstein*, Reading the novel as a “birth myth” that replaced cultural stereotypes of maternal bliss with a portrait of “revulsion against newborn life, and the drama of guilt, dread, and flight surrounding birth and its consequences” that for Moers is the “most powerful, and most feminine” aspect of Shelley's novel. (Heiland 2004:182-183)

Esta chamada de atenção, por parte de Heiland, em relação ao verdadeiro significado, na sua perspetiva, dos trabalhos de investigação de Moers, focaliza-se não no nascimento/ criação e nas questões da maternidade/ paternidade mas é antes um reflexo dos receios do universo feminino em relação à rejeição das responsabilidades da maternidade. Tal questão também apela para o simples facto de não ser possível

categorizar, desta forma, aquilo que foi resultado da ficção gótica e que se pode encaixar no Gótico feminino. O que nos deixa, mais uma vez, na necessidade de encontrar uma nova visão em relação ao Gótico no feminino. É Donna Heiland que, através de *Gothic & Gender - An Introduction*, mais uma vez, poderá fornecer a pista mais sólida.

While “female gothic” quickly became and established critical category, criticism has not opened out into the hard and fast vision of “female” and “male” gothic traditions that one might have expected. Instead what we have seen are the robust considerations of gothic that coalesce around specific issues and methodologies, making overarching arguments that often include consideration of the relationship between gender and genre (...). Among the most persistent approaches to the gothic are those that consider the genre’s interest in the shaping of individual subjectivity, and while critics have addressed gothic from a number of perspectives, those of the past thirty years or so tend to have in common the recognition that identity is discursively constructed.” (Heiland 2004: 183)

Heiland considera que, apesar de todas as discussões em torno do Gótico do feminino, um ponto manteve-se: a construção da identidade e da subjetividade da perspetiva explorada ao longo do enredo. Para Heiland, a grande questão reside, de facto, neste ponto que implica um maior número de aspetos do que a simples questão do género. A ideia que persiste é que ainda é prematuro chegar a um consenso, em relação à derradeira definição entre *Male Gothic* e *Female Gothic*.

Related to this work on the discursive construction of identity is the range of research that has emerged in gender studies, gay and lesbian studies, the history of sexuality, and queer theory. (Heiland 2004: 184)

Tal como Heiland refere, estas questões relacionadas com a construção ou desconstrução de personalidade e a fragmentação das personagens e da narrativa levam à abordagem de outras questões, testando sempre os limites e os dogmas impostos pela sociedade sendo certo que não se pode contestar o contributo do Gótico na construção de nova visão em relação à sexualidade, questionando e procurando novas formas de abordar. E, na perspetiva da autora, talvez esse seja o mais próximo da verdadeira motivação na criação de determinados enredos ficcionais, ainda assim com profundos laços com a realidade. A própria Homes confessou, na sua entrevista a Crewdson para a

BOMB Magazine, que a questão do género do autor é algo que se torna irrelevante, em detrimento do enredo e da complexidade das personagens construídas.

GC Your first novel and many of your short stories, are written from the male point of view. Often people are surprised that you're female because your name is genderless.

AMH When two of my stories ended up in the *Penguin Book of Gay Men's Fiction* I considered it a real compliment. (*laughter*) I feel that I actually understand men better than women, and most of my models of writers are male.

GC Which writers in particular?

AMH Dostoevski, Kafka, Capote, Cheever. When I was growing up, women wrote "women's fiction"—fiction about women's lives. And I couldn't have been less interested. I wanted a broader world. Obviously the home and domestic life are wildly social, political, economic and volatile. But there is a certain way that stories are told which codes them as male or female and often I find the male version more appealing. Grace Paley talks about writing the truth according to the character. The beauty in fiction is that your characters have lives other than yours. You're constantly checking yourself asking—is this accurate for this character? In *The End of Alice* the struggle was to maintain that truth, regardless of what I thought or how frightened I became. It's very hard to be in my imagination asking, what is this man's concern? What does he see when he walks into a room? How would he describe it? He's a fancier guy than I am. He used words I didn't know. I had to catch up to him, which is a wonderful thing. And at the same time he's also not as smart as he seems, a really tricky balance. He's a good, old-fashioned unreliable narrator. (Crewdson 1997¹⁴)

Apesar de Homes referir um dos grandes clichés do Gótico Feminino, a construção de enredos baseados num universo doméstico, manifesta o desejo de querer explorar um mundo mais amplo, "a broader world". Pode-se entender esta afirmação como uma crítica a esse cliché do Gótico Feminino, ainda que de forma inconsciente, ao persistir na questão da construção da "vida" da personagem, para além da sua própria existência, reforçando a ideia da autora, tal como o autor, possuir as mesmas ferramentas para construir um universo igualmente grotesco mas, ao mesmo tempo, atrativo à experiência gótica. Desta forma, em relação ao Gótico Feminino, apesar de ser uma área fértil de investigação acerca da ficção gótica, talvez a tentativa de fazer esta distinção entre *Male Gothic* e *Female Gothic* não seja o mais importante na definição da identidade gótica de determinada obra de um determinado autor ou autora.

¹⁴ "A. M. Homes". Acedido em <http://www.barcelonareview.com/featrev/ea.htm>.

Homes pode não ser uma herdeira da tradição gótica inglesa, nem sequer da tradição puritana norte-americana, um contexto bem mais familiar, nem que seja pela sua vida profissional, sendo ela própria professora de Literatura. Mas, como foi possível verificar, em relação a esta obra em particular, será possível aproximá-la de características góticas evidenciadas nas obras de Matthew Lewis ou de Mary Shelley, grandes ícones do Gótico. Homes pode representar um novo caminho, uma junção de elementos que acabam por ser uma soma de tudo aquilo que o Gótico é, ao longo dos séculos, para além das condicionantes culturais, históricas e do contexto atual em que encontra o nosso mundo.

Conclusão

It is enough now, more than enough.

To you alone I've told the tale, do with it what you will. That's all there is, there isn't any more. I'm out of breath.

The deal is done. (Homes 1996: 252)

Ao terminarmos a leitura de *The End of Alice*, a história de Chappy persegue-nos, invade a nossa mente, instala-se nos nossos pesadelos. Será porque simplesmente sentimos repulsa perante Chappy ou, de facto, nos sentimos fascinados pelas suas palavras? A verdade é que os ecos de Alice nos acompanham e nos fazem olhar com maior desconfiança para tudo aquilo que se encontra à nossa volta. A exploração do universo de *The End of Alice* de A. M. Homes levou-nos, ao longo desta investigação, numa alucinante viagem pelo que de mais negro existe no interior da mente humana, de forma a obter interessantes respostas ou apenas constatar que o número de questões que esta obra nos coloca parece infinito.

Um dos objetivos desta dissertação prendia-se com o facto de poder representar um contributo, para não só divulgar a autora A. M. Homes, mas também dar a conhecer *The End of Alice*. Obviamente que o conhecimento revelado em relação a Homes, ao longo desta dissertação, se encontra, de alguma forma, condicionado, uma vez que toda a investigação se concentrou apenas numa obra. Ainda assim acredita-se que aquilo que foi revelado em relação à autora e à própria obra é suficiente para despertar a curiosidade dos leitores.

Esta dissertação deteve-se numa série de aspetos que, tendo em conta a natureza do trabalho, se consideraram pertinentes para dar resposta a algumas das questões centrais. Estas centraram-se em encontrar em *The End of Alice* algumas marcas góticas, mais concretamente relacionadas com a ficção Gótica Norte-Americana. Seria, assim, necessário recordar a génese do Gótico e compreender de que forma foi evoluindo ao longo da sua existência. Durante este processo, conceitos e noções como *cautionary tales*, as temáticas da perversidade, do passado traumático, da pedofilia, assim como o carácter transgressivo da ficção e o seu objetivo ético atingido pela via de exemplos negativos foram alguns aspetos essenciais que permitiram aproximar *The End of Alice* a certas obras de ficção gótica. A história de Chappy e a relação íntima que estabelece

com o leitor levaram-nos à reflexão sobre a intenção do narrador e o seu perfil não fiável. Por outro lado, ao entrar-se nos meandros da ficção Gótica Norte-Americana, tornou-se claro, a partir do imenso contributo de Edgar Allan Poe para a sua afirmação, face à ficção gótica inglesa tradicional, que se operaram profundas modificações. 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 contos, assumiu grande importância, tendo-nos possibilitado compreender o mundo interior conturbado de Chappy e a motivação das suas ações. Por outro lado, a imaginação literária de Poe, aliada à noção de *cautionary tale*, possibilitou-nos especular se a exposição do leitor, perante Chappy, não se destinaria a um aviso que lançaria um alerta sobre possíveis consequências que advêm do seu comportamento perverso.

Será, assim, na ficção gótica contemporânea, expoente máximo das fragilidades dos nossos tempos que podemos encontrar um lugar para Chappy e, por consequência, para *The End of Alice*, uma vez que a multiplicidade de vivências, fragilidades e vulnerabilidades, em particular, do século XX, permitem considerar o Gótico, de uma forma mais abrangente, sendo que determinada obra pode apresentar características próprias da ficção gótica, sem que o autor seja manifestamente Gótico. É o caso de A. M. Homes e *The End of Alice* e é esta a ideia que prevalece ao longo desta dissertação.

A abordagem de determinadas temáticas desenvolvidas em *The End of Alice*, expôs a essência desta obra de Homes e permitiu comparar, por exemplo, certas personagens como Chappy e Alice, com outras personagens da ficção gótica, além de explorar certos temas típicos, como o incesto ou a sexualidade pervertida tão presentes na ficção Gótica Norte-Americana contemporânea. Só esta comparação mais aprofundada poderia permitir determinar a presença de marcas góticas. Comparar, por exemplo, Chappy a Norman Bates permitiu-nos especular em relação ao contexto familiar de ambas as personagens e à forma como toda a sua personalidade foi condicionada pelo ambiente familiar instável e completamente disfuncional, realçando a ligação pouco saudável estabelecida com a figura materna. Este facto permitiu-nos aprofundar questões ligadas à psicopatologia e aos traumas que a personagem central evidencia constantemente quer nesta obra particular quer na ficção gótica contemporânea, em geral. Além disso, *The End of Alice* acentua igualmente aquilo que a ficção gótica contemporânea já há muito explora: a degradação do núcleo familiar e as consequências que tal acarreta. Tal facto é particularmente evidente na relação

incestuosa entre Chappy e a mãe. *The End of Alice* retrata assim, fielmente, a forma como os valores familiares foram destruídos e os traumas que a sociedade atual apresenta. Este é igualmente um traço da ficção gótica contemporânea que seguiu, de perto, a evolução da sociedade em que se insere e da qual retira a sua fonte de inspiração. A disfuncionalidade familiar evidencia igualmente a noção do perigo daquilo que nos é conhecido, partindo do conceito freudiano de *Das Unheimliche*. Em *The End of Alice* esta noção é particularmente evidente, quando assistimos à sedução de Matt, por parte da rapariga universitária, em lugares comuns e aparentemente seguros dos subúrbios, ao mesmo tempo que, num imprevisível *volte-face* da narrativa descobrimos o pai de Matt em práticas sexuais pouco recomendáveis. O verdadeiro perigo parte, pois, daquilo que nos é conhecido e não do desconhecido.

Também a imagem da figura feminina suscitou uma extensa reflexão, a partir de *The End of Alice*. O facto é que o leitor tem alguma dificuldade em lidar com uma imagem de uma criança à qual está associada a prática sexual, ou o facto de a pedofilia também poder ser praticado no feminino. Tal impeliu-nos a verificar a forma como a sexualidade e a pedofilia foram abordadas, no seio da própria ficção gótica, tendo-se concluído que tais temáticas se tornaram bastante mais fáceis de explorar na ficção contemporânea, nem que seja de forma a intensificar a destruição e subversão de valores e estruturas sociais. Uma Alice, que não é assim tão inocente, torna-se numa clara representação simbólica da forma como a infância desapareceu, o que acaba por estar intimamente relacionado com a destruição do ambiente familiar, mal de que padecem muitas das personagens da ficção gótica contemporânea. Quem fala da infância, fala igualmente do papel da mãe e da forma como já não é possível considerá-la, de forma sentimental e idealizada, na ficção gótica contemporânea, uma vez que a mãe é frequentemente a grande responsável pelos recalamentos e pelos traumas evidenciados pela personagem principal. Como foi sublinhado, a mãe de Chappy, ao iniciar e manter uma relação incestuosa com o filho, molda e condiciona as suas vivências futuras, tal como a mãe de Norman Bates, pelo seu excesso de conservadorismo e até de puritanismo, que o condicionaram e levaram a uma rotura mental.

Ao falar-se da relação entre Chappy e a sua mãe, seria impossível não referir a questão do incesto e da forma como este tem sido uma temática recorrente na ficção gótica. A vontade de revelar desejos secretos sempre serviu, como ponto de partida, para a exploração da perseguição de elementos femininos, por parte de familiares masculinos. No entanto, *The End of Alice* confronta-nos com o facto de a própria

temática do incesto se ter modificado, ao inverter os papéis do perseguidor e do perseguido. É certo que podemos recorrer ao conceito clássico do complexo de Édipo para explicar a proximidade entre Chappy e a sua mãe, no entanto é claro que o incesto deu-se por iniciativa desta última. As diferenças são bastante evidentes quando comparadas com outras relações familiares de outras personagens célebres da ficção americana, como Humbert e Lolita, ou Claudia e Louis. A verdade é que a temática do incesto vai sempre ligar-se intimamente à noção do objeto perdido, no contexto da ficção gótica, e ajudar-nos a compreender como a personagem gótica tenta compensar a sua perda, procurando assim a satisfação de uma outra forma. Bates, pela não consumação do incesto e pelo desejo reprimido, cria uma entidade que se aproxima perigosamente da sua própria representação da sua mãe; Chappy, em consequência do desaparecimento da sua mãe, cede ao desejo e tenta encontrar o prazer em jovens raparigas para, de uma forma doentia, reencontrar a infância e inocência que perdeu com a sua figura materna. Tal pode explicar, como vimos, a falta de fascínio sexual de Chappy por raparigas mais velhas ou mulheres adultas. Neste sentido, concluiu-se que nos encontramos perante um paradoxo: se Chappy procura incessantemente recuperar a inocência perdida, a verdade é que ao iniciar uma relação sexual com uma criança, ele próprio torna-se responsável pela destruição da sua infância. Chappy é, ao mesmo tempo, vítima e causador da destruição. A duplicidade desta personagem pode igualmente ser considerada uma marca bastante vincada da ficção gótica desde *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886) de Robert Louis Stevenson. Por todas estas questões, Chappy arrisca-se a apresentar-se como uma sólida personagem da ficção gótica contemporânea, com direito a figurar-se ao lado de imponentes personagens góticas que alcançaram a imortalidade.

Depois da reflexão sobre todos estes aspetos que tornam *The End of Alice* numa obra complexa e transgressiva, a análise da mesma segundo princípios teóricos associados ao Gótico, serviu para identificar a obra em estudo com alguns destes aspetos, o que possibilitou, apesar de tudo, reforçar a noção da diversidade da ficção gótica contemporânea e a impossibilidade de categorização sistemática de certas obras, a fim de não se incorrer em erros que prejudicam a originalidade e especificidade das temáticas abordadas. Bom exemplo disso foi representado pela temática ligada ao conceito de *Female Gothic* que nos permitiu considerar Homes numa perspetiva mais alargada do Gótico do final do século XX, aberto a uma multiplicidade de visões.

Tendo em conta as três grandes forças motrizes que estiveram na génese desta investigação – dar a conhecer A. M. Homes, compreender o Gótico no final do século XX e no início do século XXI e encontrar marcas da ficção gótica em *The End of Alice*, considera-se que esta dissertação tentou abordar algumas questões pertinentes, que contribuem, de alguma forma, para esta nova visão do Gótico. Poder-se-á, assim, afirmar que A. M. Homes faz, de certa forma, parte de um grande grupo de novos autores de ficção norte-americana contemporânea que não descuraram a sua herança de uma corrente negra literária que lhes foi confiada. O estudo cuidadoso de toda a bibliografia de Homes e do que ainda pretende publicar poderia revelar outras obras nas quais a influência do Gótico é notória, mas isso não a transformaria certamente numa escritora gótica. A ficção americana do final do século XX e do início do século XXI preconiza, mais do que nunca, a multiplicidade de experiências de forma a construir uma visão mais rica e vasta do mundo em constante mutação e inquietação em que vivemos. Este é este o maior contributo que *The End of Alice* nos pode oferecer.

Bibliografia

Bibliografia Ativa

HOMES, A. M. (2006): *The End of Alice*. [1996]. London: Granta.

Bibliografia Passiva

BACKUS, Margot Gayle (1999): *The Gothic Family Romance*. Durham: Duke University Press.

BARLETT, Wayne & **IDRICEANU**, Flavia (2005): *Legends of Blood – The Vampire in History and Myth*. London: Sutton Publishing.

BAYER-BERENBAUM, Linda (1982): *The Gothic Imagination*. London. Associated University Presses.

BLOCH, Robert (1999): *Psycho* [1959]. London: Robert Hale Limited.

BLOOM, Clive (1998): *Gothic Horror*. Palgrave: Macmillan.

BOTTING, Fred (1997): *Gothic*. London: Routledge.

----- (2008): *Gothic Romanced*. London: Routledge.

BRITE, Poppy Z. (1996): *Exquisite Corpse*. London: Orion.

CARROL. Noël (1990): *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. New York: Routledge.

DAY, William Patrick (1985): *In the Circles of Fear and Desire – A Study of Gothic Fantasy*. Chicago: The University of Chicago Press.

ELLIS, Bret Easton (2006): *American Psycho* [1991]. London: Picador.

ELLIS, Markman (2000): *The History of Gothic Fiction*. Edinburgh: Edinburgh University Press

EMERSON, Ralph Waldo (1982): *Nature and Selected Essays*. New York: Penguin Classics.

FAULKNER, William (2004): *As I Lay Dying*. [1935]. London: Vintage Classics.

----- (1995): *The Sound and the Fury*. [1929]. London: Vintage Classics.

FIEDLER, Leslie (1998): *Love and Death in the American Novel*. [1965]. Champaign: Dalkey Archive Press.

GODDU, Teresa A. (1997): *Gothic America – Narrative, History, and Nation*. New York: Columbia University Press.

GROSS, L. (1989): *Redefining the American Gothic*. Michigan: UMI Research Press.

GRUNENBERG, Christopher (1997): *Gothic – Transmutations of Horror in Late Twentieth Century Art*. Boston: The Institute of Contemporary Art.

HAWTHORNE, Nathaniel (1990): *The Scarlet Letter*. [1859]. New York: Oxford University Press.

HEILAND, Donna (2004): *Gothic & Gender - An Introduction*. Oxford: Blackwell Publishing.

HOGLE, Jerrold E. (2002): *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press.

KING, Stephen (2011): *Carrie* [1974]. New York: Anchor.

LAWRENCE, D. H. (1971): *Studies in Classic American Literature* [1923]. London: Penguin Books.

LIMA, Maria Antónia (2008): *Terror na Literatura Norte-Americana* (vol. I e II). Lisboa: Universitária Editora.

LLOYD-SMITH, Allan (2004): *American Gothic Fiction – An Introduction*. New York: Continuum.

MARTIN, Robert K.; **SAVOY**, Eric. (1998): *American Gothic*. Iowa: University of Iowa Press.

MELVILLE, Herman. (2003): *Moby-Dick or, The Whale*. [1851]. New York: Penguin Classics.

NABOKOV, Vladimir (2006): *Lolita*. [1955]. London: Penguin Books.

OATES. Joyce Carol (1996): *American Gothic Tales*. New York: Plume.

----- (2002): *Beasts*. London: Orion Books.

----- (2009): *Zombie*. [1995] New York: Plume.

POE, Edgar Allan (1982): *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. New York: Penguin Books.

PUNTER, David (2000): *A Companion to the Gothic*. Oxford: Blackwell Publishing.

RICE, Anne (1997): *Interview with the Vampire*. [1976]. New York: Ballantine Books.

SHELLEY, Mary (1994): *Frankenstein*. [1831]. London: Penguin Popular Classics.

SMITH, Andrew (2007): *Gothic Literature*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

STOKER, Bram (1993): *Dracula*. [1897]. London: Wordsworth Classics.

TWAIN, Mark (1994): *The Adventures of Tom Sawyer*. [1876]. London: Penguin Popular Classics.

TWAIN, Mark (2001): *Adventures of Huckleberry Finn*. [1884]. London: Penguin Popular Classics.

WALLACE, Diana & **SMITH**, Andrew (2009): *The Female Gothic New Directions*. New York: Palgrave MacMillan.

WALPOLE, Horace (2008): *The Castle of Otranto*. [1764] New York: Oxford University Press.

Filmografia

COPPOLA, Francis Ford (1992): *Dracula*. DVD. USA: Columbia Pictures.

HARRON, Mary (2000): *American Psycho*. DVD. USA: Lions Gate.

HITCHCOCK, Alfred (1960): *Psycho*. DVD. USA: Universal Studios.

JORDAN, Neil (1994): *Interview with the Vampire*. DVD. USA: Warner Bros.

Webografia

ADAMS, Jill (1997). *The End of Alice by A. M. Homes*. In “The Barcelona Review”: <http://www.barcelonareview.com/featrev/ea.htm> (consultado a 8 de janeiro de 2010).

ADAMS, Jill (2007). *An Interview with A. H. Homes*. In “The Barcelona Review”: <http://www.barcelonareview.com/eng/eng4b4.htm> (consultado a 8 de janeiro de 2010).

BROWN, Charles Brockden (2008): *Wieland or the Transformation* [1798]. Project Gutenberg. Acedido em dezembro de 2011 em <http://www.gutenberg.org/ebooks/792>

CREWDSON, Gregory (1996). *A. M. Homes*. In “BOMB Magazine”. Issue 55. <http://bombsite.com/issues/55/articles/1954> (consultado a 6 de fevereiro de 2011).

LEWIS, Heather (1996). *Looking Glass, Darkly*. In “VLS”. http://www.amhomesbooks.com/reviews-interviews/the-end-of-alice_5 (consultado a 2 de agosto de 2012).

LEWIS, Matthew G. (2010): *The Monk* [1796]. eBooks@Adelaide. Acedido em dezembro de 2011 em <http://ebooks.adelaide.edu.au/l/lewis/matthew/monk/>.

LIVESEY, Margot (1997). *Surprise, Surprise*. In “Times Literary Supplement”. http://www.amhomesbooks.com/reviews-interviews/the-end-of-alice_3 (consultado a 10 de agosto de 2012).

MASTERS, Brian (1996). *Shock Tactics*. In “Vogue”. http://www.amhomesbooks.com/reviews-interviews/the-end-of-alice_6 (consultado a 5 de setembro de 2012).

MEDWICK, Cathleen (1996). *Virgin Territory*. In “Mirabella”. http://www.amhomesbooks.com/reviews-interviews/the-end-of-alice_8 (consultado a 15 de julho de 2012).

NUNEZ, Christina. *Meet the Writers - A. M. Homes*. In “Barnes & Noble”. <http://www.barnesandnoble.com/writers/writerdetails.asp?cid=1030751> (consultado a 28 de abril de 2012).

RADCLIFFE, Ann (2009): *The Italian* [1797]. eBooks@Adelaide. Acedido em agosto de 2011 em <http://ebooks.adelaide.edu.au/r/radcliffe/ann/udolpho/index.html>.

----- (2009): *The Mysteries of Udolpho* [1794]. eBooks@Adelaide. Acedido em agosto de 2011 em <http://ebooks.adelaide.edu.au/r/radcliffe/ann/udolpho/index.html>.

SCHAUB, Michael (2006). *An Interview with A. M. Homes*. In “Book Slut”. http://www.bookslut.com/features/2006_05_008762.php (consultado a 20 de março de 2012).

SELF, Will, (1997). *The Killer As Aesthete*. In “New Statesman”. http://www.amhomesbooks.com/reviews-interviews/the-end-of-alice_2 (consultado a 14 de julho de 2012).

<http://www.amhomesbooks.com/> (consultado a 3 de Outubro de 2010, 12 de Janeiro de 2011 e 30 de agosto de 2011).

<http://mural.uv.es/maseja/The%20Female%20Gothic.htm> (consultado a 21 de Setembro de 2011).

Le Conversazioni 2008. (2008). <http://www.youtube.com/watch?v=HU5J5ucx2aE&feature=related> (consultado a 2 de outubro de 2011).

Barnes & Noble Writers for Writers Award from Poets & Writers (2008). <http://www.youtube.com/watch?v=wzv1yDsyK6M&feature=related> (consultado a 30 de agosto de 2011)