

**Universidade de Évora**

**Dissertação de Mestrado em Criações Literárias Contemporâneas**

**Área de Especialização: Literatura Norte-Americana Contemporânea**

*Impulsos Perversos na Ficção Gótica de Donna Tartt*



Vilma Eleonora Marrazes Serrano

Orientadora: Professora Doutora Maria Antónia Lima

**Universidade de Évora**

**Dissertação de Mestrado em Criações Literárias Contemporâneas**

**Área de Especialização: Literatura Norte-Americana Contemporânea**

*Impulsos Perversos na Ficção Gótica de Donna Tartt*



186766

Vilma Eleonora Marrazes Serrano

Orientadora: Professora Doutora Maria Antónia Lima



A todos que me incentivaram

# *Impulsos Perversos*

## *na Ficção Gótica de Donna Tartt*

Embora seja uma excelente escritora, autora de dois *best-sellers*, Donna Tartt é praticamente ignorada pela crítica literária. Assim, a nossa dissertação dedicou-se à análise de *The Secret History* e *The Little Friend* e, pontualmente, de alguns dos seus contos, abordando temáticas associadas ao Gótico. Foi nosso objectivo investigar a forma como a perversidade se manifesta nas suas personagens, relacionando-se com o medo, a culpa auto-destrutiva, o racismo e todo um conjunto de obsessões capazes de reforçar esse impulso perverso e originar um total ambiente de ambiguidade e fragmentação. Para que pudéssemos compreender estas perigosas relações, usámos um conjunto de referências filosóficas e literárias num confronto entre as narrativas de Tartt e as dos precursores do Gótico Inglês e Norte-Americano, bem como de alguns ícones do Gótico Sulista. Por fim, observámos como a perversidade, e outras temáticas que lhe são inerentes, estão presentes no cinema de Alfred Hitchcock e David Lynch, além de estabelecerem interessantes correspondências com outros exemplos de artes visuais com os quais a obra de Tartt tão profundamente se relaciona.

# *Perverse Impulses*

## *in Donna Tartt's Gothic Fiction*

Though being an excellent writer, author of two best-sellers, Donna Tartt is almost ignored by literary criticism. Bearing this in mind, this dissertation has analyzed *The Secret History* and *The Little Friend*, and also some of her short stories and nonfiction, studying Gothic themes. It was our aim to study how perversity shows itself in Tartt's characters, and how it is linked to fear, auto-destructive guilty, racism and several obsessions which are able to reinforce the imp of the perverse, creating ambiguity and fragmentation. In order to understand these dangerous relations, we have used several philosophical and literary references so that we could compare Tartt's novels to her English and North-American Gothic precursors, and also with some literary icons of Southern Gothic. Finally, we have analyzed how perversity, and other inherent concepts are present in the cinema of Alfred Hitchcock and David Lynch, besides having interesting correspondences with other examples in visual arts to which the fiction of Tartt deeply relates.



## ÍNDICE

<b>Resumo</b> .....	<b>4</b>
<b>Agradecimentos</b> .....	<b>8</b>
<b>Abreviaturas</b> .....	<b>9</b>
<b>Introdução</b> .....	<b>11</b>
<b>CAPÍTULO 1. A PERVERSIDADE: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES</b> .....	<b>15</b>
<b>CAPÍTULO 2. A PERVERSIDADE NA TRADIÇÃO LITERÁRIA GÓTICA</b> .....	<b>21</b>
2.1. A Perversidade no Gótico Inglês .....	21
2.2. A Perversidade no Gótico Norte-Americano .....	25
2.3. A Influência de Edgar Allan Poe em Donna Tartt	
2.3.1. A Perversidade em Poe .....	34
2.3.2. O Medo e a Culpa: <i>The Secret History</i> vs “The Tell-Tale Heart” e “The Fall of the House of Usher” .....	37
2.3.3. O Racismo: <i>The Little Friend</i> vs “The Black Cat” e <i>The             Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket</i> .....	43
2.3.4. O Discurso Ambíguo de Poe e Tartt: personagens ambivalentes e/ou realidades distorcidas .....	48
2.3.5. Os detectives de Poe e Tartt .....	56
<b>CAPÍTULO 3. PERVERSIDADE E OBSESSÃO</b> .....	<b>59</b>
3.1. Obsessões e perigos do conhecimento .....	60
3.1.1. O sublime enquanto obsessão .....	66
3.2. Obsessão pela morte .....	71
3.2.1. Obsessões pela morte e alienação .....	75
3.2.2. As experiências da morte .....	79
<b>CAPÍTULO 4. DONNA TARTT E O GÓTICO SULISTA AMERICANO</b> .....	<b>82</b>
4.1. Obsessões e Racismo .....	84
4.2. Solidão, Narcisismo, Ausência de Amor e de Justiça .....	88
4.3. Famílias Auto-Destrutivas e Poder Destruidor da Culpa .....	95
4.4. Discurso Ambíguo e Fragmentação do “Eu”, do Tempo e Espaço .....	101
4.5. O Grotesco e a Morte .....	113

**CAPÍTULO 5. A PERVERSIDADE NO CINEMA NORTE-AMERICANO:**

<b>ALFRED HITCHCOCK E DAVID LYNCH .....</b>	<b>123</b>
5.1. Obsessão	
5.1.1. Perigos do Conhecimento: o Super-Homem .....	123
5.1.2. Obsessão pela Morte .....	125
5.1.3. <i>Voyeurismo</i> .....	127
5.1.4. Obsessão por pássaros .....	129
5.1.5. O Grotesco .....	131
5.2. A Ambiguidade	
5.2.1. O Medo, a Culpa e o <i>Suspense</i> .....	133
5.2.2. Identidades / Realidades Ambivalentes .....	137
5.2.3. Manipulação enquanto Perversidade .....	147
<b>CAPÍTULO 6. DONNA TARTT E A PERVERSIDADE NAS ARTES VISUAIS .....</b>	<b>150</b>
6.1. Loucura e Perversidade no Processo Criativo .....	151
6.2. Criação vs Destruição: a influência da Perversidade .....	154
6.3. Indizível, Ambiguidade e Imaginação: a expressão da Perversidade .....	159
6.4. O binómio Luz/Escuridão e a Cor: intersecções com a Perversidade e a Morte/Imortalidade .....	164
6.5. O Grotesco, o Feio e a Transgressão .....	167
<b>Conclusão .....</b>	<b>174</b>
<b>Notas de Fim .....</b>	<b>183</b>
<b>Bibliografia .....</b>	<b>209</b>
<b>Filmografia.....</b>	<b>231</b>
<b>Webografia .....</b>	<b>232</b>
<b>Anexos .....</b>	<b>234</b>

## AGRADECIMENTOS

A elaboração deste trabalho não teria sido possível sem o apoio incondicional de algumas pessoas que, das mais variadas formas, permitiram que fosse concluído.

Começo por agradecer à Professora Maria Antónia Lima, minha orientadora e mentora ao longo de todo o curso de mestrado e respectiva dissertação. Foram imensas as horas que dedicou à sua leitura e correcção, estando sempre disponível para esclarecer as minhas dúvidas e apaziguar a minha ansiosa alma, assim como para disponibilizar todo o tipo de referências. As suas sugestões foram essenciais para a conclusão deste estudo, permitindo-me reflectir sobre variadíssimas questões. O meu muito obrigada.

Agradeço ao Edgar, pela sua paciência e palavras de incentivo para que nunca desistisse.

Aos meus pais, pela sua solidariedade e apoio.

À Inês, pedindo-lhe também desculpa pela falta de tempo para brincar com ela.

Aos meus avós, por terem despertado a minha paixão pelo Alentejo, e como consequência, a vontade de estudar em Évora.

Aos meus colegas de área de especialização, Paula Lagarto, João Luís Nabo, Hugo Coelho, Vera Guita, José Carlos Gil e Isabel Rosado. Entre nós esteve sempre presente um espírito de união e entreajuda, e, felizmente, a perversidade não se fez sentir! A troca de ideias, repletas de um intenso humor negro, quer durante as aulas, quer após estas, foi vital para que mantivesse o meu objectivo de concluir este trabalho. A todos vocês, “gente estranha do Gótico”, como éramos conhecidos, o meu sincero agradecimento.

Por fim, agradeço a todas aquelas pessoas que acreditaram em mim, tentando atenuar quaisquer momentos de insegurança e transmitindo-me força para que não cedesse ao cansaço de lutar contra alguns obstáculos perversos.



## ABREVIATURAS

Ao nos reportarmos à ficção de Donna Tartt, empregaremos várias abreviaturas, o que se prende com a necessidade de citar ou referir inúmeras vezes, tanto as suas narrativas, como os seus contos, a saber:

*TSH: The Secret History.*

*TLF: The Little Friend.*

TA: “The Ambush”.

AGS: “A Garter Snake”.

ACP: “A Christmas Pageant”.

"In civilization there have to be some restraints. If we followed every impulse, we'd be killing one another."

*Judy Martin, (Miss Manners), Fortune Magazine*

"We all have at least two sides. (...) And the trick is to reconcile those opposing things. (...) In order to appreciate one you have to know the other. The more darkness you can gather up, the more light you can see too."

**David Lynch**

## INTRODUÇÃO

O ser humano tem, desde sempre, procurado desenvolver o seu nível de conhecimento estimulando as suas faculdades intelectuais e dando expressão aos seus desejos de felicidade. Mais ou menos consciente dos efeitos desta incessante busca, ele tem, por um lado, melhorado o seu estilo de vida, tornando-se num ser física e intelectualmente mais forte, mas, por outro lado, negligencia determinados códigos éticos, ao procurar atingir obsessivamente certos ideais de perfeição e imortalidade. Assim, o comportamento do homem actual pode facilmente tornar-se obsessivo e até paranóico devido às suas constantes preocupações de crescimento económico e de ascensão social, visto vivermos num mundo competitivo, onde cada um de nós procura superar-se e superar o restante mundo. Por vezes, para atingir os seus fins, o homem não recorre apenas à sua capacidade racional e objectiva; ele vê-se na iminência de colocar em prática comportamentos que sabe serem errados e/ou que julgaria ser incapaz de concretizar, dando, em certas circunstâncias, origem a uma libertação das repressões que conduzem o ser humano à perversidade e aproximam-no do que há de mais primitivo na sua alma.

As personagens criadas pela escritora norte-americana Donna Tartt serão de tudo isto excelentes exemplos. Ao tentarem atingir a perfeição, o prazer e a vingança, produzem actos terríveis que, surgindo associados à ilusão da captação do mundo do sublime, culminam numa culpa e num medo auto-destruidores. As suas personagens oscilam entre um mundo real e um mundo aparente, entre a loucura e a razão, e entre uma memória fértil em verdades e alucinações, em que as obsessões, a perversidade e as inseguranças se fazem sentir a cada virar de página, entrando em sintonia com essa “multiplicity of truths”<sup>1</sup>, proferida pelo escritor Frank O’Hara acerca do pintor expressionista abstracto norte-americano Jackson Pollock.

Tendo como objecto de estudo os romances *The Secret History* (1992) e *The Little Friend* (2002) e os contos “Sleepytown: A Southern Gothic Childhood, with Codeine” (1992), “A Christmas Pageant” (1993), “A Garter Snake” (1995) e “The Ambush” (2005) da escritora Donna Tartt, a presente dissertação tem como principal objectivo o estudo das manifestações da perversidade nestas obras, e de que modo são transversais, não apenas a alguns escritores góticos, mas também ao cinema e às artes visuais. Leslie Fiedler, uma voz crítica a que recorreremos frequentemente, defende, em *Love and Death in the American Novel*, que a literatura norte-americana é uma literatura gótica, visto tratar-se de uma “literature of darkness and the grotesque in a land of fight and affirmation.”<sup>2</sup>. Fiedler pretende com isto dizer que a conduta perversa surge como causa e consequência da consciencialização da perfeição como utopia e da frustração enquanto realidade. As personagens vivem numa terra multicultural, onde a luta por uma vida melhor e pela ascensão do mítico *American Dream* vêm acordar o que de mais terrível existe nas suas mentes, acabando por protagonizar esse inconfundível *American Nightmare*. Sendo assim, estes indivíduos estão sujeitos a uma perversidade inata da qual, dificilmente, conseguem fugir, mas que os torna anti-heróis, com características antagónicas que, talvez por si só, os revela tão reais e tão humanos, como conclui Fiedler: “the final horrors, as modern society has come to realize, are neither gods nor demons, but intimate aspects of our minds”<sup>3</sup>.



A preferência por uma temática centrada em impulsos humanos perversos, prende-se com um interesse e fascínio pessoal, não somente pelas obras de Donna Tartt, mas também pela sua capacidade para imaginar personagens que colocam em prática desejos sentidos por todos nós, os quais somos obrigados a reprimir por sabermos não respeitarem códigos éticos e morais. Nas narrativas de Tartt, esta concretização do perverso tem a sua origem, ora na irracionalidade, ora numa reflexão consciente sobre a sua própria aplicação. Assim, por perversidade entende-se tudo aquilo que foge às leis morais e ao que é considerado correcto pela sociedade em que um indivíduo se insere, ou seja, a perversidade consiste na concretização do Mal e fuga às normas da sociedade. Contudo, desde já alertamos para a necessidade de diferenciação entre os termos “perversidade” e “perversão”. Enquanto o primeiro se refere a uma subversão dos códigos morais, que tem como principal objectivo a realização de algo considerado mau, por seu turno, o segundo conceito diz respeito a um desvio à tendência natural, sendo, geralmente associado ao sexo, quando este não tem como fim a reprodução. Jacques Lacan, em *Seminar I: Freud's Papers on Technique* definira a perversão da seguinte forma: “It is not simply an aberration in relation to social criteria, an anomaly contrary to good morals, (...) it more or less derogates from the reproductory finality of the sexual union.”<sup>4</sup>.

Tendo como foco principal a perversidade enquanto causa da exteriorização do Mal, colocaremos as narrativas de Tartt em diálogo com outros nomes relevantes da literatura, cinema e artes visuais, pelo que dividiremos o nosso trabalho em seis momentos. Começaremos por (tentar) definir a perversidade e mostrar que tal se encontra dependente de questões culturais e morais, estando, muitas vezes em relação directa com a liberdade humana. Assim, far-se-á uma síntese da evolução do conceito de perversidade ao longo da História da humanidade, recorrendo-se a vários filósofos, que se debruçaram sobre tal noção, procurando-se verificar de que modo essas reflexões se encontram ou não em consonância com a perversidade patente nas obras de Donna Tartt, que serão contextualizadas na tradição gótica. Para fazê-lo, é igualmente necessário percorrer a influência das obras canónicas do Gótico Americano, dando especial atenção a Edgar Allan Poe, visto ter este escritor exercido uma influência determinante sobre a autora americana em estudo.

Veremos que as personagens de Tartt são, de um modo geral, obsessivas, sendo as suas obsessões, quer pela procura incessante da perfeição e imortalidade, quer por um desejo em conhecer, compreender e “viver” a morte, o que ajuda a conduzi-las até um processo auto-destrutivo. Estas obsessões reflectem uma perigosa analogia entre o conhecimento intelectual ou o auto-didactismo, presente nas personagens que vivem demasiado absorvidas pelos seus pensamentos e isoladas da restante sociedade. Se a perversidade é revelada, violando-se códigos morais e originando-se momentos dolorosos, grotescos, violentos, é, então, notória uma aproximação entre Tartt e alguns escritores do Gótico Sulista Norte-Americano, como William Faulkner, Carson McCullers ou Flannery O'Connor, cujas personagens nos conduzem a mundos decadentes e isentos de salvação.

A perversidade, na produção literária de Tartt, não entra somente em diálogo com a Literatura Gótica, podendo ser ainda relacionada com outras artes. Assim, estabelecer-se-á uma ligação entre a obra desta escritora e o cinema americano, tendo sempre como centro a perversidade e as temáticas a ela inerentes. De entre todos os realizadores que se dedicaram, e dedicam, à exploração do impulso perverso, seleccionámos Alfred Hitchcock e David Lynch por relacionarem este conceito com a ambiguidade, a obsessão e a fragmentação, também características da produção ficcional de Tartt. Por fim, analisaremos como o impulso perverso pode ser manifestado nas artes visuais, especialmente na pintura e fotografia, e como é transversal ao instinto de criação

e ao instinto de destruição, dando origem a uma inquietante ambiguidade onde o belo e o feio se associam numa incessante busca pela transgressão.

Sendo os textos de Tartt o nosso objecto primordial de estudo, recorreremos necessariamente a obras de análise literária e filosófica para seu cabal entendimento. Das primeiras, começamos por salientar a já referida obra *Love and Death in the American Novel* de Leslie Fiedler, uma obra escrita na década de 60 do século passado, que oferece uma resenha histórica da literatura norte-americana, mas à luz de dois conceitos que lhe são centrais: o amor e a morte. No decorrer da sua análise, Fiedler vai constatando que o discurso literário americano vive obcecado com a morte, e que ainda não aprendeu a lidar com a sexualidade. O crítico admite ainda que “our literature as a whole at times seems a chamber of horrors disguised as an amusement park «fun house»”<sup>5</sup>. É exactamente por considerar a literatura do seu país como uma ficção gótica, onde se encontram obsessões, complexos de culpa, a força do irracional e anti-heróis, que consideramos *Love and Death in the American Novel* como uma excelente obra que nos auxiliará a contextualizar a perversidade, assim como outros conceitos que lhe estejam subjacentes e bem presentes na ficção de Tartt, tais como a luta entre a realidade e irreabilidade e as personagens fáusticas e/ou obsessivas.

Numa outra obra, *Gothic*, Fred Botting reporta-nos até às origens do Gótico, analisando, embora de forma breve, as suas obras mais significativas, e desenvolvendo temáticas intrínsecas. As reflexões de Botting relativamente aos excessos góticos, às transgressões ou ao sublime, entre outras, foram determinantes na nossa selecção deste crítico para a compreensão da perversidade nos textos de Tartt. Para além desta obra, seleccionámos *In the Circles of Fear and Desire*, de William Patrick Day, na qual este autor descreveu variadas convenções do Gótico, como a fragmentação das personagens, associada à subjectividade e ao monstruoso; o incesto; ou ainda anti-heróis atormentados por um desejo intenso que, ao ser concretizado, é, inicialmente, transformado em prazer, e, posteriormente em medo. Day recorre a escritores góticos ingleses e norte-americanos como forma de exemplificar estas convenções, o que nos ajudará a aproximar (ou afastar) Tartt dessas narrativas e temáticas canónicas.

No início do século XXI, Dani Cavallaro publica *The Gothic Vision: Three Centuries of Horror, Terror and Fear*, outra obra que marcará constantemente presença no nosso estudo, na medida em que centra o Gótico como o meio privilegiado para representar a desordem, a fragmentação ou as psicopatologias das personagens, igualmente patentes na produção literária de Tartt. Interessar-nos-emos, especialmente, pelas suas reflexões relativas à ambiguidade discursiva proveniente de um narrador autodiegético, à perversidade infantil e ao inconsciente como o “verdadeiro” fantasma capaz de “assombrar” e destruir, de modo a provarmos que o perverso é, talvez, o elemento mais distintivo das narrativas de Tartt.

Por fim, e ainda no que concerne à crítica literária, seleccionámos *Gothic: Four Hundred Years of Excess, Horror, Evil and Ruin*, de Richard Davenport-Hines, que desenvolve um interessante estudo do Gótico produzido nos últimos quatrocentos anos na literatura, artes visuais, música e cinema, provando que os impulsos perversos não se limitam a actos de personagens nas produções ficcionais consideradas “góticas”, mas também caracterizam a natureza de certos actos criativos, o que nos faz considerar a perversidade como algo inerente ao ser humano.

De entre os autores de carácter filosófico, sublinhamos a importância de Friedrich Nietzsche e Immanuel Kant. Donna Tartt inicia *The Secret History* com uma citação de Nietzsche, na qual refere que os

jovens dificilmente compreenderiam as ideias dos Gregos e Romanos da Antiguidade Clássica. Na verdade, é precisamente esta ideia que toda a narrativa de Tartt comprovará. Ao procurarem recriar o ritual bacante para entrar em contacto com sublime, o grupo de estudantes de *The Secret History* revela aquilo a que Nietzsche chamou “força dionisíaca”, ou seja, uma força caracterizadora da irracionalidade e de tudo o que ela tem de mais perverso. Por sua vez, ao avaliarem-se como uma elite intelectual, os jovens de *The Secret History* associam-se ao conceito de “super-homem” teorizado por Nietzsche, e que igualmente se tornou num motivo de interesse para o filme *The Rope*, de Alfred Hitchcock, que também analisaremos em intersecção com *The Secret History*.

Assim sendo, se recorremos a algumas das concepções filosóficas de Nietzsche, por dizerem respeito à perversidade patente na força dionisíaca, ou ainda a possibilidade de existência de alguém demasiado perfeito e capaz de ser considerado um “super-homem”, também teremos que seleccionar algumas reflexões filosóficas de Kant. Este considera o Mal como um reflexo dos desejos do homem, o que nos leva a admitir que as personagens de Tartt são perversas no sentido em que muitas das suas terríveis acções são reflectidas e ambicionadas. Por outro lado, outros actos horrendos são fruto da tensão do momento, o que confirma o que Kant acredita ser uma “propensão para o mal”. No decorrer do nosso estudo, voltaremos a estes dois filósofos alemães sempre que se considerar necessário, como meio de “iluminar” a escuridão patente na perversidade das personagens.

Ora, é precisamente ao abordar a luta entre a força dionisíaca e a força apolínea, entre os sentimentos que se reprimem e os que se libertam, que o Gótico Americano, e claro, Tartt, revelam o lado negro da América – “hidden blackness”, como lhe chamou Leslie Fiedler<sup>6</sup> – renegando o *American Dream* e apresentando uma nação envolta em paradoxos, onde constantemente se associam conceitos contrários de puro e impuro, Bem e Mal, consciência e inconsciência, imaginação e real, pois, mesmo tendo conhecimento das leis morais, as personagens quebram-nas, justificando que o Mal tem origem no poder do arbítrio, mas, sofrendo com as consequências que daí advêm.

Como se concluirá, trata-se de personagens que parecem estar condenadas a ser infelizes, e, se não soltam o seu lado dionisíaco, vivem insatisfeitas e incompletas, mas se o fazem, são abordadas por sentimentos destruidores, como a culpa ou a solidão, acabando por levar uma vida onde não há qualquer possibilidade de salvação, ou escape, como notara Bret Easton Ellis, em *American Psycho*. Ao dar-se a conhecer, o reprimido revela à personagem uma parte de si mesma que julgava inexistente obrigando-a a lutar contra essa perversidade inata, mas mostrando-lhe, ao mesmo tempo, que essa se tornará numa árdua tarefa. Uma vez que é difícil escrever sobre aquilo que desconhece, nomeadamente a inconsciência, Tartt, enquanto criadora de uma narrativa gótica, é tentada a oferecer sugestões e a desenvolver um processo criativo baseado no indizível, naquilo que há de mais profundo e terrível no ser humano, atitude literária comum a muitos autores e artistas ao longo da história da literatura e de outras artes.



## CAPÍTULO 1. A PERVERSIDADE: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

O Mal, enquanto manifestação da perversidade, é um conceito que tem atormentado a Humanidade, tanto pela sua natureza destruidora, como pela dificuldade em ser definido, e até, compreendido, sendo que, a única certeza que podemos ter, centra-se no seu carácter real, fazendo parte da nossa vida.

O sociólogo norte-americano Jeffrey C. Alexander, num ensaio publicado na obra *Rethinking Evil: Contemporary Perspectives*, considera o Mal como um afastamento das leis morais vigentes. É colocado de parte o interesse da sociedade, privilegiando-se o proveito próprio, e culminando numa “failure to connect to collective values. Evil comes from being self-interested.”<sup>7</sup>. Este “egoísmo” inicia-se no período da Antiguidade Clássica Grega, com o desenvolvimento das concepções de democracia e república, quando o indivíduo deveria trabalhar para a comunidade e, se tal fosse necessário, esquecer os seus interesses próprios. Por conseguinte, se alguém recusa inserir-se num determinado contexto social, ou não respeita uma lei, age de acordo com o seu egoísmo e manifesta a sua maldade. Assim, as noções de Mal e perversidade encontram-se, como se verá futuramente, em estreita ligação com a de transgressão. George Bataille admitira que esse ímpeto transgressivo é necessário à concretização da ordem, pois o ser humano é instável, já que não consegue viver sem regras, mas também não as respeita na sua totalidade: “Transgression does not subvert the taboo: it completes and reinforces it”<sup>8</sup>.

As reflexões sobre o Mal e a perversidade, realizadas no decorrer da História da humanidade, estão dependentes da religião, seja ela qual for. Embora não seja nossa intenção escrever um tratado filosófico nem religioso sobre o Mal, é fundamental focar algumas concepções desenvolvidas por pensadores ao longo dos tempos, para que se entenda qual a natureza da perversidade das personagens criadas por Tartt. Far-se-á, inicialmente, uma abordagem generalizada relativa a esses pensadores, que será explorada oportunamente sempre que se revelar pertinente para o estudo das narrativas em questão. Porém, seria curioso citar María Pía Lara, uma professora de Filosofia da Universidade Autónoma Metropolitana do México: “There are thousands of books on evil, yet not one of them presents a satisfying theory of it.”<sup>9</sup>. Daqui se depreende que não será tarefa simples definir o Mal e a perversidade, visto estarem dependentes da cultura, da época e da religião em que se inserem, relacionando-se directamente com a liberdade humana.

Para o filósofo grego da Antiguidade Clássica, Aristóteles, todo o acto humano é voluntário, sendo a concretização do Mal algo intencional. Quem o pratica é controlado por sentimentos negativos, como a luxúria ou a vontade em exercer um poder exagerado sobre as outras pessoas. Mesmo não sendo os sujeitos dessas acções, indivíduos especialmente inteligentes, nunca estão satisfeitos, mostrando os seus defeitos e realizando o Mal com maior frequência. A este respeito, Aristóteles refere: “children and the other animals share in what is voluntary, but not in rational choice, and we describe actions done spontaneously as voluntary, but not as done in accordance with rational choice.”<sup>10</sup>. Para evitar que sejamos dominados por esta sensação de vazio e insatisfação, que levaria à concretização do Mal, Aristóteles propõe que, desde crianças, compreendamos a dicotomia entre Bem e Mal. Como se notará, é talvez esta a principal causa dos actos perversos realizados pela pequena Harriet, em *The Little Friend*, pois foi votada a um crescimento solitário e encerrada em mundos

distantes e imaginários. Aristóteles acredita que o objectivo máximo do homem será a realização do Bem e que, se tal não acontece, dever-se-á ao Mal. Este divide-se em três tipos: o vício (baseado no egoísmo), a devassidão (embora se conheça as leis morais, não significa que sejam respeitadas) e a brutalidade (violência física). Ora, a conduta das personagens de Tartt deambula entre estes três tipos de Mal. No entanto, se tivermos em atenção que, de acordo com Aristóteles, alguém poderia começar por realizar algo terrível e, apercebendo-se que seria maldoso, talvez parasse, diríamos que os estudantes de Grego de *The Secret History* seriam naturalmente maus, na medida em que recusam cessar o plano de assassinato de Bunny. Por sua vez, as crianças de *The Little Friend* acreditam estar a realizar o Bem, acreditando restabelecer a ordem e a paz.

Ainda no período da Antiguidade Grega, surge outro filósofo, Epicuro, que, apresenta algumas polémicas premissas, mesmo não as registando por escrito, missão que caberá a Lactâncio, já no período medieval: “God either wishes to take away evil, and is unable, or He is able, and unwilling, or He is neither willing nor able, or He is both willing and able. (...) if He is neither willing nor able, He is both envious and feeble, and therefore not God”<sup>11</sup>. Seguindo o pensamento de Epicuro, afirmar-se-ia que a crença judaico-cristã num Deus onnipotente e bondoso, é ridícula, pois se possuímos liberdade para agir, e decidimos fazer o Mal, talvez Deus se limite a respeitar as nossas escolhas. É exactamente mediante esta premissa que, na Idade Média, Santo Agostinho se apoia para “defender” Deus, afastando-o de qualquer responsabilidade perante a existência do Mal, que é correlativa à liberdade. Deus criara um ser que, embora livre, utilizara essa especificidade para pecar, originando a desordem. Outro pensador medieval, Tomás de Aquino crê que todos os actos têm como princípio primordial a concretização do Bem, sendo que ninguém realiza o que quer que seja simplesmente com um objectivo maléfico. Mesmo que as consequências sejam fatais, a ambição principal do homem trata-se de realizar o que pensa ser o mais correcto, o que se relaciona com a conduta das personagens de Tartt, assim como a sua opinião, proferida numa entrevista radiofónica: “People don't willingly do evil, I don't think. I think they do what they think is good.”<sup>12</sup>.

A tendência medieval para responsabilizar o homem pelo Mal é recuperada por Gottfried Leibniz, que nos finais do século XVII, desenvolve a teodiceia. Conclui que um Deus bom e onnipotente, nunca permitiria a existência do Mal, tendo oferecido ao homem o melhor dos mundos. Leibniz dá valor à liberdade humana, da qual depende o Mal. Este dividir-se-ia em três tipos: o Mal Metafísico (correspondente às imperfeições humanas, ao seu carácter mortal e ignorância); o Mal Moral (é o resultado do Mal Metafísico, pois, como não somos perfeitos, utilizamos erradamente a nossa capacidade volitiva); e o Mal Físico (que deve a sua existência ao Mal Moral, e surge como uma punição pelo facto de não sermos perfeitos, verificando-se através da dor e da tristeza; todavia, é este sofrimento que conduz a um grau mais elevado no desenvolvimento humano). Assim, a origem do Mal estaria localizada no Mal Metafísico, pois, e como escreve Bertrand Russell baseado nas palavras de Leibniz, “evil is a limitation”<sup>13</sup>, do mesmo modo que nós o somos. Este filósofo do século XVII afirmou: “we must consider that there is an original imperfection in the creature before sin, because the creature is limited in its essence.”<sup>14</sup>. É justamente contra esta imperfeição que luta o grupo de Grego (*TSH*), mas em vão, uma vez que, e segundo Leibniz, a nossa natureza é constituída por defeitos, e recusá-los seria contra-natura.

Já no período iluminista, e em pleno século XVIII, Jean-Jacques Rousseau defende a premissa de que o homem é bom por natureza, não possuindo qualquer propensão para a perversidade, e se realiza o Mal, dever-se-ia ao contacto com a sociedade, que vem corrompê-lo. Rodoslav A. Tsanoff, em *The Nature of Evil*, conclui:

“Rousseau’s chief protest against civilization, then, is that it has robbed man of his primitive genuineness into one of tyranny and enslavement.”<sup>15</sup>. Seguindo-se este pensamento de Rousseau, dir-se-ia que as crianças, seres menos corrompidos pela sociedade, serão os que se encontram mais afastados do Mal. No entanto, ao reflectirmos sobre as personagens infantis de *TLF*, veremos que são perversas, embora com o desejo de restaurar a ordem e realizar a justiça, ao contrário da perversidade patente nos adultos, já influenciados pela sociedade. Curiosamente, estas duas ambições – ordem e justiça – são as mesmas dos grandes ditadores da História da Humanidade. Contudo, a perversidade na Literatura Gótica invalida a tese de Rousseau ao apresentar personagens “naturalmente más”, como as de Nathaniel Hawthorne. Apesar de inserido numa cultura iluminista, que considerava a razão como “a verdadeira natureza do homem”<sup>16</sup>, Rousseau afasta-se desta concepção ao localizar nos instintos e impulsos a essência do ser humano, nos quais Edgar Allan Poe viu a origem de uma perversidade totalmente irracional e inexplicável, sobre a qual reflectiremos com maior profundidade no capítulo referente a este estudo.

Ainda no século XVIII e durante o século XIX, a filosofia alemã dá a conhecer alguns pensadores que se dedicam à análise da origem do Mal, como Immanuel Kant, Georg Hegel, Friedrich Schelling ou Friedrich Nietzsche. Como se tem verificado, ao reflectir-se sobre o Mal, há uma necessidade *a priori* em aceitar a presença de um Deus, e Kant é o primeiro filósofo que procura distanciar-se dos preceitos religiosos. Em *A Religião nos Limites da Simples Razão* defende que, tanto o Mal como o Bem têm a sua origem nos desejos do homem, sendo a vontade uma característica tipicamente humana, que torna o homem responsável pelos seus actos: “o bem ou o mal no homem (...) diz-se inato simplesmente no sentido de que é posto na base antes de todo o uso da liberdade”<sup>17</sup>. Deste modo, o Mal nasce do acto humano, uma vez que temos liberdade para agir e escolher a natureza das nossas acções. Contudo, Kant adverte: “o homem é (por natureza) ou moralmente bom ou moralmente mau”<sup>18</sup>. Logo, é impossível sermos sempre maus ou bons, pelo que a nossa conduta oscila entre o Bem e o Mal, como são exemplo as personagens de Tartt. Kant começa por afirmar a existência de uma “disposição originária para o Bem na natureza humana”<sup>19</sup>, que se divide em três classes de acordo com as respectivas finalidades: a predisposição para a animalidade, uma vez que somos seres vivos; a predisposição para a humanidade, devido à racionalidade; e a predisposição para a personalidade, pois através da razão seguimos uma determinada lei moral. Sendo assim, o homem, como ser racional e responsável pelo seu arbítrio, sabe que deve servir o Bem, sendo essa a sua natureza, todavia, nem sempre tal se verifica. Kant prova-o através da possibilidade da imperfeição na racionalidade, na medida em que, mesmo recorrendo à razão, o homem escolhe algo que se afasta do Bem, e revela a “propensão para o Mal na natureza humana”<sup>20</sup>. Este pensamento levou Tom Bailey, no ensaio “Anthropology and Moral Judgment: Kant and Nietzsche on Moral Evil”, a concluir: “Kant’s position is a familiar modern one, that humanity’s moral failings can be explained by the immoral inclinations and imperfect rationality which are its by «nature».”<sup>21</sup>. Ao admitir a existência de uma “propensão para o Mal”, que viola os códigos morais da sociedade em que se insere, mas que não condiciona o livre arbítrio, Kant anuncia (ou cria) a desumanização do ser humano. Instaura o que ficou conhecido por “mal radical”<sup>22</sup> e que se aplica aos impulsos perversos presentes na ficção de Tartt, bem como na Literatura Gótica em que a escritora se insere. Tal é comprovado por Henry E. Allison, num ensaio publicado em *Rethinking Evil: Contemporary Perspectives*: “In Kantian terms, it refers to the universal propensity to evil, which serves as the precondition of the adoption of maxims contrary to the moral law and, therefore, of evil actions in the familiar

sense.”<sup>23</sup>. O “mal radical” trata-se, então, da violação da moralidade por um homem que tem a capacidade para ser responsável pelos seus actos, e sofrer as consequências da culpa. Ao transgredir a lei moral, está também a perverter a sua alma, o que, segundo Kant, “pode igualmente chamar-se perversidade do coração humano, porque inverte a ordem moral a respeito dos móveis de um livre arbítrio, (...) e o homem é, por isso, designado como mau”<sup>24</sup>.

Esta concepção kantiana está brilhantemente representada em Richard Papen (*TSH*), ao recusar acreditar ser um homem mau, mas que, por realizar uma péssima opção, teria que arcar com o peso da culpa. A perversidade, enquanto violação à ordem moral e resultante de um acto reflectido, conduz Kant a chamar à alma humana “mau coração”<sup>25</sup>. Por conseguinte, Mueve Cooke, ao estudar a concepção do Mal em Kant, conclui: “an evil heart is not a propensity for moral evil but a perversion or corruption of the human heart that results from a faulty moral disposition.”<sup>26</sup>. A liberdade é responsável pelo Bem e pelo Mal, não se podendo fugir a este último, como notou Evgenia V. Cherkasova, ao analisar Kant: “Free will manifests itself simultaneously as a generator of moral personality and as a vehicle of moral corruption and decline.”<sup>27</sup>. Porém, é relevante recordar que, ao defender a liberdade do homem para escolher o Mal, Kant não pretende dizer que somos maus por natureza, apenas possuímos uma propensão para o Mal, que as personagens de Tartt tão bem o demonstrarão.

Outro filósofo alemão relevante, mas a quem não recorreremos com tanta insistência, é Hegel, que na obra *Philosophy of Right*, concorda com Kant no que diz respeito à associação do Mal à liberdade: “The origin of evil in general is to be found in the mystery of freedom”<sup>28</sup>, sendo difícil para a razão controlar esses instintos libertinos. Na verdade, se as personagens imaginadas por Tartt se revelam capazes de actos terríveis, na maior parte das situações, são actos reflectidos, em que a razão exerceu o seu poder, mas em que se deixou vencer pela perversidade inata. Hegel defende: “Man is therefore evil by a conjunction between his natural or underdeveloped character and his reflection into himself”<sup>29</sup>. Assim, Hegel centra a sua atenção naquilo que cada indivíduo deseja e se tal vontade se encontra de acordo com as regras éticas. Considera o pecado como o resultado da luta entre o desejo e a universalidade (as leis) que, associadas à culpa, funcionam como factores primordiais ao desenvolvimento espiritual. De facto, os estudantes de *TSH* são atormentados pela culpa, logo, atingem um dos seus objectivos – tornarem-se intelectualmente superiores – afastando-se Henry, ironicamente, desta premissa, dado que não revela remorsos.

A disposição para o Mal é, portanto, diferente da sua realização, pois esta pode ser controlada pela razão, como crê Schelling. Este filósofo coloca o Mal enquanto fruto de um confronto interno entre duas tendências naturais. Por um lado, nascemos com uma predisposição para a concretização de vontades, o que se torna perigoso quando desejamos algo que não é correcto possuir. Por outro lado, há uma tendência natural para a reflexão e racionalização dessa vontade, sendo estas que tentam controlar a perversidade. Sendo assim, e como conclui Gustave Leyra, no artigo “The Polyhedron of Evil”, “Evil is not the result of an imperfection, nor should it be considered something negative. Its fundamental resides not in an absence but in a presence; it is not an empty negativity, but a full positivity”<sup>30</sup>. Deste modo, o Mal faz parte da personalidade humana e esta seria imperfeita sem que tal se manifestasse, funcionando o próprio Mal como força criadora que poderá transformar o homem numa espécie de deus. Nas *Investigações Filosóficas sobre a Essência Liberdade Humana*, Schelling apresenta uma interessante conclusão: “o perfeito e o imperfeito são um só, tudo é idêntico, o pior e o melhor, a loucura e a sabedoria”<sup>31</sup>. É então exposta uma concepção romântica de que Tartt é herdeira, por influência de

Poe. Seria esse poder criativo, e também ele destrutivo, que conduz as personagens de Tartt a engendrar planos que se revelam perfeitos, pois os culpados ficam impunes, mas não libertos da culpa, o que só por si mesmo os introduz em novos mundos imaginados, como nota Richard (*TSH*): “Whatever else one may say about guilty, it certainly lends one diabolical powers of invention”<sup>32</sup>.

Igualmente dedicado aos conceitos de destruição e criação surge Friedrich Nietzsche, que, em *A Origem da Tragédia*, reflecte sobre a oposição entre as forças dionisíacas e apolíneas. As primeiras correspondem à dor, à transgressão, à paixão e destruição, enquanto as segundas referem-se à razão, à beleza e à criação. *TSH* recorre a estas forças e associa Apolo à perfeição desejada, mas utiliza Dionísio e o seu paralelismo com o Mal, que se apodera de um espírito criador como sinónimo de destruição, na medida em que resulta em dois assassinatos. Nietzsche sustenta que as forças dionisíaca e apolínea fazem parte do ser humano, uma vez que, ao serem opostas, completam-se mutuamente, conferindo-lhe unidade: “Estes dois instintos impulsivos andam lado a lado na maior parte do tempo em guerra aberta, mutuamente se desafiando e excitando para darem origem a criações novas”<sup>33</sup>. Tudo isto intensifica a concepção do herói gótico moderno como ícone do Bem e do Mal, o que contribui para a sua fragmentação e desorientação. Todavia, é na obra *Assim Falou Zarathustra*, que Nietzsche considera a sociedade decadente, e tal leva-o a ansiar pela necessidade de criação de um “super-homem”, alguém que pudesse ir além do Bem e do Mal, e se afastasse da restante sociedade a que o filósofo chama “rebanho” e que Tartt personifica através dos alunos de Grego (*TSH*). Esse “super-homem” realizar-se-ia intelectualmente graças à libertação do seu espírito criador, a revoltas contra o que havia de decadente na sociedade e a uma insistência em transcender-se, tendo sempre como principal objectivo a perfeição.

Na obra intitulada *A Genealogia da Moral*, Nietzsche analisa o Mal de um modo diferente do que havia sido feito até então, pois fá-lo à luz do aristocrata por oposição ao escravo, isto é, para definir o Bem e o Mal recorre a juízos de valor que variam de acordo com quem os realiza. Os escravos, ao olharem para quem os aprisionou, e por comparação, consideram-se “bons”, o que confirma a oscilação da concepção de Bem e Mal, enquanto juízos de valor, mas esses mesmos escravos desenvolvem ressentimentos para com quem os explora. Eugen Fink, em *A Filosofia de Nietzsche*, conclui: “a tese nietzscheana sobre a origem da consciência moral é do seguinte teor: a consciência não é mais do que o instinto da crueldade impedido de se exteriorizar e que por isso se interioriza”<sup>34</sup>. Esta crueldade funciona como uma disposição à qual não se pode fugir. O homem que libertar a sua consciência e, por consequência, a sua desumanidade, será alguém muito menos ressentido e reprimido do que aquele que controla os seus actos, e que conduz esses mesmos instintos para o interior da sua personalidade. Contudo, nas obras de Tartt, e especialmente em *TSH*, a libertação de ressentimento tem consequências diversas. Se por um lado, as personagens revelam a sua crueldade, o que as torna mais livres, por outro lado, fá-las depender do impulso perverso, com efeitos nefastos, como a morte, a culpa ou a solidão.

Contudo, é importante estabelecer uma barreira entre uma perversidade física (que se encontra somente no acto de matar, não havendo violência corporal) e uma perversidade moral (como o desrespeito ético entre as personagens) na ficção de Tartt. A perversidade moral é notória em cada virar de página, e é talvez esta que deixa o leitor mais curioso e assustado. De facto, é deste modo que melhor se caracteriza o Mal nas narrativas de Tartt. Encontramos em *TSH* um grupo de amigos que assassina outro amigo que havia, previamente, feito chantagem com eles, e que nos leva a concluir que, neste caso, nunca houve amizade. Temos o exemplo de uma mãe cuja maior dor não é a morte do filho, mas a possibilidade de que o seu corpo acuse álcool; ou assistimos

ainda a um discurso do criminoso no funeral da sua vítima. Em *TLF* conhecemos crianças que têm como diversão a recriação de cenas chocantes da Bíblia ou da morte de Robin. Sabemos que as duas avós, Edie Cleve e Gum Ratliff, têm para com os seus descendentes uma relação quase vampírica, embora julguem realizar aquilo que consideram ser o melhor para as respectivas famílias; e há ainda o modo como Harriet trata Lasharon Odum. Já nos contos, descobrimos o poder perverso que Tom exerce sobre Marty (“A Garter Snake”) ou a recriação de cenas fatais da guerra do Vietname por uma criança, suscitando o terror numa outra (“The Ambush”).

Em suma, e como nos dizia Kant em *A Religião nos Limites da Razão Pura*, o homem possui uma propensão para o Mal. Porém, Donna Tartt alerta-nos para o facto de esse mesmo Mal manifestar-se tanto em actos como por palavras, pelo que determinados momentos narrativos são verdadeiros tributos a um terror psicológico, tão característico do Gótico Americano. Os textos de Tartt, por serem escritos de forma subtil e elegante, parecem disfarçar uma perversidade inata através de um discurso igualmente perverso, na medida em que são subjectivos e ambivalentes, criando no leitor tensões inquietantes. Entram, desta forma, em confluência com a maldade inteligente e a ambiguidade das personagens, que ora se afastam como aproximam de outros protagonistas das obras canónicas do Gótico, o que determina a originalidade e a integração da autora neste modo literário, para cuja expansão e consolidação as suas obras muito têm contribuído.

## CAPÍTULO 2. A PERVERSIDADE NA TRADIÇÃO LITERÁRIA GÓTICA

A concretização do impulso perverso não surge como acto isolado na ficção de Donna Tartt, mas inserido no cânone da Literatura Gótica, que sempre se dedicou às transgressões provenientes da conduta humana. Dani Cavallaro, em *The Gothic Vision*, define o termo *Gothic* como “a cultural discourse that utilizes images of disorder, obsession, psychological disarray and physical distortion for the purposes of both entertainment and ideological speculation.”<sup>35</sup> Por sua vez, Fred Botting, na obra *Gothic*, defende que este se encontra associado a “supernatural and natural forces, imaginative excesses and delusions, religious and human evil, social transgression, mental disintegration and spiritual corruption.”<sup>36</sup> Assim, o Gótico surge em paralelo com a desordem e a transgressão, que destroem as personagens que libertam os seus impulsos perversos, ou outras que a elas estão directamente ligadas, funcionando como uma espiral de acontecimentos, como acontece nos textos de Tartt. Embora tenha a sua origem na Inglaterra, a Literatura Gótica estendeu-se aos Estados Unidos da América, adaptando-se a esta nova realidade cultural. São, pois, as diferenças entre estas duas manifestações literárias e o modo como influenciaram Donna Tartt que passaremos a analisar.

### 2.1. A Perversidade no Gótico Inglês

Em 1764, Horace Walpole publica aquela que é considerada como a primeira obra gótica, intitulada *The Castle of Otranto*, e dedicada à maldade de Manfred, um príncipe tirano. Embora seja uma obra com contornos sobrenaturais, que não se verificarão no Gótico Norte-Americano, nem nos textos de Tartt, trata-se de um romance que alerta para os perigos da tirania política, mesmo que não fosse este o objectivo de Walpole. Richard Davenport-Hines, em *Gothic: Four Hundred Years of Excess, Horror, Evil and Ruin*, diz-nos que *The Castle of Otranto* é um símbolo da solidão humana, em que o herói é agora transformado no vilão, ou anti-herói. Este vive em constantes tormentos de natureza variada, como refere aquele crítico: “usurpation; the discovery of obscured family relations; incest; monastic institutions, charnel houses or mad-houses; death-like trances or uncanny dreams; enclosed, subterranean spaces where live burial is a metaphor for human isolation.”<sup>37</sup> É precisamente o desejo exagerado em quebrar barreiras que culmina na destruição e isolamento das personagens, como se encontra nos estudantes de *The Secret History*. De facto, o Gótico Europeu possui um cariz social, que se verifica com a proclamação dos direitos da mulher, a usurpação do poder e o florescer da ciência que é alimentada pelo Iluminismo. Estas três causas do desenvolvimento da Literatura Gótica Europeia encontram-se, portanto, associadas a transgressões à ordem social e moral.

Cerca de três décadas após o lançamento de *The Castle of Otranto*, Ann Radcliffe criou duas obras exemplificativas do sofrimento das mulheres numa cultura maioritariamente patriarcal: *The Romance of the Forest* (1791) e *The Mysteries of Udolpho* (1794). Ao contrário de Walpole, que colocara a manifestação da maldade nas mãos das personagens masculinas, Radcliffe, como o fará Tartt, estende essa perversidade a ambos os sexos. Esta inglesa revelou-se uma escritora notável e inovadora na medida em que procura dar uma

explicação racional àquilo que aparentemente parece não ter nenhuma. Ao explorar a racionalidade na compreensão do desconhecido, Radcliffe recorre ao *suspense*, ou seja, enquanto o leitor tenta descobrir o que acontece, exercita a sua mente de modo a formular conclusões, como nota Fred Botting, em *Gothic*: “Involving readers, like the heroines, in the narrative, the use of suspense encourages imaginations to indulge in extravagant speculations.”<sup>38</sup>. Radcliffe apercebe-se do poder do intelecto e de como este é desenvolvido através da presença do terror. O medo determina o modo como se encara a realidade, pelo que, se parecem existir situações sem uma óbvia explicação, serão compreendidas caso se conheçam os pensamentos e sentimentos das pessoas. Tal acontece em *The Little Friend*, através da maneira como Harriet, enquanto criança, apreende o mundo, o que determina a narrativa. No que diz respeito a *The Mysteries of Udolpho*, Markman Ellis, em *The History of Gothic Fiction*, profere um comentário curioso e sucinto: “The novel as a whole proposes that the mind has an unlimited power over external reality”<sup>39</sup>.

A narrativa gótica adquire ainda um cariz político, uma vez que, e de acordo com o polémico francês Marquês de Sade, o sobrenatural e o terror relacionam-se com as torturas e assassinatos a que se assistia aquando da Revolução Francesa. O medo é colocado enquanto base do mais terrível comportamento, e a morte torna-se uma presença recorrente. Richard Davenport-Hines identifica a obra de Sade com a denúncia de uma constante manipulação<sup>40</sup>. Por seu turno, em *The Monk* (1796), o inglês Matthew Lewis põe a descoberto as intimidades sexuais, evidenciando o busto feminino como representação, embora de forma subentendida, da Liberdade, uma vez que, quer a deusa da liberdade romana, quer o ícone da Revolução Francesa, apresentam uma mulher com os seios a descoberto. São justamente este tom sexual e a defesa pela liberdade com um típico “excess”<sup>41</sup>, como lhe chama Fred Botting, que tornam a obra de Lewis, não apenas numa narrativa gótica libertina, mas ainda num alvo de censura das autoridades. Trata-se, pois, de uma crítica ao regime absolutista e ao clero. No entanto, a reprovação que fora feita a *The Monk* devia-se, essencialmente, ao público – as mulheres, pois, como notou Markman Ellis, apesar de não ser anormal que um homem escrevesse sobre temas libertinos, o problema surgia se o fizesse através da narrativa gótica que era, na época, maioritariamente consumida por mulheres.

A terceira grande causa para o desenvolvimento da Literatura Gótica corresponde ao progresso científico no período iluminista, que dota o homem da capacidade de compreender e explicar o mundo envolvente. Este conhecimento afasta-o de dogmas e superstições, mas aproxima-o do desejo perverso de controlar a natureza e a própria vida através da utopia científica assente na possibilidade de criação da vida eterna que, enquanto perversidade, surge em *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley. Esta britânica fora influenciada pelas notícias de foro científico, que davam conta de experiências relacionadas com a electricidade, magnetismo e reanimação de corpos. À semelhança do frade dominicano Albertus Magnus que, no século XIII, tentara descobrir a Pedra Filosofal, dedicando a sua vida à alquimia, também Frankenstein acredita ser possível a criação de seres através de um método diferente do convencional. Tal como as personagens imaginadas por Tartt, nomeadamente Henry e Richard (*TSH*), Harriet (*TLF*) e Tim (“The Ambush”), Frankenstein está obcecado com a morte e a vida. É o seu interesse no estudo desta que se revela perverso, irónico e paradoxal na medida em que, para a criar, recorre à morte, isto é, a corpos recentemente enterrados. Porém, e como adverte Markman Ellis, a maior descoberta de Frankenstein centra-se, não na ciência, mas na moralidade e nas limitações do conhecimento, apontando para a utópica perfeição científica. Apesar de o Monstro ser criado para



representar a perfeição, revela-se imperfeito e terrível, como admite o próprio Monstro: “I ought to be thy Adam; but I am rather the fallen angel, whom thou divest from joy no misdeed.”<sup>42</sup>. Este ser atinge uma dolorosa frustração que envolve algumas das personagens de Tartt. Assim, o desejo desmedido de criação e conseqüente transformação num deus, resulta de forma oposta, ao originar a destruição. A este respeito, Roger Shattuck, em *Forbidden Knowledge*, escreve: “Frankenstein seeks fame (...). He throws himself into the fanatic attempt to create human life, an act traditionally limited to a god figure. By succeeding, he damns himself.”<sup>43</sup>.

No que diz respeito à obsessão, que será estudada no terceiro capítulo, as narrativas de Tartt entram em paralelo com os três narradores de *Frankenstein*, que se revelam obcecados pelo conhecimento (Victor e Walton) e pelo desejo de vingança (Monstro). Em *TSH* os estudantes ambicionam atingir estados de sublimação e perfeição característicos dos deuses e não dos mortais. Verifica-se uma transgressão às leis da natureza que, ao invés de produzir a tão desejada imortalidade, origina a criação de monstros que se auto-destroem, como Henry, ou vivem terrivelmente infelizes, como o restante grupo. São Victor e os intelectuais de *TSH* que se transformam no “monstro” que era inicialmente uma “figure both natural and unnatural, living and dead, human and inhuman”<sup>44</sup>, segundo Fred Botting, o que anuncia a ambivalência e fragmentação da criatura e dos seus criadores. Estes apresentam uma conduta paradoxal, pois anseiam um saber que tanto lhes traria glória como a vergonha. Roger Shattuck identifica este desejo absoluto como uma fonte de paradoxos: “Because it feeds our glory and our shame, curiosity provides the motif of many of our greatest narratives of quest and conquest, of love and passion.”<sup>45</sup>. Poderíamos ainda indicar o professor Julian Morrow (*TSH*), Harriet (*TLF*) e Tom (“A Garter Snake”) enquanto correlativos à personagem de Frankenstein, ao possuírem um enorme poder, seja sobre os seus alunos, seja sobre Hely e Marty. Levam os “discípulos” a fazer algo perverso, mesmo que não seja esse o seu objectivo, e verifica-se um domínio por oposição a uma submissão típicos do Gótico, como tão bem nota Richard Davenport-Hines: “the relationship between self and other is defined by the struggle between the impulse to domination and the impulse to submission.”<sup>46</sup>. Se o paralelismo entre Harriet e Victor é evidente, pois praticam o Bem, embora incorrectamente, o mesmo não ocorre em *TSH*, porque é difícil identificar o verdadeiro causador da perversidade. Por conseguinte, intensifica-se a ambiguidade e a fragmentação das personagens, como se verá no estudo do discurso ambíguo de Tartt.

O carácter obsessivo das personagens transforma-as em anti-heróis capazes de quebrar barreiras éticas e converte-as em Doutores Fausto. A este propósito, William Patrick Day defende: “the Gothic hero, or more properly, antihero, is a version of the Faust character, an overreacher seeking power, pleasure, even godhood (...) they are man engaged in the process of creating, or recreating, their own identities.”<sup>47</sup>. A obsessão destes anti-heróis origina a destruição, e é a consciência final desta que dilata o sofrimento, pois alia-se a um sentimento de culpa. Esta é sentida por Richard (*TSH*) e Frankenstein que se revê em Walton e na sua obsessão pelo conhecimento: “Unhappy man! Do you share my madness?”<sup>48</sup>. Roger Shattuck avalia este final de *Frankenstein* como apoteótico, pois é nele que Victor verbaliza a sua dor e arrependimento, admitindo a sua monstruosidade capaz de tormentos psicológicos. Destes destaca-se a culpa que aproxima o cientista dos jovens de *TSH* no que diz respeito à sua perversidade e ambição. Roger Shattuck sintetiza brilhantemente as conseqüências nefastas do impulso perverso de Victor: “The monster usurps the role of suffering Prometheus from the man who created him. Little wonder that in the resulting myth and in popular parlance, the name Frankenstein is often transferred from creator to creature.”<sup>49</sup>. Por sua vez, em *TLF* há a concepção de um

monstro que, de facto, não o é. Harriet e Hely idealizam Danny como um assassino perverso e cruel, quando se trata de um homem inocente do crime de que é acusado, mas que se transforma num monstro graças ao assassinato do irmão. Portanto, concordamos com Maggie Kilgour que, em *The Rise of the Gothic Novel*, concluiu que se Victor Frankenstein (e, por analogia, Danny e Harriet), errara, tal se deveria à educação que recebera: “to blame parents for their children’s faults.”<sup>50</sup>

Quase no final do século XIX, Robert Louis Stevenson cria uma personagem que encarna uma dupla personalidade, encerrando em si mesma o Mal e o Bem, na obra *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886). A dificuldade em lidar com o excesso de conhecimento e controlar os instintos mais primitivos, encontram-se presentes nesta narrativa, que entra em contacto com as de Donna Tartt, pois o homem, através do uso de drogas e de um exagerado intelectualismo, é obrigado a pôr a descoberto o que possui de mais primitivo, como se fosse um ser irracional controlado pelos seus impulsos. Por conseguinte, Mr Utterson, amigo de Dr Jekyll, avalia Mr Hyde como um ser animalesco: “God bless me, the man seems hardly human! (...) my poor old Henry Jekyll, if ever I read Satan’s signature upon a face, it is on that of your new friend.”<sup>51</sup>. Curiosamente, se é Henry Winter (*TSH*) que leva os restantes amigos a entrarem numa espiral de feitos terríveis, é similarmente outro Henry, mas desta vez Henry Jekyll, que origina a criação de um ente terrível capaz de variadas atrocidades. Jekyll revela a dualidade característica de todo o ser humano, igualmente patente nas personagens de Tartt, que não são totalmente más nem boas, mas ambas, embora as consequências da conduta perversa sejam mais acentuadas do que as de uma eticamente correcta. Por conseguinte, Jekyll conclui: “I learned to recognise the through and primitive duality of man”<sup>52</sup>. Admite, pois, a manifestação da irracionalidade e perversidade devido à poção por ele inventada, do mesmo modo que as personagens adultas de Tartt libertam os seus instintos perversos através do álcool ou das drogas. Por tudo isto, o comentário de Fred Botting à obra de Stevenson aplica-se às de Tartt: “The drug distils evil while leaving the same old human compound of good and evil”<sup>53</sup>. David Punter, em *The Literature of Terror*, acredita que a droga liberta o que a sociedade havia reprimido: “a force with which that felt has been repressed according to the dictates of social convention”<sup>54</sup>. O Mal não se encontra afastado do ser humano, mas no seu interior fazendo parte integrante de si próprio, ao que Punter acrescenta: “Hyde is not Jekyll’s opposite, but something within him.”<sup>55</sup>. Esta opinião entra em sintonia com Schelling, que na obra *Investigações Filosóficas sobre a Essência da Liberdade Humana*, coloca o Mal e o Bem como elementos idênticos na construção da personalidade humana, e que sem ambos, o homem seria incompleto.

*Frankenstein* apresenta os esclarecimentos científicos do Iluminismo, e revela a incapacidade desta corrente para determinados comportamentos humanos, como a ambição desmedida, a loucura, o medo, a perversidade, a imaginação, a maldade e a bondade, ou até a existência humana. Pelo contrário, *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* aponta para a dualidade epistemológica patente no ser humano, que se torna difícil de compreender se não admitirmos que as personagens são seres com características opostas, cujo grande problema surge na libertação da perversidade. É esta dualidade patente na mente de Jekyll que vai estar presente no Gótico Americano, ao possuir um cariz mais psicológico que aquele proveniente da Europa com a sua atenção dirigida para questões sociais.

## 2.2. A Perversidade no Gótico Norte-Americano

Ao contrário do “velho continente”, a América não possuía qualquer passado feudal, não tinha castelos com passagens secretas, nem aristocratas tiranos, pelo que era necessário adaptar o Gótico à realidade física envolvente. Enquanto o Gótico Inglês conduzia os seus protagonistas à exclusão das respectivas famílias (como o Monstro criado por Frankenstein), ou tendo que viver sem qualquer tipo de família (de que são exemplo os vampiros), o Gótico produzido na América vê-se obrigado a ter como centro espacial a casa de família. A acção principal localiza-se no núcleo familiar, de cujas mentes provêm o terrível e a desordem. A vida doméstica e quotidiana passa a ser estranha e causadora do medo, visando revelar a “domesticity’s of extreme horrors”<sup>56</sup>, segundo Richard Davenport-Hines. Desta é exemplo a frase do narrador de “The Black Cat”, de Poe: “For the most wild yet most homely narrative which I am about to pen”<sup>57</sup>. O poder destruidor das famílias, e a perversidade que lhe está inerente, passam a ser dois aspectos determinantes para os escritores góticos, como recorda Fred Botting: “Though the grand gloom of European Gothic was inappropriate, the commonplace of American Culture was full of little mysteries and guilty secrets from communal and family pasts”<sup>58</sup>.

Se, no Gótico Americano, aquilo que é conhecido e familiar, converte-se no causador do medo e de terríveis actos, então, Maggie Kilgour, na obra já referida, está correcta ao considerar Freud como um escritor gótico, visto ter sido este austríaco que desenvolvera a teoria do *uncanny*. Nesta defende-se que aquilo que se encontra no interior da mente (inconsciente) e que havia sido reprimido pela razão (consciente), transforma-se em algo estranhamente familiar, pois, mesmo fazendo parte do indivíduo, era-lhe desconhecido. A tensão entre racionalidade e a irracionalidade, entre o que se controla e uma perversidade que é mais forte que esse controlo, passa a ser o cerne do Gótico Americano. Com efeito, verificam-se as mesmas dicotomias epistemológicas entre o Bem e o Mal patentes no Gótico Europeu, mas, desta vez, sem quaisquer contornos de sobrenatural. É neste sentido que *Dr Jekyll and Mr Hyde* revela que a humanidade, mais do que lutar contra fantasmas irrealis que lhe são externos, deve conhecer-se a si mesma para estar apta a dominar a sua perversidade, tarefa que as personagens de Tartt provam ser árdua (e inútil). Assim, o Gótico produzido na América encontra-se articulado com o poder da mente, como relata Teresa Goddu, em *Gothic America: Narrative, History and Nation*: “American literature’s darkness then becomes associated with depth rather than surface, a psychological and metaphysical symbolism rather than cheap tricks.”<sup>59</sup>. Irving Malin, em *New American Gothic*, acrescenta: “the writers of new American Gothic are aware of tension between ego and super-ego, self and society; then study the field of psychological conflict”<sup>60</sup>. Malin, ao se reportar ao Gótico tradicional de raiz europeia, faz a distinção entre *old gothic*, no qual as personagens são poderosas graças ao seu narcisismo, e o *new gothic*, em que é esse mesmo narcisismo que as isola, originando um microcosmos<sup>61</sup>, como se assiste nos espaços descritos por Tartt (as casas de família, a pequena cidade, o campus universitário ou a floresta).

Para além da geografia americana, que por ser diferente da europeia, obriga os escritores a adaptarem o Gótico ao seu país, a presença da comunidade puritana foi também preponderante. O Puritanismo possuía uma forte tradição na auto-reflexão, pensando sobre os actos, os erros e respectivos castigos. Acreditavam que praticamente ninguém teria salvação, pois eram seguidores da Teoria da Depravação Inata de Calvin, defendendo de que todos os homens eram constituídos, na sua essência, por um Mal inato. Ao admitirem a presença e presença do demónio entre os membros da comunidade, os puritanos revelavam patologias mentais

que identificavam como obra do Diabo aquilo que desconheciam. Não entendiam que esse mesmo “Outro” nada mais seria do que uma parte do “Eu”, tratando-se da manifestação do inconsciente e do que se havia reprimido ou até uma qualquer doença estranha para a época. Acabavam por julgar essas pessoas de forma abominável, envoltas num clima de culpa, pecado e medo. O Puritanismo seria “a sense of guilty and dread, (...) a tendency to think of sin and virtue in terms of black and white, the kingdom of light and the kingdom of darkness.”<sup>62</sup>, segundo Allan Lloyd-Smith, em *American Gothic Fiction: An Introduction*. Por tudo isto, o escritor americano está em paralelismo com o homem puritano, na medida em que ambos exploram os impulsos perversos. Tal torna o Gótico no género literário verdadeiramente americano, não sendo somente uma literatura secundária, como acontecia na Europa. Cabe ao Gótico Americano reflectir sobre os paradoxos da psique humana, colocar a propensão para a maldade em primeiro plano, centrar-se no poder destrutivo da mente e insistir nas repressões pessoais, nos sentimentos culpabilizadores e na alteração da ordem espiritual.

Charles Brockden Brown, considerado no seu tempo como o primeiro escritor profissional americano, autor de *Wieland* (1798), *Ormond* (1799), *Arthur Mervyn* (1799-1800) e *Edgar Huntly* (1799), foi ainda visto como o “pai do Gótico Norte-Americano”, ao dar extrema importância aos horrores provenientes da mente. David Lee Clark, em *Charles Brockden Brown, Pioneer Voice of America*, refere-se à produção literária de Brown como ícone da perversidade: “he will choose for his characters men and women who are under some horrid mental or moral delusions, some obsession or perversion of mind.”<sup>63</sup>. Iremos centrar a nossa atenção em *Wieland*, por ser a obra cujos pontos de contacto com a ficção de Donna Tartt são mais notórios. Neste trabalho, Brown dá-nos a conhecer dois irmãos, Theodore e Clara Wieland, e Carwin, um ventríloquo. As suas ordens passam para Theodore como se desígnios de Deus se tratassem, possibilitando-lhe libertar os seus impulsos violentos que haviam sido reprimidos, como constata William P. Day: “Carwin did not make Theodore kill his family; he simply brought to the surface an impulse that was already there”<sup>64</sup>. É na premissa kantiana da propensão para o Mal e na exploração da perversidade inata, que Tartt e Brown se aproximam, confirmando as palavras de Leslie Fiedler: “Our novel of terror (...) is well on the way to becoming a Calvinist exposé of natural human corruption rather than an enlightened attack on a debased ruling class or entrenched superstition.”<sup>65</sup>. Brown acreditava que não se deveria colocar em Deus a responsabilidade sobre o que de bom ou mau acontecia, uma vez que tal dependeria da capacidade volitiva do homem e que, por vezes, actua segundo uma perversidade reveladora da maldade que lhe está inerente, e não de acordo com o racionalismo e a reflexão.

Divididas entre a possibilidade de alucinação ou sonho e a hipótese da manifestação do sobrenatural, as personagens são empurradas para um clima de paranóia e conspiração que irá povoar a ficção deste escritor e de praticamente toda a Literatura Gótica Norte-Americana. Também as personagens de Tartt, como Richard (*TSH*), Farish ou Danny (*TLF*) têm dificuldade em conceber a realidade como ela verdadeiramente é, devido a esquecimentos ou alucinações provenientes do consumo de drogas e álcool, funcionando estes últimos como meios impulsionadores das respectivas perversidades. É Brown quem introduz, na Literatura Norte-Americana, a exploração da conduta humana em situações-limite, e em que a razão é abalada. Tal poderia originar o grotesco, segundo Leslie Fiedler: “Brown established in the American novel a tradition of dealing with the exaggerated and the grotesque (...) as they correspond in quality to our deepest fears and guilts as projected as our dreams or lived through in «extreme situations»”<sup>66</sup>. *Wieland* apresenta os perigos da imaginação e do lado

irracional da mente, desocultando um terror mais real que aquele proveniente da Europa, por ser humanamente possível, e estando além da classe social pois não se centrava na aristocracia, como o Gótico Inglês.

Brown não tem como objectivo opor as crenças religiosas ao racionalismo, mas revelar as patologias da mente e o lado perverso desta, ao que Fred Botting comenta: “it is a darkness suggestive of individual pathology and an effect of the repressions and desires produced by authoritative representations.”<sup>67</sup>. *Wieland* sintetiza o que aconteceria à razão, quando esta entra em contacto com o *uncanny* freudiano, revelando as doenças mentais, a loucura e a obsessão, sobretudo numa época em que se fazia a apologia do racionalismo e objectivismo. Neste sentido, Clara sente-se isolada do mundo e deixa-se levar pelos seus medos, confrontando a realidade objectiva que a rodeia com o modo subjectivo com que encara e recorda essa mesma realidade, pois são os seus sentimentos que condicionam a capacidade de apreensão da verdade. Por conseguinte, esta subjectividade transforma-se num pesadelo onde reina a incerteza, comprovada por William P. Day: “all atmosphere and no substance, all suggestion, possibility, inference, and suspense, totally without certainty.”<sup>68</sup>. O facto de ser Clara, enquanto narradora participante, que recorda os acontecimentos, tal como fará Richard em *TSH*, reforça o carácter ambíguo da narrativa, que está dependente das suas memórias e compreensão dos factos vividos. No que diz respeito aos narradores criados por Brown, William P. Day faz uma apreciação que se aplicaria a *TSH*, no sentido em que nenhum desses narradores compreendeu na perfeição a realidade, refugiando-se na imaginação e/ou alteração das suas recordações, o que é basilar na enunciação das suas obsessões: “not only fail to understand events as they occur, but they never come to an adequate understanding of events after the fact.”<sup>69</sup>.

Carwin funciona como um duplo de Theodore que coloca em prática a perversidade do ventríloquo e, ao ter consciência dos crimes que cometera, suicida-se. Henry (*TSH*), por oposição a Theodore, não se mata devido ao remorso, mas graças a uma terrível frustração e constatação das suas limitações. Se neste aspecto Henry se distancia de Theodore, assemelha-se a Carwin na medida em que são ambos vítimas de um desejo louco de conhecimento, admitindo que o seu único erro fora a curiosidade exagerada. É deste modo que Leslie Fiedler identifica Carwin com Fausto e Don Juan, pois, assim como Henry, podem não ser fisicamente atraentes, mas possuem o “hypnotic eye of one driven by a Faustian «thirst of knowledge»”<sup>70</sup>. Ao identificarmos Henry com Carwin, por serem doentamente curiosos, detectamos outro paralelismo entre o ventríloquo e Richard (*TSH*), uma vez que nenhum deles matou ninguém, embora um tenha assistido ao crime e o outro tenha sido o arquitecto dos assassinatos. Portanto, Carwin e Richard são os “heróis-vilões”, enquanto Theodore e Henry são apenas os vilões, pois foram eles que, efectivamente, colocaram o crime em prática. Acerca da diferença entre “herói-vilão” e “vilão”, Leslie Fiedler escreve: “the villain-hero is, indeed, an invention of the gothic form, while his temptation and suffering the beauty and terror of his bondage to evil are among its major themes”<sup>71</sup>. Harriet e Hely (*TLF*) inserem-se na primeira categoria, enquanto Farish e o assassino de Robin, de quem nunca chegamos a conhecer o nome, são os vilões. Todavia, Danny é, por um lado, vítima do destino, inserindo-se no estatuto de herói-vilão; por outro lado, trata-se de um vilão, porque é ele quem assassina o próprio irmão.

É ainda relevante notar a presença do incesto em *Wieland*, uma vez que Brockden Brown revela ser um escritor preocupado com o carácter destruidor de certas relações familiares. Theodore e Clara possuem uma atracção incestuosa, que nunca é consumada, ao contrário de Charles e Camilla (*TSH*), mas semelhante a Farish e à sua avó, Gum (*TLF*). Nestas três relações há um terrível desejo de domínio, embora na última não exista qualquer violência entre os seus membros. Por oposição, tanto Theodore como Charles procuram,

violentamente, controlar as irmãs, chegando a ser violentos para com elas, o que promove a destruição física do primeiro e ruína psicológica do segundo. Neste sentido William P. Day comenta, acerca de *Wieland*: “violence and the lust for the power are even more destructive and terrifying when they finally manifest themselves.”<sup>72</sup>.

Se Brockden Brown é o “pai” do Gótico Norte-Americano, preocupado com a psicopatologia humana, Nathaniel Hawthorne (1804-1864) é seu seguidor ao usar esse género literário para aprofundar o conceito de “terror da culpa”. Hawthorne centra-se num terror ético e moral de raízes puritanas, que sempre procurou desocultar para melhor o entender e dominar. *The House of the Seven Gables* (1851) é disto um exemplo ao dar expressão ao que Walpole havia denominado “sins of fathers”<sup>73</sup>, e que se tornou num conceito freudiano capaz de explicar os efeitos perversos da comunidade puritana. Tendo Hawthorne nascido no seio de uma destas famílias, com um passado comprometido com perseguições religiosas, é natural que, ao ler os textos que relatavam a vida desta comunidade, se sentisse horrorizado e fascinado. É ao reflectir sobre essas mesmas narrativas que conclui que tanto o Bem como o Mal fazem parte da psique humana, como escrevera Robert Louis Stevenson e teorizara Schelling em *Investigações Filosóficas sobre a Essência da Liberdade Humana*.

As obras de Hawthorne apresentam, de um modo geral, a dificuldade do ser humano em fugir à tentação, assim como a sua tendência natural para a maldade e desejo ávido de conhecimento. Confirmam a “propensão para o Mal”<sup>74</sup> de que nos falara Kant, mas afastam-se da “disposição originária para o Bem”<sup>75</sup> defendida pelo mesmo filósofo, ou ainda pelo francês Rousseau. Todavia, as personagens de Tartt praticam o Mal, não pelo simples facto de se tratar do Mal; fazem-no devido à crença que possuem na realização daquilo que julgam ser o mais indicado, pelo que o problema surge através da concepção de uma realidade nem sempre verdadeira. Leslie Fiedler considera que a temática do homem-faústico, desafiador do Bem e o Mal, é presença recorrente em Hawthorne, destacando-se *Young Goodman Brown* (1835): “Brown commits himself to the Devil and is granted a vision of universal depravity and damnation.”<sup>76</sup>. A ida à floresta, local do pecado, semelhante às narrativas de Dante e Tartt, é, por si só, um desafio à curiosidade excessiva de Goodman Brown, que tem consciência do carácter perverso do seu desejo. Se partirmos do princípio que a ida de Goodman Brown à floresta ou a narrativa de Richard (*TSH*) são apenas sonhos e/ou alucinações, diríamos que é através do inconsciente que contactamos com a nossa perversidade e maldade inatas. Por conseguinte, os narradores de *Young Goodman Brown* e *TLF* concluem: “Evil is the nature of mankind.”<sup>77</sup> e “his spirit [Eugene Ratliff] was dry and empty, that he wasn’t naturally good, good in his mind and heart.”<sup>78</sup>. Neste sentido, Goodman Brown vê as pessoas que ama ao serviço do Diabo, porém, se o Mal é algo que também faz parte de nós, logo, procuramos fazer o Bem ao mesmo tempo que seguimos o Anti-Cristo. Hawthorne considera este “pacto” com o Diabo como um meio para dar corpo ao desconhecido e ao medo provenientes de situações *uncanny*.

Goodman Brown, ao lançar-se na floresta sabendo fazer algo condenável, embora sem consciência dos seus efeitos, está em sintonia com Harriet (*TLF*), já que ambos partem da ingenuidade para o pecado, pensando realizar o correcto. Porém, essa concepção pode não corresponder à das respectivas sociedades e o que é feito com inocência talvez seja assustadoramente perverso. Jac Tharpe, em *Nathaniel Hawthorne: Identity and Knowledge*, associa a inocência de Brown com a de Hester Prynne, protagonista de *The Scarlet Letter* (1850): “[Goodman Brown] still thinks his own guilt to be innocence and he, like Hester, resents being caught guilty to innocence.”<sup>79</sup>. Hawthorne conclui que o homem vive em constantes violações aos códigos éticos, sofrendo a culpa, que está presente em *TSH*. Ao caminhar pela floresta, Goodman Brown encontra o Diabo que se faz

acompanhar de um bastão em forma de serpente. De facto, não é por acaso que Hawthorne selecciona este animal. Remetendo para a Bíblia, surge como o símbolo do pecado devido ao desejo exagerado de conhecimento, o que faz a ligação com outras obras do escritor, como “The Birthmark” (1843), “Rappaccini’s Daughter” (1844) e “The Artist of the Beautiful” (1844). Estes três contos centram-se na obsessão de vários cientistas pela perfeição, beleza e pelo próprio trabalho, o que resulta em condutas perversas comparáveis a *TSH*, onde a vontade exagerada em atingir uma perfeição atípica do ser humano culmina em destruição.

Aylmer, o cientista de “The Birthmark”, vive obcecado com a perfeição. Ao pretender retirar um sinal que a sua esposa possui, origina a morte desta, mostrando ir contra a natureza. Aylmer usa vocabulário religioso, como *faith, miracle, holy, pray, immortality* ou *heavenly*, o que indica que a ciência é a religião deste cientista, e lembra que Hawthorne receava que a humanidade ficasse dependente do conhecimento científico, esquecendo a ética. É a paixão exagerada pela ciência e pela suposta capacidade criativa divina que conduz Aylmer à destruição. Ao analisar as narrativas de Hawthorne, George Woodberry comenta: “the opposition of the love of science to human love, but no conflict is described, because the first, is the master passion, (...) leads to the loss of the second in the death of the wife.”<sup>80</sup>. Por sua vez, em *The Power of Blackness*, Harry Levin apresenta uma opinião semelhante ao considerar a obsessão de Aylmer pela perfeição como despoletador da ruína: “Like the rainbow, it fades away altogether; her beauty now is perfect; but she is dead; and her monomaniac husband is confounded in his quest for perfection.”<sup>81</sup>. Ao mesmo se assiste nos estudantes de *TSH*, que vivem imersos no seu objecto de estudo, recusando a possibilidade da existência da imperfeição em quem amam – eles próprios. Tal transforma-os em elementos solitários e isolados da comunidade estudantil. Esse isolamento é partilhado por personagens de Hawthorne, como Rappaccini (“Rappaccini’s Daughter”), Aylmer (“The Birthmark”), Hester Prynne (*The Scarlet Letter*), bem como as personagens de *TLF*, que são, como refere Leslie Fiedler, a causa e consequência dos seus actos. Por viverem alienados, estes heróis não têm a verdadeira consciência do real, concebendo-o à sua maneira, o que fortalece o seu isolamento e ambivalência.

A obsessão e busca incessante pelo Belo surgem ainda em “The Artist of the Beautiful”, no qual Owen Warland, um relojoeiro, deseja criar uma borboleta mecânica que funcionasse como expoente máximo da perfeição. Apesar de não originar quaisquer mortes, este conto revela que é possível um homem viver isolado da sociedade e entender a realidade de uma forma muito própria, como em *TSH*, uma vez que, e de acordo com Fred Botting, “the production of beauty is not an idealized enterprise in Hawthorne for it involves obsessive and wearying labor that undermines a sense of reality.”<sup>82</sup>. Contudo, se a cultura grega estudada pelo grupo de *TSH* defendia o Belo enquanto algo igualmente útil, já Warland acreditava que aquilo que atinge a Beleza suprema jamais poderia ter essa utilidade, e esse é outro dos seus erros. Em *The Death of the Artist: A Study of Hawthorne’s Disintegration*, Rudolph Abele refere que Warland, ao atingir uma breve perfeição através da criação da tal borboleta, não destrói ninguém, à excepção da sua felicidade, por oposição a Aylmer e Rappaccini: “As Warland is able to make a perfect thing, but not to bring it to life, so Aylmer, in trying to make a living thing perfect, succeeds only in killing it.”<sup>83</sup>. Estas personagens perversas criadas por Hawthorne são também paradoxais: ao ambicionarem atingir um nível elevado de conhecimento, e demasiado exagerado, quase anti-natura, acabam por se aproximar do que se desejam afastar (a imperfeição e o irracional). Anunciam o Mal que Hawthorne acredita fazer parte de cada um de nós, pois, como nos diz Frank Stearns, em *The Life and the Genius of Nathaniel Hawthorne*, “what we call evil or sin is merely the negative of civilization – a tendency to

return to original savage condition.”<sup>84</sup>. Este crítico crê que a humanidade, ainda que tenha realizado descobertas maravilhosas, promove a destruição, caso esses criadores se apresentem alienados da sociedade envolvente.

A existência do Mal como parte integrante da psicologia humana, assim como a possibilidade de concepção ambígua da realidade, levam a que Hawthorne se relacione com Herman Melville (1819-1891), outro magnífico escritor americano, explorador dos impulsos destruidores do homem. Melville constrói as suas narrativas à volta de uma tentativa de compreensão daquilo que desconhecia. Cria mundos irreais para atingir a verdadeira significação da realidade e analisa a dicotomia entre o Bem e o Mal. Desta é exemplo a sua obra mais significativa, *Moby Dick: or, The Whale*, escrita sob muitas influências, entre as quais estão as provindas de William Shakespeare (especialmente *King Lear*), Dante (*Inferno*) e dos textos de Hawthorne. A história é narrada por Ishmael e relata as aventuras do capitão Ahab e da sua tripulação na demanda pela Baleia Branca, que dilacerara uma perna ao referido capitão. De diferentes origens culturais, os marinheiros que se encontram a bordo da embarcação de nome Pequod, símbolo de uma América multicultural e multirracial, juram seguir o desejo de vingança de Ahab, como se fossem cavaleiros medievais, que lutam em prol do seu rei. Esta conduta é semelhante à de Hely perante o objectivo de Harriet em matar o assassino do irmão (*TLF*). Embora nestas crianças não se tenha realizado um pacto ou um juramento, a própria amizade funciona como um “contrato”, isto é, como uma garantia de que Hely apoiaria a sua amiga.

Ahab é o típico vilão gótico, o anti-herói obcecado e com dificuldades em respeitar os limites éticos. Vive orientado pelo desejo de vingança, do mesmo modo que, na mitologia grega, Prometeu lutara contra Zeus para concretizar a sua obsessão ao reclamar o uso do fogo para os humanos. Este acto faz Prometeu sofrer, física e psicologicamente, mas não o impede de continuar a sua luta, revelando o quão imerso se encontrava nela. Allan Lloyd-Smith chamou à obsessão de Ahab “mad quest”<sup>85</sup>, que é transversal às duas narrativas longas de Tartt. Em *TSH* há uma obsessão inicial com a recriação do ritual dionisíaco, que desencadeia outras duas obsessões: ocultar o assassinato do camponês, que originara a segunda obsessão – planear e executar a morte de Bunny. Por seu turno, em *TLF*, Harriet pretende vingar o assassinato de Robin, sem estar certa da culpabilidade de Danny. Este desejo deve-se ao facto de ser apenas uma criança que concebe a realidade de acordo com a interpretação que faz dos livros e jornais que lê, sem ter um adulto activo na sua educação.

O ódio que Ahab nutre pela baleia, aliado à sua obsessão pela captura da mesma, transforma-o num ser demasiado amargurado, terrível, quase inumano ou até “zombie”<sup>86</sup>, segundo Allan Lloyd-Smith. É esse mesmo ódio que conduz a sua fiel tripulação à morte, com excepção de Ishmael. Neste sentido, recolhemos a opinião de James W. Tuttleton que, num artigo publicado na revista *World and I*, reflecte sobre a descontextualização da realidade vivida por Ahab, e que se sente em *TSH*, sobretudo com Henry: “He therefore suffers a psychotic mental inversion according to which light becomes darkness, white becomes black, and God becomes the devil.”<sup>87</sup>. Ahab prova como o poder pode corromper o homem, obrigando-o a uma conduta perversa, insana e fãustica, na medida em que a luta contra a baleia surge como símbolo do desejo do homem em controlar a natureza e o seu próprio destino. Desta forma, Ahab revela-se inteligente e heróico, mas louco e assassino, estando em sintonia com Henry (*TSH*), pois levam a tripulação e amigos até à morte ou tormento eterno, respectivamente. Por sua vez, Hely (*TLF*) e Richard (*TSH*) são como uma “actualização” de Ishmael, participando na acção e apoiando os heróis (ou anti-heróis), tendo ainda um papel passivo e não tão determinante como os seus pares. Em *American Fiction: The Intellectual Background*, D. Maxwell considera o



crescimento psicológico de Ishmael dependente da obsessão de Ahab. Ao mesmo assistimos com Richard, que se torna mais maduro através das consequências de condutas terríveis, ou Hely que, ainda com alguma ingenuidade, conhece a perversidade patente nos adultos e nas crianças, embora esta última não seja, para ele, tão evidente como a primeira. A obsessão de Ahab e Harriet chega ao fim após uma luta muito próxima com o objecto obcecado, nomeadamente a baleia e Danny, resultando apenas num sobrevivente, no caso da narrativa de Melville, ou somente num morto, no texto de Tartt. De facto, mesmo que a obsessão finde, o objecto sobre o qual ela recaía não desaparece, porque tanto Danny como a baleia sobrevivem. Na obra *The Power of Blackness*, Harry Levin identifica esta relação entre Ahab e a baleia com grandes heróis criados por Shakespeare, devido à tragicidade que lhes é conferida, de que seleccionamos Hamlet: “he [Ahab] addresses himself to the head of a whale in the manner of Hamlet apostrophizing the skull.”<sup>88</sup>.

Nesta perspectiva, *Moby Dick* pode entender-se como uma reflexão sobre os limites do conhecimento humano, bem como uma meditação sobre as relações epistemológicas entre o Bem e o Mal. É nesta violação das limitações humanas que Harry Levin localiza o erro de Ahab, uma vez que tentara dominar a natureza, ambicionando um estatuto divinizado que não corresponderia à sua condição de homem. A este respeito, Levin escreve, brilhantemente: “Captain Ahab, at once «ungodly» and «godlike» in his lawless defiance, is also prefigured by Prometheus and Lucifer (...). Though he claims to be Fate’s lieutenant, acting under orders, he challenges Fate and questions the order of the universe.”<sup>89</sup>. A perversidade de Ahab revela-se através da sua ambição desmedida que, por sua vez, resultara de um desejo de vingança, ou de “justiça”, lançando um carácter epistemologicamente dúbio sobre a luta do Capitão. A ambiguidade surge sobretudo quando Ishmael, no capítulo “The Whiteness of the Whale”, reflecte sobre a cor daquela assustadora, mas atraente baleia. O jovem conclui que, embora o branco esteja geralmente associado a algo nobre, puro ou pacífico, pode despertar o medo e a repugnância ao adquirir determinadas formas, como o urso polar ou o tubarão branco, que Ishmael usa como exemplos para definir a “brancura”: “That ghastly whiteness it is which imparts such an abhorrent mildness, even more loathsome than terrific, to the dumb gloating of their aspect.”<sup>90</sup>. Ishmael conta-nos ainda algo interessante: “Or is it, that as in essence whiteness is not so much a color as the visible absence of color, and at the same time the concrete of all colors; (...) a colorless, all-color of atheism from which we shrink?”<sup>91</sup>. Através desta questão, concluímos que a Baleia Branca funciona como uma máscara que oculta em si o Bem e o Mal, isto é, se o branco é a ausência da cor, pode também ser a união de todas as cores. Então, a baleia converte-se num ser ambíguo, abstracto, e difícil de definir ou entender. Talvez a baleia seja mais humana do que o seu aspecto físico parece crer, ao concentrar o Bem e o Mal num só corpo, tal como qualquer ser humano ou como o herói gótico moderno, de que são modelos as personagens de Tartt. Harry Levin alerta para o facto de a baleia branca viver num mar escuro e negro, de que se deprenderiam imensos segredos. Levin admite a ambivalência epistemológica em Ishmael, e refere que procura ocultar a sua perversidade: “May we not surmise that Ishmael’s whiteness, by virtue of a culminating paradox, is blackness in perversely baffling disguise? (...) the most brilliant spectacle of all is the blackness of whiteness.”<sup>92</sup>.

Ao não controlar a baleia, Ahab falha na destruição do desconhecido e detecta a presença do Mal no homem, embora apareça representado através da baleia. Com a criação do capitão Ahab, Melville traçara a fronteira entre a loucura proveniente da insanidade e a loucura originária de uma genialidade. Por tudo isto, as narrativas de Tartt aproximam-se de *Moby Dick* através da exploração da perversidade patente no

comportamento humano, ao recorrerem a jovens belos, cultos e aparentemente perfeitos, ou a crianças divertidas, curiosas e ingênuas, cujas obsessões e medos funcionam como linhas orientadoras do conhecimento dessa *blackness*. O medo mantém-nos conscientes da realidade, torna-nos mais atentos, e surge como um elemento essencial nas narrativas góticas. Este temor origina o tom sublime do terror, como escrevera Edmund Burke, em *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*: “No passion so effectually robs the mind of all its powers of acting and reasoning as fear. For fear being an apprehension of pain or death, it operates in a manner that resembles actual pain. Whatever therefore is terrible, with regard to sight, is sublime too”<sup>93</sup>. É o medo da descoberta do assassinato do camponês que conduz os estudantes de *TSH* a entender que tal fora um erro, apesar de os levar a outro crime. Sobre isto Richard diz-nos: “some things are too terrible to grasp at once. Other things – naked, sputtering, indelible in their horror – are too terrible to really ever grasp at all.”<sup>94</sup>. Por conseguinte, o medo origina duas reacções: a consciencialização daquilo que nos rodeia, e uma inércia que nos impossibilita agir. Esta é sentida pela tripulação do Pequod graças à presença da Baleia, a que Ishmael chama “ungraspable phantom of life”<sup>95</sup>, ou vivida pelas personagens assustadas, porém, terrivelmente activas das narrativas de Tartt, cuja experiência do medo será analisada no próximo subcapítulo.

Melville mostra interesse nestas ambiguidades da psique humana, que conhece as leis morais e a consequência do seu desrespeito. Mas este escritor apela ainda ao Calvinismo, em “Hawthorne and His Mosses”: “this great power of blackness in him derives its force from its appeals to that Calvinistic sense of Innate Depravity and Original Sin”<sup>96</sup>. Melville admite que, por vezes, o homem é obrigado a realizar actos terríveis para atingir um fim que lhe parece ser o mais correcto. Mesmo que alguém não seja castigado pela lei, a sua própria consciência encarregar-se-á de o fazer, como se observa em *TSH* e como tão bem sabia a personagem do célebre *Crime e Castigo* de Fiódor Dostoiévski. Na verdade, o homem possui a já referida tendência natural para a perversidade, que é descrita através da obsessão de Ahab, ou através de uma outra obra de Melville, *Billy Budd, Sailor* (1886). Nesta narrativa a dicotomia entre o Bem e o Mal está bem espelhada, sendo o capitão Vere usualmente associado a Pôncio Pilatos e Claggart ao Diabo, com as constantes referências às serpentes. Ambos mostram possuir a “depravity according to nature”<sup>97</sup> que Melville citara de Platão, relacionando-se com a expressão “Evil is the nature of mankind”<sup>98</sup> proferida pela personagem Goodman Brown, criada por Hawthorne. Contudo, a perversidade de Claggart é originária de uma tradução literal do filósofo grego, uma vez que a “natural depravity” era algo desconhecido para os gregos da Antiguidade Clássica. Gail Coffler, no artigo intitulado “Religion, myth, and meaning in the art of Billy Budd, Sailor”, explica que a perversidade inata de que falava Platão referia-se somente a excepções, a poucas pessoas, enquanto a teoria da Depravação Inata do Calvinismo defendia que todos os homens nasciam com propensão para o pecado. É precisamente Melville quem o confirma, referindo-se a Claggart: “born with him and innate, in short a depravity according to nature”<sup>99</sup>, ou ainda ao dirigir-se ao já mencionado “great power of blackness”<sup>100</sup> patente na sua produção literária. A beleza de algo não anula a existência do Mal no seu interior, ou seja, Melville escrevera sobre o Mal existente para além da beleza e ao qual ninguém escapa, e é a consciencialização dessa ausência de fuga que atormenta o homem puritano. Por conseguinte, Billy relaciona-se com o Helenismo, enquanto Claggart associa-se ao Calvinismo, sendo avaliado por Gail Coffler como “a terrible sinner. The worst sin is Pride.”<sup>101</sup>. O capitão Vere conduz Billy a julgamento pois acredita na sua ilibação, tal como os discípulos fizeram com Jesus, ou como veremos Camilla fazer relativamente a Henry (*TSH*) que, sabendo não estar inocente, crê na sua

ressurreição, pelo que vive como se ele estivesse a seu lado. Tal poderia ser entendido como uma necrofilia psicológica, o que nos remete para “A Rose for Emily” de William Faulkner, também ele herdeiro das formas grotescas da perversidade provindas de Poe e Melville, e que estudaremos no quarto capítulo. No que diz respeito à necessidade de castigar as personagens, a ambiguidade impera dado que ficamos indecisos perante a culpa de Vere, Harriet e Danny (*TLF*) ou de Richard (*TSH*), ao representarem o novo herói literário, com características por louvar e outras por condenar. Apresentam-se enquanto seres fragmentados, mas terrivelmente reais. Segundo as palavras de Melville, “you may be witched by his sunlight [Hawthorne], – transported by the bright gildings in the skies he builds over you; - but there is the blackness of darkness beyond”<sup>102</sup>. Há, pois, um mundo aparente que procura ocultar um outro mais obscuro e onde reside a perversidade.

Em *Benito Cereno* (1855), Melville dedica-se à análise do complexo de culpa americano. Esta obra aborda a violência praticada para com os índios e os negros, cujos contornos racistas estão expostos em *TLF*, tratando-se o racismo de uma culpa que ainda não foi exorcizada pela nação americana. *Benito Cereno* insere-se num Gótico psicológico, não se tratando de um tratado a favor da escravatura nem do racismo. O objectivo central é abordar a eterna oposição entre o Bem e o Mal, não havendo qualquer relação com questões de teor racial, o que leva Allan Lloyd-Smith a afirmar: “Melville’s Gothic transcends race as it contemplates what he elsewhere calls «natural depravity», a depravity that is considerably beyond any Calvinistic sense of man’s fallenness, and sees rather an evil or depravity, «according to nature»”<sup>103</sup>. Enquanto Babo é o símbolo do Mal, Delano é o ícone do Bem, com um forte espírito de entreajuda, mas demasiado ingénuo. Por seu turno, Cereno é a vítima do Mal, e se no início pode parecer fraco ao compactuar com os escravos, não tendo outra solução, no final revela a sua coragem. A grande questão do conto é, pois, o meio que cada um adopta para atingir o seu fim. Os negros estavam correctos ao desejar regressar a casa e ao não quererem estar sujeitos a uma vida de escravatura. Porém, o modo como realizaram a revolta foi terrível. É neste sentido que estas personagens se assemelham às de Tartt. Embora o primeiro assassinato, em *TSH*, seja um acidente, a ausência de confissão, de castigo e todo o clima de medo despertado com as ameaças de Bunny, reclamam a urgência de um escudo protector para recuperar a paz. Todavia, o método para a conseguir prende-se com um outro assassinato, desta vez premeditado e em nada accidental.

No navio de *Benito Cereno* havia uma inscrição com a expressão “Seguid vuestro jefe” (“segue o teu líder”), o que se intersecciona com a acção central do conto de Melville e de *TSH*. Os escravos e o grupo de Grego, ao seguirem os seus líderes, Babo e Henry, revelam a sua perversidade e provam que a violência gera violência. Em *TLF* a máxima “Seguid vuestro jefe” possui outros contornos. É óbvio que a líder é Harriet, uma vez que é quem organiza as brincadeiras, quem desenha o plano de vingança, sendo sempre seguida e apoiada por Hely. Mas o seu objectivo (matar Danny) não tem razão de ser, e se a violência produz violência em *Benito Cereno* e *TSH*, tal não se aplica da mesma forma a Harriet, mas à família Ratliff, que assiste a um assassino no seu seio. Poderíamos pensar que a cobra atirada à avó se trataria de um momento violento, mas a ingenuidade de Harriet e Hely, o modo como transportam o réptil (numa camioneta de brincar) e o facto de ela ter caído sobre a avó, talvez o ser mais perverso da narrativa, não deixa de conter algum humor negro, não parecendo existir marcas de violência. A luta entre Harriet e Danny, na torre de água, está longe de ser tão violenta como a decorrida em “San Dominick”, embora a tensão seja semelhante.

O que nos interessa verdadeiramente, ao referirmos este conto de Melville, é a sua total reprovação do racismo e crença na harmonia entre diferentes povos e culturas. No entanto, a ambiguidade perante uma tomada de posição relativa ao racismo nota-se em Poe, nomeadamente em “The Black Cat” e *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket*. Estas narrativas influenciaram os complexos de culpa, inferioridade, superioridade e suas respectivas consequências, estando ainda patentes na obra de Donna Tartt. Esta problemática será aprofundada seguidamente, a fim de clarificar o processo pelo qual Poe e Tartt recorrem ao género gótico para dar “objective expressions to the subjective demons”<sup>104</sup>, como nos é indicado por Frederick S. Frank, em *Gothic Writers: A Critical and Bibliographical Guide*.

## **2.3. A Influência de Edgar Allan Poe em Donna Tartt**

### **2.3.1. A Perversidade em Poe**

Temos vindo a identificar a temática da perversidade em alguns dos primeiros autores góticos norte-americanos, centrando-se o presente momento deste estudo naquele cuja influência foi fundamental no processo criativo de Donna Tartt: Edgar Allan Poe (1809-1849). Enquanto Charles Brockden Brown procurara apontar as falhas do racionalismo através da exploração da mente e daquilo que tinha de mais sombrio, Poe dedica-se à reflexão relativa ao terror da alma e às consequências desse mesmo terror, contadas através de narradores atormentados. Estes fazem questão de ser destruídos no final, e os seus actos fatais parecem não possuir um móbil ou uma explicação racional. Allan Lloyd-Smith comenta: “For Poe, reason seems a masquerade, adopted only when convenient.”<sup>105</sup>. Sendo assim, a subjectividade que envolve os narradores que se deixam dominar pelo seu inconsciente, fez com que Howard P. Lovecraft, um excelente crítico, poeta e filósofo norte-americano, avaliasse a produção literária de Poe enquanto uma “master’s vision of terror”<sup>106</sup>. Este terror reporta-se aos meandros da personalidade humana, onde se localiza a perversidade.

Poe fora influenciado por Horace Walpole e Ann Radcliffe, ao recorrer a castelos e ambientes medievais ou à destruição sofrida pelas personagens devido aos seus exageros. Associa-se a esta ruína a auto-punição característica do Puritanismo que, mais do que uma representação do remorso, é uma imagem da perversidade. Poe coloca no impulso perverso a responsabilidade por terríveis actos que levam as personagens a confessarem o crime, ou a conduzirem a acção de modo a que sejam descobertas, culminando em ruína pessoal. A reflexão relativa ao conceito de perversidade é realizada por Poe, explicitamente, no conto “The Imp of the Perverse”, no qual se identifica a acção humana como dependente da perversidade, que consiste na necessidade irracional de realização de algo que se sabe não ser o mais correcto. O conto divide-se em dois momentos, um dizendo respeito à definição da perversidade e tendo uma função de ensaio, outro, de carácter mais ficcional, é onde o narrador confessa o modo como a perversidade se manifestou nele próprio e como o obrigou a um inevitável destino de prisioneiro dos seus impulsos.

Na primeira parte o narrador apresenta o assunto sobre o qual vai reflectir, com o objectivo de localizar a origem da acção humana. Conclui que a frenologia (ciência que coloca os actos dependentes do tamanho do crânio) e as teorias morais *a priori* (defendem que o homem age de acordo com os desígnios de Deus) não são

perfeitas, uma vez que ignoram aquilo que todo o ser humano tem de mais primitivo: a perversidade. Poe identifica este impulso horrendo como “an innate and primitive principle of human action, a paradoxical something, which we may call perverseness (...) a mobile without motive”<sup>107</sup>. O perverso é aquele acto que sabemos que não deve ser realizado, mas que concretizamos, é uma força à qual não se pode escapar, sendo a causa primordial da acção humana, como nos diz o narrador: “I am not more certain that I breathe, than the assurance of the wrong or error of any action is often the one unconquerable *force* which impels us, and alone impels us to its prosecution”<sup>108</sup>. Tal reflexão entra em dissonância com a crença de Rousseau num homem que nasce sem qualquer tendência para o Mal. Mais do que se tratar de um impulso resultante de uma situação-limite e/ou tensa, o narrador de Poe diz-nos que a manifestação da perversidade pode ser um acto reflectido, executado com plena consciência de que não deve ser praticado. É através desta última consideração que se orienta a conduta da maioria das personagens de Tartt, pois segundo “The Imp of the Perverse”, “the impulse increases to a wish, the wish to a desire, the desire to an uncontrollable longing, and the longing (...) is indulged.”<sup>109</sup>. Camille Paglia, na obra *Sexual Personae*, aborda a ficção de Poe concluindo que este escritor antecipara o que, décadas mais tarde, e graças a Freud, ficaria conhecido como inconsciente: “«The Imp of the Perverse», prefiguring Freud’s theory of the unconscious, sees humanity as vulnerable to amoral impulses.”<sup>110</sup>.

Na segunda parte do conto, o narrador explica-nos que tem reflectido sobre a força da perversidade, visto ter sido dela vítima, já que cometera um crime que, sabendo que não o deveria ter consumado, sentiu-se obrigado a fazê-lo, transformando-se no “crime perfeito” ao não ser descoberto. Se durante alguns anos viveu feliz com a sua impunidade, esta começou a atormentá-lo e deixou-o obcecado com a necessidade de confissão: “It harassed because it haunted”<sup>111</sup>. A perversidade obriga o narrador a realizar um crime, mas também à confissão do acto. Por conseguinte, há uma carência de sofrimento, como um caminhar em direcção à auto-destruição, ao que Harry Levin comenta: “The details of self-discrimination, in this mordant sketch, are incidental to Poe’s generalizations regarding the motive of perversity and the need to release. These are illustrated by a harrowing metaphor, through which we share not only his mood but his danger.”<sup>112</sup>. A personagem está dependente do impulso perverso e, ao relatar o seu pecado, procura trazer paz à alma. Contudo, este desejo revela-se inútil pois assistimos a uma inevitável auto-destruição e sofrimento atroz. À semelhança do narrador de Poe, Richard (*TSH*) é atormentado pelo fardo da culpa e sofre devido a um terror psicológico que o torna prisioneiro do seu passado. Então, talvez a confissão de ambos seja inútil, pois sofrem com os seus crimes, apesar de o jovem imaginado por Tartt conseguir levar uma vida em liberdade e aparentemente normal.

A concepção de perversidade desenvolvida por Poe abarca uma questão pertinente: será o perverso a causa inicial de todo o comportamento humano? Se assim for, então, todas as nossas acções dependem dele e deixamos de possuir o livre-arbítrio que Kant acreditara ser uma das principais características do homem, em *A Religião nos Limites da Simples Razão*. Porém, Poe não deseja colocar o homem numa categoria de seres apenas sujeitos a algo primitivo ou irracional. Diz-nos somente que esse primitivismo faz parte da personalidade humana e que, por vezes, é mais forte que a racionalidade e os conceitos éticos determinados pela sociedade em que cada um se insere. Logo, as personagens não realizam o Mal por simples prazer, mas porque são compelidas a tal. Poe admite que a mente pode ser terrível e indecifrável e, ao procurar clarificar a essência da conduta humana, reforça a sua escuridão, ao que Harry Levin comenta: “Like Brockden Brown, he [Poe] is a rationalist,

seeking a cast enlightenment on dark places. But the forces of the irrational have their revenge in jeopardizing the status of reason itself.”<sup>113</sup>.

Embora “The Imp of the Perverse” seja o conto onde a noção de perversidade é desenvolvida, esta é transversal às restantes narrativas de Poe através de condutas obsessivas, loucas e estranhas. As suas personagens têm tendência para empurrar a perversidade contra si mesmas, como se o objectivo principal fosse a sua auto-destruição e tudo acontecesse sem qualquer explicação racional. Allan Lloyd-Smith admite: “Poe’s great contribution to psychological acuity lies more in his identification of human spirit of perversity”<sup>114</sup>. Pode-se ainda acrescentar a afirmação de Tony Magistrale, em *Student Companion to Edgar Allan Poe*: “Poe’s first-person narrators force the reader to enter a world where psychosis and dementia reign. It is a world of gross distortions, unreal construction, and irrational propensities toward violent behavior.”<sup>115</sup>. Na verdade, e como veremos, Poe é um escritor preocupado com a desintegração das suas personagens (talvez como um reflexo da sua própria experiência de desintegração psíquica), revelando um especial interesse na “form of terror that aroused by the prospect of death of derangement for his narrators”<sup>116</sup>, como propôs Robert Carringer, num ensaio publicado em *The Tales of Poe*.

Em contos como “The Tell-Tale Heart”, “The Fall of the House of Usher”, “The Black Cat”, “The Cask of Amontillado” ou “The Masque of the Red Death”, encontramos personagens isoladas, alienadas, com reduzidas fronteiras nos seus mundos físicos e mentais. Ao ficarem afastadas da comunidade, as suas psiques distorcem a realidade e fomentam a obsessão, sendo descritas por Richard Davenport-Hines como “unreal, cloudy people who represent hallucinatory states”<sup>117</sup>. Em alguns casos o narrador surge como alguém aparentemente racional e objectivo, mas que se vê envolvido em acontecimentos capazes de o fazer duvidar de tal racionalidade. Tal como Richard (*TSH*), não são eles os causadores do primeiro crime, mas cooperam num segundo acto horrível, sem entenderem o motivo, ou seja, parece não haver justificação para a sua participação nestes segundos crimes. Poe adverte, como Donna Tartt, para que, por vezes, o ser humano é compelido a realizar algo terrível pelo simples facto de saber que não o deverá fazer, dando, deste modo, voz à perversidade inata. No conto “The Black Cat”, Poe volta a colocar no impulso perverso a responsabilidade pelos crimes do seu narrador, e fá-lo de forma explícita ao referir ser vítima do “spirit of perverseness”<sup>118</sup>. Esta é a única justificação para a sua conduta lunática que, à semelhança do narrador de “The Imp of the Perverse”, reforça a confissão do crime enquanto destruição, mas desta vez, de si próprio.

Nas narrativas de Poe, a concretização do Mal, e consequente confissão nada têm a ver com as questões de moralidade do Puritanismo. Embora este escritor se preocupe com a moral, entende que é controlada pelo impulso perverso. Para Poe, não era a Bíblia ou qualquer preceito religioso que determinava a ética ou a noção do Mal, pois estes nada mais são que manifestações da perversidade que, mesmo fazendo parte da mente humana, também a destroem, não se assistindo a qualquer salvação preconizada pela religião. Por oposição a esta “salvação”, as personagens vivem uma dolorosa culpa, mas não é esta que as leva a confessar o crime. Trata-se, meramente, da auto-destruição *per si*, que Tony Magistrale diz ser “a fascinating paradox”<sup>119</sup>, pois se alguém realiza algo terrível para se sentir bem, esse mesmo algo também o destruirá. Este paradoxo entra em sintonia com um outro, característico do Gótico, no qual, para o triunfo do Bem, é necessário o Mal, que urge ser aniquilado mas que leva as personagens a deambularem entre dois mundos epistemológicos que as conduzirá à ambivalência e fragmentação. Fred Botting constata este fenómeno: “Gothic is an inscription neither of

darkness nor of light, a delineation neither of reason and morality nor of superstition and corruption, neither good nor evil, but both at the same time”<sup>120</sup>. O Gótico Americano, e Poe ou Tartt, localizam o Mal e a perversidade como partes fundamentais da psique, sem as quais o homem perderia a sua qualidade humana, e que dizem respeito ao *id*, teorizado por Freud. Este identificara o *id* como o inconsciente, um local no cérebro onde se armazenam as pulsões, os desejos, os recalcamientos provenientes dos medos. O *id*, não obedece a regras morais nem à lógica, sendo regido pelo princípio do prazer. Ao admitir que “what we did was terrible, but I still don’t think any of us were bad”<sup>121</sup>, Richard (*TSH*) parece acreditar que haviam sido dominados por algo estranho que, de facto, não o era, visto tratar-se da perversidade alojada nas suas mentes e que se manifestara, transformando-os em anti-heróis, à semelhança dos narradores de Poe. Mas enquanto estes não desejam restabelecer a ordem, a não ser num nível idealizado esteticamente, já as personagens criadas por Tartt fazem disso a sua saga, mesmo que tal signifique instaurar a desordem em vidas que lhes são alheias.

É precisamente neste aspecto que a ficção de Tartt se afasta ligeiramente da de Poe. Enquanto a primeira desenvolve sentimentos culpabilizadores que se relacionam com o desejo de recuperar a ordem, Poe explora uma culpa que intensificará a desordem, uma vez que acarreta a destruição, sendo a perversidade inata das personagens justificação para a teoria freudiana da transformação do reprimido em culpa. Freud dividira a mente em três estádios: o *id*, anteriormente referido, o *ego* e o *superego*. O *ego*, ou o consciente/a razão, é responsável pelo raciocínio e lógica e pelo controlo do *id*. É sabedor das consequências dos desejos e decide se podem ou não ser concretizados. Ao contrário do inconsciente, o consciente é regido pelo princípio da realidade. Por fim, o *superego*, ou pré-consciente, é a parte da mente encarregue das memórias. O *superego* castiga o *ego* através de repressões, angústias, ansiedade e a culpa quando o *ego* permite a realização de impulsos oriundos do *id*. Freud sintetiza estas três forças da seguinte forma: “a ideia inconsciente é excluída da consciência por forças vivas que se opõem à sua recepção, ao mesmo tempo que não põem objecções a outras ideias, ou pré-conscientes.”<sup>122</sup>. Desta forma, e ao desencadear uma repressão, o *superego* associa-se a um medo de voltar a errar, de repetir o impulso perverso. A culpa e o medo mantêm uma relação, pois são ambos resultantes da perversidade, sendo ainda causa e consequência um do outro. Esta é uma característica marcante na ficção de Tartt, e que a insere no Gótico Americano, uma vez que se trata de uma forma de expressão que encerra em si desejos de domínio e transgressão, imaginação exagerada e uma terrível e destruidora culpa, que se encontra em paralelo com um medo que, ora a origina, ora dela resulta.

### 2.3.2. O Medo e a Culpa: *The Secret History* vs “The Tell-Tale Heart” e “The Fall of the House of Usher”

A perversidade gera um desejo de concretização de um acto terrífico que, por seu lado, promove algo que se sabe ser errado, criando a culpa. Por isso, é-se conduzido até à destruição física e/ou mental. Sabemos ainda que esta destruição pode ser inconscientemente desejada, no caso da ficção de Poe, ou conscientemente evitada, como na de Tartt. Sendo assim, seleccionámos duas das muitas criações literárias de Poe, “The Tell-

Tale Heart” e “The Fall of the House of Usher”, onde a culpa marca uma forte presença, de modo a que possamos compreender as suas intersecções com *The Secret History*.

A acção de “The Tell-Tale Heart” decorre no interior de uma casa, na qual o narrador diz ter assassinado o idoso que lá morava. Embora admitisse que até gostava desse indivíduo, o narrador sentia-se incomodado com o seu olhar, mas adverte-nos para o facto de não se considerar louco: “You fancy me mad. Madmen know nothing (...) You should have seen how wisely I proceeded”<sup>123</sup>. Estas palavras estão em sintonia com as de Richard (*TSH*): “I do not consider myself an evil person (though how like a killer that makes me sound!)”<sup>124</sup>. Em “The Tell-Tale Heart”, e após esconder o corpo da vítima, apenas o narrador ouve um som semelhante ao bater de um coração, que indicaria a sua culpa e obriga-o à confissão do crime. Ora, é difícil identificar se o coração que bate avassaladoramente é o do idoso, ou o do narrador, atormentado pela culpa. Em *Student Companion to Edgar Allan Poe*, Tony Magistrale acredita que a dificuldade em determinar a origem dos batimentos é como um espelho que reflecte a loucura e consequente auto-destruição do narrador. Tais pulsações são semelhantes às de um relógio, objecto com simbolismo no conto. Numa fase inicial, o narrador parece manipular o tempo, tendo tudo controlado, contudo, no final, sente-se a desordem intensificada pelos batimentos. No decorrer da noite, a culpa e a euforia resultantes do crime levam a uma rápida passagem do tempo, que foge ao controlo do criminoso.

Neste conto, tal como em *TSH*, existe uma relação próxima e de afecto entre os narradores e as vítimas, o que torna o crime mais perverso. Assim, é demonstrado como um acto é ainda mais abominável se lhe acrescentarmos o facto de, quer o idoso, quer Bunny, não terem feito nada de prejudicial aos narradores para que estes participassem nos seus assassinatos, não se tratando de um impulso resultante de um qualquer nervosismo momentâneo. Harry Levin defende que a perversidade do crime está associada à loucura do narrador, sendo difícil determinar qual seria o principal responsável pela morte do idoso – o impulso perverso ou o estado senil do criminoso: “Two kinds of blackness, madness and murder, seem to coincide.”<sup>125</sup>. Note-se ainda que Tony Magistrale define o narrador de “The Tell-Tale Heart” como alguém “meticulous, obsessed, a fetishist, and quite out of his mind”<sup>126</sup>. De facto, estas características correspondem melhor à personalidade de Henry (*TSH*) do que à de Richard, talvez por aquele ter sido o mentor do segundo assassinato.

Em “The Fall of the House of Usher”, Poe transporta a acção para uma mansão, um espaço maior, quando comparado com a casa/quarto de “The Tell-Tale Heart”. Neste palácio vivem dois irmãos gémeos, Madeline e Roderick Usher. O narrador, ao chegar à mansão apercebe-se que, embora esteja bem conservada, apresenta uma fenda: “a barely perceptible fissure”<sup>127</sup>. Nota ainda que Roderick possui uma aparência doente e descuidada, tão afastada de qualquer traço humano: “I could not, even with effort, connect its Arabesque expression with any idea of simple humanity.”<sup>128</sup>. O seu aspecto e a fenda surgem como reflexos de uma mente doente capaz de realizar algo perverso, o que acontece quando Madeline, tendo um dos seus ataques de catalepsia, é colocada pelo irmão, com a ajuda do inocente narrador, no jazigo de família. Após este crime, visto que a mulher não estava morta, mas acabara por falecer dentro do próprio caixão, Roderick exterioriza a loucura resultante da culpa. Por seu turno, o narrador ouve sons estranhos, sendo dominado por sensações de terror. Em *Sexual Personae*, Camille Paglia identifica a morte de Madeline como o clímax do conto, capaz de revelar a capacidade humana para concretizar actos irracionais. Estes são associados, segundo Paglia, à força dionisíaca, que estudaremos posteriormente: “At the violent climax, brother and sister fuse in a love-death (...). The



cracked house of Usher, an Apollonian head fractured by madness, surrenders to the Dionysian, the murky womb-world of the primeval abyss.”<sup>129</sup>.

O ímpeto perverso para colocar a irmã no jazigo sem que esta esteja morta, é mais forte que a racionalidade de Roderick, como confessara: “I feel that the period will sooner or later arrive when I must abandon life and reason together, with some struggle with the grim phantasm, FEAR”<sup>130</sup>. Roderick receia a loucura e as suas consequências, pelo que, inicialmente, o seu medo relaciona-se com a obsessão e ansiedade. No final, está em paralelo com a culpa, sendo entre estes dois sentimentos – a ansiedade e a culpa (representativos do *id* e do *superego*, respectivamente) – que se localiza o crime. O processo perverso de transformação do medo em culpa é sintetizado nas palavras de Fred Botting: “Gothic became part of an internalized world of guilt, anxiety, despair, a world of individual transgression interrogating the uncertain boundaries of imaginative freedom and human knowledge”<sup>131</sup>. O medo transmite adrenalina, uma atenção redobrada, ou como escrevera Dani Cavallaro: “fear does not anaesthetize consciousness but actually sharpens it.”<sup>132</sup>. É um sentimento primitivo que, juntamente com a desordem e o arrependimento, está em interacção com aquilo a que Cavallaro identificou como a “darkness”<sup>133</sup> escondida pelas mentes que transgridem as leis éticas, originando situações *uncanny* que, por sua vez, produzem mais medo.

Este receio resultante do *uncanny* é confessado por Marty, o menino protagonista de “A Garter Snake”, de Tartt. Marty é a vítima de uma outra criança, esta com papel de ente destruidor ao entrar em sua casa o que, aliado à ausência da sua mãe, ente protector, gera um medo insuportável: “my terror (...) was very nearly indescribable (...) it seemed that Tom would never leave and my mother would never come home again, and that my life was tainted somehow and would never go back to being the way it had been before.”<sup>134</sup>. Ao contrário de Tom, que parece não sentir a culpa, já Usher saberia que, ao assassinar a irmã, sentir-se-ia devastado. Contudo, fá-lo, pois é dominado pelo impulso perverso que lhe oferece, inicialmente, prazer, fá-lo quebrar uma fronteira moral e realizar uma transgressão capaz de o transformar num monstro, já de si alienado da sociedade. Como veremos, o isolamento das personagens obriga-as a deturpar o sentido da realidade e a estarem mais susceptíveis à concretização de actos perversos fatais. Dani Cavallaro confirma-o ao afirmar que a solidão é a primeira causa do medo, assombrando as personagens através da consciencialização desse mesmo erro: “the prospect of boundary dissolution is both alluring and frightening”<sup>135</sup>. Verifica-se uma aproximação às palavras de Richard Papen quando compreende a monstruosidade do seu crime: “I was struck by the bitter, irrevocable truth of it; the evil of what we had done. It was like running full speed into a brick wall.”<sup>136</sup>.

“The Fall of the House of Usher” trata-se de um conto que sintetiza o exagero da culpa, a obsessão e o excesso de isolamento, originando a auto-destruição daquela família, como nos diz David Butler, num ensaio dedicado à doença mental de Roderick: “there may be an exact correlation between the process of melancholia through isolation and intellectualism, the monomaniacal obsession with a single fear, to self-destruction as a result of that obsession.”<sup>137</sup>. Poe coloca os seus protagonistas, como Tartt também o fará, dependentes desses dois grandes sentimentos básicos da personalidade humana – o medo e o prazer. Ambos são identificados por Howard P. Lovecraft, em *Dagon and Other Macabre Tales*, como uma característica do homem moderno: “there is an actual physiological fixation of the old instincts in our nervous tissue”<sup>138</sup>. Ora, a estética gótica é baseada no prazer do medo, nas trocas entre dor e prazer, sendo o deleite condutor do medo ou vice-versa, e tendo como foco principal o sofrimento que daí possa surgir. David Punter, no segundo volume de *The*

*Literature of Terror*, considera o medo como o principal *pivot* da Literatura Gótica, pois faz as personagens tomarem consciência dos seus actos, e encará-los como puníveis. Tal é exemplificado no decorrer de *TSH*, em que as reflexões sobre a culpa são constantes, assim como o poder do medo. Este resulta de um outro medo (a descoberta do crime) e de relações de prazer (ora incestuosas, ora convencionais), que modificam as personalidades dos jovens envolvidos, e transformam-nos em seres atormentados, sofridos e paranóicos.

Os actos destas personagens tanto as direccionam para uma tentativa de protecção, como para uma destruição e sofrimento, traduzindo-se numa ambivalência paradoxal, que foi magistralmente analisada por Freud no ensaio “Para Além do Princípio do Prazer”. Neste texto de 1920, Freud identifica o homem como um ser dividido, orientado tanto por instintos construtivos, que lhe possibilitam atingir a paz, desenvolver a sua criatividade e o seu desejo natural para a reprodução, como dependente de instintos perversos e preocupados em causar a morte e/ou a destruição. Enquanto este último impulso foi considerado como uma pulsão para morte, o primeiro foi visto como uma pulsão sexual, orientada para a reprodução, logo, para a vida. As personagens principais de Poe e os jovens de *TSH* não conseguem manter a harmonia entre aquelas duas forças, e não concretizam o “princípio do prazer” de Freud. Este conceito refere-se ao equilíbrio entre os dois impulsos de modo a receber o prazer e a evitar a dor. De acordo com Freud, essa estabilidade é “uma tendência que opera ao serviço de uma função cuja missão é libertar inteiramente o aparelho mental de excitações, manter constante nele a quantidade de excitação, ou mantê-la o mais baixo possível”<sup>139</sup>. As personagens soltam o que haviam reprimido, como o desejo de morte a terceiros, e fogem às leis morais da sociedade. Vivem a dor e a culpa e renunciam à gratificação que esse princípio lhes poderia transmitir, devido à falta de harmonia entre as duas pulsões opostas, igualando o prazer à dor, associada ao exagero das emoções vividas. Numa obra acerca dos mais notáveis escritores norte-americanos, C. W. Brownell refere: “He [Poe] has a perverse instinct of restricting it [pleasure] to that produced by pain. Pain and pleasure have no doubt an equivalent aesthetic sanction.”<sup>140</sup>. Por conseguinte, se há uma troca de controlo/descontrolo e ordem/desordem nas personagens de Poe e de Tartt, em que as pulsões não estão em equilíbrio, então, estamos perante um hino às forças de Dionísio e Apolo, referidas por Nietzsche n’ *A Origem da Tragédia*. Estas forças simbolizam uma luta entre o irracional (o lado destruidor) e o racional (o lado criador), e revelam as limitações do ser humano, originando a concretização do que é moralmente incorrecto. Camille Paglia admite que Dionísio representa o ímpeto destruidor, embora transmita uma ruína acompanhada de prazer. “the great god Dionysius is the barbarism and brutality of mother nature. (...) Dionysus liberates by destroying. He is not pleasure but pleasure-pain.”<sup>141</sup>.

Ao realizarem algo que suscita prazer provocando, mais tarde, um sofrimento assolador, os protagonistas góticos mostram-se ambivalentes e rodeados de uma áurea de sadomasoquismo, confirmada por William Patrick Day: “is the resolution of the dialectic of sadomasochism that dominates with the other and with the self (...). As fear and desire become one, the self divides, and the protagonist finds himself locked in combat with himself”<sup>142</sup>. Richard recorda o seu passado enquanto algo que lhe causa medo e dor, então, a característica masoquista, que provoca o “retorno da pulsão sobre o próprio *ego* do sujeito”<sup>143</sup>, teorizado por Freud, está duplamente presente. O mesmo se detecta nos narradores de Poe, uma vez que realizam algo que lhes proporciona prazer (o crime), mas que lhes causa dor, e posteriormente, recordam essa mágoa como um estranho deleite. Este aspecto duplo do sadomasoquismo é confirmado por William P. Day, ao afirmar que as narrativas góticas possuem um carácter terapêutico ao converterem a tensão, ansiedade e medo em prazer.

A narrativa de Richard pode ter outros contornos centrados na esperança de uma catarse que, segundo a *Poética* de Aristóteles, indicaria uma purificação da alma através do terror alheio e da piedade. O acto catártico converteria a confissão numa terapia capaz de organizar a memória relativa a um período da sua vida que, por ser demasiado doloroso, soa a irreal. Este “poder curativo” da literatura é visível na escolha feita por Richard no que diz respeito à sua especialização académica, pois considera o período jacobita, como uma época “of sin unpunished, of innocence destroyed.”<sup>144</sup>. Donna Tartt não dá qualquer indicação explícita de que Richard concorda com a sua condenação judicial, mas a culpa e infelicidade subentendem que, se a lei tivesse sido aplicada, a dor seria atenuada. Concretizar-se-ia um dos ideias do *American Dream* – a justiça para todos, que parece não se verificar na verdadeira América, segundo Julian, o professor de Grego (*TSH*): “Justice, in a society, is when each level of a hierarchy works within its place and is content with it. A poor man who wishes to rise above his station is only making himself needlessly miserable.”<sup>145</sup>. Note-se ainda que *TSH* tem sido comparada a *Crime e Castigo*, de Fiódor Dostoiévski, devido à exploração da culpa nos assassinos. Todavia, estas duas narrativas entram em desacordo no que diz respeito à concretização da justiça. De acordo com Richard Davenport-Hines, “Punishment (...) was central to human experience. (...) Original sin – humanity’s state after transgression in the Garden of Eden – gave the devil his work on earth.”<sup>146</sup>. Ao contrário de Patrick Bateman, protagonista da obra escrita por Bret Easton Ellis, *American Psycho*, que não vive a culpa por ser um psicopata, Richard, Charles, Camilla e Francis (*TSH*) sentem-na, não apenas pelos crimes, mas também pela ausência do castigo. Se a culpa parece destruir as personagens que dela padecem, existem outras que não a experimentam, ou parecem não a viver. Destas destacamos Henry (*TSH*), cuja ausência de remorsos choca os colegas, especialmente aquando do funeral de Bunny: “I stared at him [Henry]. So did Julian, and Francis, and the twins, with a kind of shocked horror. He seemed not to realize he had done anything out of the ordinary”<sup>147</sup>. Ainda no decorrer da cerimónia fúnebre do jovem, Henry recita um poema em sua homenagem, da mesma forma que Roderick havia declamado o poema *Haunted Palace*. Ambos recorrerem à poesia enquanto mensagem indicadora das suas mentes doentes e de terríveis verdades, entrando em paralelo com a necessidade de auto-destruição recorrente nos narradores de Poe.

O narrador de “The Fall of the House of Usher” e Richard (*TSH*) são personagens passivas no que diz respeito ao crime propriamente dito. Todavia, enquanto o primeiro contribui para a morte de Madeline de forma inocente, o segundo assiste ao assassinato de Bunny, participando no plano. Por conseguinte, os narradores de “The Fall of the House of Usher”, “The Tell-Tale Heart” e *TSH* assemelham-se a *voyeurs*, pois é ao observarem as restantes personagens com quem “contracenam” que reflectem sobre as suas condutas e compreendem os respectivos processos de auto-destruição. Ao contrário de personagens que começam por ser *voyeurs* e depois adquirem uma importância determinante na narrativa, como o Monstro de *Frankenstein* ou Mr Hyde, o narrador de “The Fall of the House of Usher” e Richard são dominados pelo sofrimento. William P. Day nota que esta dor deve-se a não se terem limitado à observação do crime, participando nele, embora não sendo fulcrais na sua concretização: “The protagonists are destroyed because they cannot maintain their safe position as observers.”<sup>148</sup>. O abalo desta simples posição de observador é ainda sentida por Bunny, que não evita o afastamento de um assassinato que não lhe dizia respeito, ao levar a cabo um processo de chantagens sucessivas que se revelam fatais. Esta alteração da conduta de Bunny, de rapaz pacífico a nervoso e perverso, leva a que, Richard, e até o próprio leitor, sintam algum desprezo por ele. O complexo de inferioridade de Bunny

transformara-o em alguém cujas repressões são libertadas, sem olhar a consequências, como repara Richard: “now his subconscious mind knocked loose from its perch and flapping in the hollow corridors of his skull as erratically as a bat, there was no way to be sure of anything he might do”<sup>149</sup>. Tartt ironiza esse complexo de inferioridade através da elaboração do plano para assassinar Bunny, pois os colegas pensam recorrer a cogumelos venenosos, que haviam sido usados por Agripina para matar o seu marido, o Imperador Cláudio. Se tivessem optado por este método, o grupo daria a Bunny o “poder” que ele desejaria, uma vez que morreria, ironicamente, como um imperador.

Em “The Fall of the House of Usher” a culpa relativa à morte de Madeline atormenta o narrador, mas a sua ingenuidade é discutível, na medida em que, talvez, não seja tão inocente como quer dar a parecer. Esta ambiguidade referente à sua responsabilidade é partilhada por Richard (*TSH*) que, sendo o único que nada tem contra Bunny, participa no seu assassinato. Ao fazê-lo, talvez estejamos perante um ser ainda mais perverso que todos os outros, pois pratica o Mal pelo Mal, e não o Mal como uma necessidade urgente de salvação, como os seus colegas. Também podemos afirmar que Richard nunca acreditara verdadeiramente que os seus companheiros levassem o seu plano avante, o que revelaria a sua ingenuidade e intensificaria a sua culpa, uma vez que sempre estivera a tempo de inverter o rumo do acto perverso. Então, e se assim for, chamar-lhe-íamos um “Good Bad Boy”<sup>150</sup>, expressão utilizada por Leslie Fiedler ao reflectir sobre uma das personagens de Mark Twain, Huckleberry Finn, visto tratar-se de uma criança rebelde, vítima de um pai alcoólico e de uma sociedade americana oitocentista, muito preconceituosa e racista. Huck dedica-se a pequenas transgressões infantis, como fumar ou dizer asneiras, mas não recorre à violência, embora se aperceba da sua constante presença. Se há dúvida na responsabilidade de Richard, o mesmo não se verifica se pensarmos na certeza do sofrimento pela culpa, que fá-lo refugiar no álcool e nas drogas, passando a deturpar a realidade. Após o crime, os sonhos, as alucinações e os medos tomam conta da sua vida, fazendo com que se esqueça de acontecimentos passados, uma vez que passa a analisar o mundo envolvente com outros olhos, uns olhos comprometidos, arrependidos e assustados com a revelação da sua perversidade.

Embora o valor destrutivo da culpa se note essencialmente em *TSH*, também está presente em *The Little Friend*, mas com outros contornos. Nesta obra, e paradoxalmente, as personagens que deveriam sentir a dor proveniente da culpa, não o fazem, mostrando a sua perversidade e insensibilidade, e os que a sentem, fazem-no pelas razões erradas. A avó de Harriet e a de Danny são mulheres autoritárias, chefes de famílias matriarcais, demasiado austeras, mesquinhas e perversas, mas que nunca são dominadas pela culpa. O mesmo se verifica com os pais de Harriet, libertos da sua responsabilidade parental, o que vota Harriet a uma infância refugiada na literatura e em jogos perversos, chegando a considerar-se como a causa da angústia da mãe. Danny, embora atribua à família Ratliff a razão do seu sofrimento e conseqüente entrada no mundo do crime, sente-se culpado pelos erros do pai e dos irmãos. Por fim, as crianças não revelam quaisquer sentimentos culpabilizadores pois pensam lutar pela justiça, e mesmo que, por breves momentos, Harriet pareça sentir-se responsável pela possível morte de Danny, este sentimento rapidamente desaparece, pois o jovem não chega a falecer.

Assim sendo e, embora o medo e a culpa funcionem como uma espiral, sendo a causa e conseqüência do outro, as obras de Poe e Tartt abarcam ainda um outro tipo de culpa resultante de condutas racistas. Esta culpa, mesmo sendo discutível, indica que a perversidade do homem pode negar a harmonia entre culturas e raças diferentes, havendo a recusa de uma das premissas do *American Dream*. É precisamente a forma como, na

ficção de Poe e Tartt, se nota a culpa proveniente de um passado assente no racismo, que dedicamos o próximo subcapítulo.

### 2.3.3. O Racismo: *The Little Friend* vs “The Black Cat” e *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket*

*TSH* apresenta uma culpa destruidora que absorve as personagens, entes isolados da sociedade. Esse mesmo sentimento de culpa é transversal à restante população norte-americana, embora se prenda com outro tipo de raízes, como a escravatura, com uma ténue presença em *TLF*. A concepção da escravidão como a grande vergonha do país, transformada em repressão, é defendida por Teresa Goddu, cujo trabalho tem vindo ao encontro da contextualização do Gótico Americano, enquanto reflexo de questões sociais, políticas e históricas. Na obra *Gothic America: Narrative, History and Nation*, Goddu apresenta uma das suas principais conclusões, ao considerar este género literário como a “voz” do passado, trata-se da “the scene of America’s greatest guilts: slavery”<sup>151</sup>, lembrando ainda que é difícil definir o termo *blackness*.

Nathaniel Hawthorne, Herman Melville e Edgar Allan Poe exploraram o “lado negro” da mente, a que chamam *blackness*, e que identificam como responsável pela perversidade que revelaria o “Outro”, ou aquilo que se desconhece. Todavia, a concepção do “Outro” é ainda associada ao negro e ao índio, avaliados como seres inferiores. O sofrimento a que foram votados pelos brancos contraria a igualdade e liberdade apregoadas pelo *American Dream*, desenvolvendo nos americanos a tal vergonha e culpa terríveis perante o seu passado violento. Seja qual for a interpretação que se adopte quanto ao termo *blackness*, há sempre a certeza da existência de um choque de forças entre o desejo para dominar e o de ser dominado. De facto, no ensaio “Hawthorne and His Mosses”, Herman Melville associa essa *blackness* à faceta perversa de cada homem e que se encontra na produção literária de Hawthorne, já que as personagens por este criadas não são exclusivamente más nem boas. Melville nota que se trata de uma “blackness, ten times black”<sup>152</sup>, com origem na Teoria da Depravação Inata de Calvino. Na verdade, Melville apercebe-se de algo marcante na ficção de Hawthorne e que se aplica à de Poe e Tartt: uma tendência para “representar” ou fingir, ou seja, para ocultar essa perversidade através da beleza ou da “luz”. Acerca desse fingimento, Melville escreve: “this black conceit pervades him, through and through. You may be witched by his sunlight, transported by the bright gildings in the skies he builds over you; but there is the blackness of darkness beyond.”<sup>153</sup>.

Alguns escritores anteriores a Poe relatam uma América paradoxal, onde floresce uma sociedade aparentemente perfeita, por oposição a um mundo selvagem (os índios) ou escravizado (os negros). Destes autores, podemos referir alguns, como St. John de Crèvecoeur, que no século XVIII, apresenta, nas suas cartas, um Norte desenvolvido, quando comparado com um Sul corrupto e dependente da escravatura. Apesar de a ficção de Tartt ter sido escrita trezentos anos após estes textos, também ela nota essa diferença entre Norte e Sul, ao concentrar o seu primeiro trabalho, *TSH*, num Norte intelectual e cosmopolita, por oposição a um Sul assente em tradições, racismo e superstições, patente nos seus contos e na narrativa *TLF*. Tanto no Sul como no Norte encontramos condutas perversas, alertando para a sua presença em todo o país, visto fazer parte da natureza

humana. Podemos, pois, depreender que na ficção de Tartt, as diferentes regiões dos Estados Unidos funcionam como imagens das trevas que envolvem mentes complexas e perversas. Muitos escritores provaram que a América se encontrava dividida entre o Norte e o Sul. Este é associado à escravatura e ao desejo de manipulação de um homem sobre um ser seu semelhante, sendo o local onde se verificam transgressões sociais e se vive um sentimento claustrofóbico proveniente da clausura. Há ainda a quebra de uma família tradicional, através do assassinato de alguns dos seus membros ou pela sua separação devido à economia baseada na escravatura. A realidade americana presenciada no Sul leva a que esta região seja colocada em paralelo com o Gótico, de que a literatura de William Faulkner ou Flannery O'Connor são exemplos, como se estudará no quarto capítulo. Tal conduz Leslie Fiedler a afirmar: “only the American tradition of symbolic gothicism, which from Poe and Melville to Twain and Faulkner has never ceased to confront the problem of the Negro, has proved in an age of realism adequate to the complexities of the life in the American South”<sup>154</sup>. Recuperando o termo *blackness*, podemos associá-lo ao desconhecido e à perversidade, com uma relação directa com a raça. É neste sentido que a ficção de Poe, de que “The Black Cat” ou *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket* são modelos, suscitam uma controvérsia e ambiguidade quanto ao modo como o escritor encara o problema da escravatura e racismo, e que surge, pontualmente, na ficção de Tartt, especialmente no conto “A Christmas Pageant” e *TLF*, que têm como pano de fundo o Sul.

Em vez de localizar a raça como elemento caracterizador de uma suposta superioridade, Tartt identifica-a com o estatuto social e apresenta o desejo de domínio perverso, que é recorrente na ficção de Poe, onde a ideia de poder é ironicamente abalada porque quem começa por ambicioná-la, acaba por tornar-se num prisioneiro, auto-destruindo-se. Deste encarceramento são exemplos “Hop Frog” e “The Mask of the Red Death”, de Poe. Neste último conto, a morte de um príncipe e da sua corte, funciona como uma espécie de castigo pelo complexo de superioridade. Em “Hop Frog”, é o desejo perverso do rei em provar o seu poder, que resulta na sua destruição por quem considerava inferior: o anão Hop Frog. Poe enclausura as personagens num espaço físico, ou encerra-as nas suas mentes doentes. Camille Paglia constatou que Poe era obcecado pela temática da clausura e pelas consequências aterradoras desse isolamento da psique: “Poe is obsessed with closure, from «The Premature Burial» to «The Cask of Amontillado», with its murder by walling-up. (...) Gothic atmosphere becomes psychology or rather psychopathology, stormy inner weather.”<sup>155</sup>. Apesar de estarmos a associar a clausura e o domínio à escravatura, é importante referir que Poe não deixa registada qualquer consideração referente à sua posição perante essa perversa organização social. Mais do que fazer reflexões políticas ou sociais, preocupa-se com o modo como as pessoas se relacionam e como podem reagir em determinadas situações de grande tensão, como nos diz Terence Whalen, no ensaio “Average Racism: Poe, Slavery and the Wages of Literary Nationalism”: “The way white people relate to each other: this is what hunts Poe, this is what motivates his fantasies of a neutral culture, and this, to an extent seldom acknowledged, is what burdens the current critical discourse on race.”<sup>156</sup>. Por sua vez, Harry Levin admite que Poe, ao contrário de Hawthorne, não admiraria os Negros, chegando a manifestar uma fobia racial: “In the troubled depths of Poe’s unconscious, there must have been not only the fantasy of a lost heritage, but resentment and a racial phobia. (...) the admixture of bloods, the fraternization of races, the demonstration that blackness and whiteness are not antithetical but complementary – that is another story, not Poe’s but Melville’s”.<sup>157</sup>.

As narrativas de Donna Tartt apresentam um racismo explícito e implícito, onde a tradição sulista está fortemente enraizada, ao considerar os negros enquanto seres inferiores. Mesmo estendendo esta consideração a uma oposição entre ricos e pobres, cultos e incultos, Tartt encara a inveja como uma das mais terríveis facetas da perversidade. Tal é sintetizado num pensamento de Danny, ao recordar-se de seu pai: “There was a certain snooty class of white – traitors to their race, said Danny’s father – who regarded white folks down on their luck as no better than common yard nigger.”<sup>158</sup>. Nota-se, assim, outra particularidade do Gótico – o desejo de domínio e aprisionamento físico e psicológico. É o caso de Henry (*TSH*), que transforma os colegas em seres submissos, e Harriet (*TLF*), que aprisiona Danny em dois momentos: na torre de água e ao contribuir para o seu aprisionamento devido ao assassinato de Farish. A inveja que certas personagens de Tartt sentem é transversal a outras nos contos de Poe, de que se destacam o anão de “Hop Frog” e Montresor (“The Cask of Amontillado”). Enquanto o primeiro revolta-se contra um rei perverso ao controlar o seu castelo, já Montresor arquitecta a vingança contra Fortunato, aproveitando-se do seu estado embriagado para o aprisionar nas catacumbas, “enterrando-o” vivo.

Num outro conto de Poe, “The Black Cat”, a temática do aprisionamento volta a surgir por actos perversos e pelo modo como as vítimas são tratadas. O narrador deambula entre a loucura e a racionalidade, entre o real e o sobrenatural, e entre a culpa e a indiferença perante os seus actos, sempre envolto na sua perversidade. Há o domínio de uma força maligna que parece não ter explicação, mas que se trata, simplesmente, do Mal inato, aquela força que controla a alma, como confessa: “The fury of a demon instantly possessed me. I knew myself no longer. My original soul seemed, at once, to take its flight from my body”<sup>159</sup>. A atitude do narrador é perversa, pois embora acredite, ou pense acreditar nessa força inexplicável, tem consciência que executa algo punível, sendo essa a razão do acto. O mesmo se verifica quando Harriet ou Hely (*TLF*) dizem asneiras, o que lhes transmite uma sensação de liberdade e poder. Este tipo de procedimento é comentado pelo narrador de “The Black Cat”: “perverseness is one of the primitive impulses of the human heart (...). It was this unfathomable longing of the soul to vex itself – to offer violence to its own nature – to do wrong for the wrong’s sake only”<sup>160</sup>. Portanto, não é o alcoolismo de que padece o narrador que origina a conduta perversa, é a sua perversidade que despoleta o alcoolismo de modo a que se auto-destrua, como outros narradores de Poe. Por conseguinte, a morte do gato e o assassinato da esposa decorrem em momentos sóbrios, e provam que a perversidade não se deve ao seu problema de alcoolismo, mas à depravação inata.

À semelhança da história de Richard, que no prólogo admite – “This is the only story I will ever be able to tell”<sup>161</sup> – indicando que toda a sua vida ficara limitada e dependente dessa história, também o narrador de “The Black Cat”, inicia o seu relato prevenindo o leitor para a intersecção entre algo selvagem e familiar, indicador da perversidade a que vai assistir. É neste sentido que Allan Lloyd-Smith defende que “The Black Cat” exemplifica o *uncanny* freudiano, uma vez que estamos perante o lado destruidor do espírito humano, e assistimos a uma repetição de comportamentos violentos que tornam uma família num centro do caos. Esse *uncanny* reflecte-se igualmente quando o narrador se apercebe que, mesmo ao pensar que gosta do animal, consegue maltratá-lo, ao que Lloyd-Smith comenta: “where he should find the most familiar, he finds the strange, and formulates his view of the spirit of perverseness.”<sup>162</sup>. Ao tentar defender o gato, a mulher morre, demonstrando a violência doméstica ou uma cultura misógina, na qual a esposa morta “regressa” para se vingar de quem a destruíra e contribuindo para a “strangeness within the familiar”<sup>163</sup>, referida por Lloyd-Smith. Por

tudo isto, o conto abordaria a temática do abuso dos animais, bem como das mulheres. Mas se a violência fazia parte da vida doméstica do casal, então, teríamos que defender a ausência do *uncanny*, pois essa perversidade era comum e nada estranha. Assim, a presença ou inexistência do *uncanny*, permite-nos assistir a uma das muitas ambiguidades patentes na ficção de Poe.

Em “The Black Cat”, o narrador é responsável pela desordem e pela sua própria auto-destruição, porém, não nos devemos esquecer que fora uma criança que gostava de animais, mas que, graças ao álcool e à sua perversidade inata, transformara-se num assassino. Por sua vez, o gato vive um processo inverso ao do narrador, dado que, inicialmente mostra-se violento, mas restabelece a ordem e a justiça através da revelação dos actos terríveis cometidos pelo criminoso. É justamente este gato, que por ser negro, tem gerado polémica ao ser identificado com o escravo às mãos de um dono tirano, já que, no período em que “The Black Cat” foi escrito, os abolicionistas travavam uma luta contra a posse de animais de estimação, que viam como algo muito próximo da escravatura. Lesley Ginsberg, no ensaio “Slavery and the Gothic Horror of Poe’s «The Black Cat»”, associa o miar do gato, no final do conto, ao receio dos brancos perante uma revolta dos negros no Sul. Então, o conto é colocado como ícone das repressões e medos da população sulista: “the gothic exaggerations of the narrator’s drama with the dark animal whom he owns allow his story to be read as the nightmarish return of the south’s inescapable repression.”<sup>164</sup>. Leland Person, também associa o gato preto à falta de humanidade dos brancos perante os negros escravizados e considera a pequena mancha branca do gato como a marca da culpa dos brancos e desejo de vingança dos negros. Leland Person adverte para a possibilidade de estas duas concepções estarem incompletas, ou seja, não só em “The Black Cat”, mas em “Ligeia” ou em “The Murders in the Rue Morgue”, Poe pode ter ido muito além da simples denúncia de uma sociedade racista, centrando-se nas diferenças entre as pessoas e no modo como as suas perversidades se relacionam. Reportando-se a esta oposição, Leland Person refere: “to produce a perverse, topsy-turvy reversal of radical differences – a nightmare of amalgamation, reversed racism, and ironic vigilant justice.”<sup>165</sup>.

Estas diferenças sociais notam-se em *TLF*, com adultos e crianças. Quando conhece Lasharon Odum, na biblioteca, Harriet apercebe-se que encontra uma rival na leitura. Apesar de ainda não serem dadas quaisquer indicações de que Lasharon é negra, percebemos que esta menina afecta Harriet, o que é confirmado com a visita da criança e dos seus dois irmãos ao pátio da família Cleve, aproximando-se “like little wild animals, afraid to come too close.”<sup>166</sup>. Por oposição a Allison, Harriet considera-os “Nasty and Dirty”<sup>167</sup>, e fica incomodada com o olhar de Lasharon: “her eyes were a ringing, primitive ice gray, like a wolf cub’s”<sup>168</sup>. Ora, o cinzento é a cor que nasce da junção do preto com o branco e, quando é associado a uma criança, pode ser denunciador do Bem e do Mal e mostrar a ambivalência do homem. Curiosamente, é o modo como se comporta Ida Rhew, a empregada negra dos Cleve, que se revela mais perverso. Após expulsar as crianças do pátio, coloca no lixo o livro que haviam deixado cair, agarrando-o “as if it were contaminated”<sup>169</sup>. Mais do que se mostrar racista, visto que também ela é negra, Ida sente-se incomodada perante os que são socialmente inferiores, pois recordam-na que nada possui e que o modo como a família Cleve, enquanto patronato, a trata, não é tão humana nem tão bem remunerada como gostaria. Ida recorrera àqueles três irmãos negros para libertar a sua raiva, ou até, para aparentar possuir algum poder.

A forma como o homem lida com os seus pares, de raças e culturas diferentes, e a maneira como controla ou liberta a sua perversidade, estão patentes em *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket*.



Neste texto, Arthur Pym recorda uma perigosa e dolorosa viagem pelos mares do sul, onde o desespero, o medo e a morte obrigam-no a praticar a necrofilia. Pym e Peters são os únicos sobreviventes do naufrágio, sendo salvos por um navio que desembarca numa ilha chamada Tsalal, habitada por homens selvagens e negros que se mostram incomodados com a cor branca. Inicialmente, os nativos são amistosos, mas revelam-se extremamente perversos, pois desejam matar os dois visitantes. Contudo, Peters, Pym e um indígena conseguem fugir numa canoa, mas a narrativa de Arthur é interrompida quando o índio morre, e se aproximam de uma cascata. Esta breve síntese da história de Pym tem como objectivo alertar para a presença de duas cores dominantes. Por um lado, o branco, representativo do homem dito civilizado, e ainda de um final misterioso, que ecoa ao enigma da brancura da baleia Moby Dick. Por outro lado, o negro, símbolo dos selvagens e da violência. Tal dicotomia indica uma relação entre o texto e um possível carácter racial, mas voltamos a sublinhar que o objectivo primordial de Poe talvez não fosse esse, preocupando-se somente em relatar a realidade da sua época. Tartt aponta expressões e comportamentos nas suas personagens caracterizadores de um racismo ainda presente na América da década de 50 do século XX, quando os brancos se consideravam diferentes e/ou superiores aos negros, como provam as palavras de Tat, tia de Harriet: “colored people have different ideas”<sup>170</sup>. O receio que esta superioridade branca seja abalada é notório, e surge através de uma violência gratuita, quando Hely vai pescar. Estamos perante o prazer de praticar uma maldade, e que nada tem a ver com a raça. É neste sentido que, mais relevante do que determinar a superioridade ou inferioridade das diferentes raças, *Pym* deve ser entendido como uma procura pela compreensão da diversidade cultural caracterizadora de uma época.

Goddu recorda que, quando *Pym* foi escrito, a ciência procurava provar que as raças humanas teriam tido uma origem semelhante, e que apenas se tinham tornado diferentes graças ao meio ambiente que as circundava. Ao colocar Peters, um índio, lado a lado com Pym, um branco, lutando pela sobrevivência, as fronteiras entre identidades raciais são esbatidas, de modo a que aquilo que era considerado o “Outro”, transforma-se no “Eu” por ser seu parceiro/semelhante. A personalidade e atitudes nada têm a ver com a raça, mas com a perversidade inata do ser humano, o que Teresa Goddu comenta: “*Pym* registers the fear that the self can easily become the other.”<sup>171</sup>. Por tudo isto se entende que a presença dos brancos fosse considerada uma ameaça, pois viam-nos como o “Outro”. Teresa Goddu defende que *Pym* não é uma narrativa que pretende identificar a perfeição de uma raça, mas mostra ao homem branco o modo como lida com o negro. Então, e através do contacto com a tribo de Tsalal, Pym entende, por fim, que a identidade do branco depende da sua capacidade de relacionamento com outras raças, bem como do seu desejo e medo do negro. Estes sentimentos antagónicos causam, em Pym, atracção, o que lhe possibilita mostrar o seu poder, e ainda repulsa, uma vez que o considera inferior ou distante.

A conversão do “Eu” no “Outro” e a junção de diferentes personalidades e perversidades, são duas fortes influências de Poe em Tartt. Ambos abordaram questões de teor racial, mas não as transformaram em temáticas centrais das respectivas ficções, funcionando enquanto variantes de manifestações do impulso perverso. Assim, em *TLF*, Ida Rhew recorda que a família Ratliff havia insultado o seu sobrinho, gritando-lhe “nigger and get back to the jungle”<sup>172</sup>. Através desta ofensa ela conclui que não é a raça que determina uma conduta, mas a educação que cada pessoa recebe e o núcleo familiar em que está inserido. Se a família é factor determinante na construção de uma personalidade, poder-se-á colocar Pym em sintonia com Harriet, na medida em que se afastam das suas famílias, por opção própria e por imposição do destino, respectivamente. Em ambos

há a perda do sentido de família como um grupo unido, resultando numa perda da noção de realidade e do “Eu”, que se estende aos protagonistas de *TSH*. Leslie Fiedler afasta-se da ideia de que Poe estaria mais interessado em relatar as relações interpessoais, e defende que a narrativa de Pym apresenta o receio da revolta dos negros e o “white man’s perverse lust for the Negro”<sup>173</sup>. Fiedler crê que Pym pode surgir como um ícone da culpa americana resultante de um passado com escravidão. Porém, e não defendendo o racismo como a temática nuclear de *Pym*, Teresa Goddu acrescenta que este texto transmite uma concepção ilusória da exclusiva localização do racismo no Sul, pois tal estender-se-ia às restantes regiões do país. Se o complexo de culpa americano está presente em *Pym*, também se encontrará em *TLF*, sendo igualmente a culpa, embora com origem em assassinatos, que a aproxima de *TSH*.

O medo sentido por Arthur e Peters é tão forte que, ao entrarem na gruta, Pym identifica-se com uma típica vítima, consciente do seu destino, mas nota a presença de uma *blackness* que pode ter conotações raciais, relembrando: “The blackness of darkness (...), to carry into the human heart a degree of appalling awe and horror not to be tolerated – never to be conceived.”<sup>174</sup>. A referência à “blackness of darkness” entra em diálogo com o conceito de “blackness” que Melville identificara na literatura de Hawthorne, e que abordámos anteriormente. A fome, o medo, o desespero e o instinto de sobrevivência mostram a Pym a sua perversidade, aproximando-o do seu primitivismo. A ansiedade é constante e a tensão é terrivelmente avassaladora, colocando o protagonista lado a lado com a morte. Estamos perante uma história de sobrevivência e ressurreição que converte Pym num ser inumano, capaz de mostrar ao americano comum que os seus desejos de aventura e prosperidade podem transformar-se em destruição, como nos diz Leslie Fiedler: “Poe’s realm of refuge and escape seems finally a place of death rather than one of love: the idyllic American dream turned nightmare as it is dreamed in its author’s uneasy sleep.”<sup>175</sup>.

#### **2.3.4. O Discurso Ambíguo de Poe e Tartt: personagens ambivalentes e/ou realidades distorcidas**

No prefácio a *Tales of the Grotesque and Arabesque*, Poe escreve algo que sintetiza a sua ficção: “my terror is not of Germany, but of the soul”<sup>176</sup>, o que identifica os seus textos com um terror profundamente psicológico, que sabemos ser um dos traços marcantes do Gótico Norte-Americano. Referindo-se à produção literária de Poe, Harry Levin aponta essa relação entre o Gótico e a psique americana: “The substance of his claim is a genuine sense of the affinity between the American psyche and Gothic romance.”<sup>177</sup>. O terror da alma é central às suas personagens, que vivem inseguras, atormentadas e sofrem de uma dolorosa desordem mental. Tais factores fragmentam-nas, destroem-nas e contribuem para a ambiguidade desses mesmos seres e da verdade absoluta, conforme se assiste na ficção de Donna Tartt. Por conseguinte, este é, talvez, o maior ponto de contacto entre esta escritora e Poe, pois conduz o leitor a um estado de incerteza, como nota Dani Cavallaro, relativamente à ficção do escritor do século XIX: “The reader’s task, then, would consist of recognizing not meaning but its absence or negation.”<sup>178</sup>. As personagens e os leitores são conduzidos por um caminho ambíguo, envolto numa áurea de ilusão e suposições, onde os protagonistas, confrontados com os seus medos e desejos,

exteriorizam a perversidade e assistem à fragmentação da sua psique. Além disso, detecta-se uma relação entre o horror e o terror, e um conflito entre a realidade física e a abstracta, o que reforça o tal jogo de “sunlight” e “darkness” que Melville afirmara estar presente nas criações literárias de Hawthorne.

Em *In the Circles of Fear and Desire*, Day associa a subjectividade ao pesadelo na narrativa gótica, de que Poe e Tartt são exemplos, ao unirem realidade e imaginação, e ao transmitirem um clima onírico ou de alucinação originador de uma “reality that subverts our perceptions”<sup>179</sup>. Tal não significa que todos os textos góticos se tratem de narrações de sonhos. Referem-se, pois, a realidades fragmentadas por serem constituídas por elementos subjectivos, como o medo e a culpa, os pesadelos e as alucinações das personagens que, por não os conseguirem controlar, manifestam a sua perversidade. Day refere-se ao aspecto histórico da narrativa, no qual o escritor gótico explora um passado onde a ordem ou a lei moral foram violadas e que, antes de tal acontecer, a harmonia era uma constante, como os tempos áureos da família Cleve ou a boa relação existente entre os alunos de Grego. As ameaças de Bunny e tudo o que isso despoleta originam o regresso desse passado perverso. Em *TLF*, há o retorno de um tempo longínquo, não muito distante – o racismo, e de um outro, mais familiar e específico e que diz respeito à morte de Robin. Desde sempre que este crime atormenta a família, determinando o desenrolar da acção, numa tentativa ingénua de restituição da ordem e da felicidade familiar, por parte de Harriet, decisão que, por si só, é perversa: “what she saw when she looked at the picture was not a boy or even a person, but the frank embodiment of evil. (...) The despair of her house was the work of his hand. He deserved to die.”<sup>180</sup>.

Os narradores de Poe e Tartt vêem-se envolvidos no processo de recuperação de um passado doloroso e incompreensível, levando a que ao seu relato se associem incertezas. A título de exemplo, recolhemos algumas das muitas expressões de Richard, em que este nos diz que os colegas não se lembram com rigor do primeiro assassinato, ou em que confessa não se recordar na perfeição desse período da sua vida devido a insónias, embriaguez, drogas e sonhos, que povoam muitas das páginas da obra: “Prior to this first weekend on the country, my recollections of that fall are distant and blurry”<sup>181</sup> ou “I suppose we’ll never know what really happened.”<sup>182</sup>. A ausência de certeza e o simples facto de serem histórias macabras, semelhantes a alucinações, revelam o que Fred Botting considera como os “dark powers of imagination”<sup>183</sup>, em que se esbatem as fronteiras entre a realidade e a ficção. O invisível é transformado em visível, pois os desejos e medos – o inconsciente – são divulgados e acabam por ter consequências devastadoras, ao que Noël Carroll, em *The Philosophy of Horror*, assegura: “rendering the unknown known (...) as the source of seductiveness”<sup>184</sup>. A história de Richard pode tratar-se de uma colossal alucinação como fizera Bill Lee, o narrador de *Naked Lunch*, de William Burroughs, onde “the «underside of consciousness» becomes topside, assumes the prerogatives of consciousness”<sup>185</sup>, segundo Jonathan Baumbach, em *The Landscapes of Nightmare: Studies in the Contemporary American Novel*. No ensaio “Escritores Criativos e Devaneio”, Freud focara essa subjectividade transmitida a um texto através de um narrador participante, que funciona enquanto alguém que sonha acordado, ou como as crianças que arquitectam as suas brincadeiras e vivem em mundos próprios. Curiosamente, poderíamos detectar semelhanças entre Richard e Poe: ambos são escritores de realidades que se mesclam com a imaginação, levam vidas recheadas de álcool e alucinações, isolam-se da sociedade, são infelizes e conscientes dessa infelicidade, o que vem atormentá-los.

Ao estar dependente da subjectividade e memória do narrador, o texto talvez fuja à verdade dos factos que se pretendem narrar. Em *The Literature of Terror*, David Punter analisa esta limitação do narrador e conclui que nem sempre é possível atribuir uma explicação racional aos acontecimentos porque a realidade está muito além da capacidade de compreensão do ser humano. É difícil entender a mente de alguém com rigor, assim como a sua perversidade e as razões que a levam a manifestar-se. Sabe-se somente que a sua presença na psique humana é algo natural, e que sem a qual o homem seria um ser incompleto. Ao apresentar o poder ambivalente da mente humana, Poe mostra que certas realidades, embora inseridas num sistema de “causa-efeito”, parecem não ter uma justificação racional. Destes são exemplos o “aparecimento” de algumas personagens após a sua morte (Madeline Usher), situações obsessivas que vão além do entendimento humano (“The Oval Portrait”), ou narradores que pretendem confessar os seus crimes, mesmo tendo conhecimento do futuro que os espera (“The Tell-Tale Heart”, “The Black Cat” ou “The Imp of the Perverse”). A subversão da linha “causa-efeito” conduziu William P. Day a identificar a ficção de Poe como “an image of meaningless violence, insanity, and horror”<sup>186</sup>. Esta imagem transmite uma forte influência às narrativas de Tartt, na medida em que, ao mostrar-se interessada nas repercussões dos crimes, e mesmo não recorrendo ao fantástico, a escritora apela à perversidade das suas personagens para criar situações que não parecem ser racionalmente explicáveis. Devem-se a diversos traumas que culminam em infelicidade, e que se reflectem nos sonhos e na imaginação, através de jogos perversos ou alucinações. Sendo assim, concordamos com D. H. Lawrence, que em *Studies in Classic American Literature*, aponta a ficção de Poe como um exemplo de construção e destruição: “whereas in the true art there is always the double rhythm of creating and destroying. This is why Poe calls his things «tales». They are a concatenation of cause and effect.”<sup>187</sup>. Apesar de se concretizar a destruição, não se deve apenas ao Mal, embora esteja dele dependente. Por vezes, as personagens são vítimas de coincidências fatais que as empurram para situações que contribuem para a revelação das suas perversidades. As suas vidas tornam-se naquilo a que Maggie Kilgour chamou “a product of arbitrary associations”<sup>188</sup>, cujas consequências terríveis se reflectem nos seus sonhos, enquanto indicadores da culpa e/ou do trauma.

Como podemos desde já concluir, os sonhos e as alucinações desfrutam de uma forte presença na ficção de Tartt, ao reflectirem personagens fragmentadas e inseridas no Novo Gótico Americano pois, segundo Irving Malin, “identity is blurred, sex is twisted, the buried life erupts. The total effect is that of a dream”<sup>189</sup>. Estes momentos oníricos acusam e relembram a perversidade, assim como o inconsciente, e apontam para a culpa, para os desejos das personagens ou para realidades que não pretendem admitir. De acordo com Freud, seria através dos sonhos que se compreende o mundo e se atinge a verdade, chegando à parte mais obscura da mente. Portanto, quando os sonhos são repetitivos, “poderíamos dizer que o paciente está fixado no seu trauma”<sup>190</sup>, como o provam o grupo de Grego ao sonhar com Bunny, e também Allison (*TLF*). Apesar de não sabermos o conteúdo dos sonhos desta menina, supõe-se que sejam traumáticos, uma vez que recusa revelar o seu teor. Os pesadelos colocam a descoberto o interior das personagens, operando ainda como uma assombração, pois reportam-se ao inconsciente, e apresentam os medos e as dúvidas que impedem a felicidade, o que é comentado por David Punter: “Gothic writers work – consciously or unconsciously – on the fringe of the acceptable for it is on this borderline that fear resides.”<sup>191</sup>. Se o estado onírico é a representação de desejos e medos escondidos, e se considerarmos a história de Richard como uma alucinação ou sonho, o seu texto corresponderia a um hino ao

seu desejo sexual. Por conseguinte, as mortes e as destruições psicológicas que descreve, dar-lhe-iam prazer, mesmo que, conscientemente, não fosse esse o seu objectivo.

De um modo geral, os sonhos de *TSH* são indicadores da culpa dos jovens estudantes. Num desses sonhos, Charles vê Dante. Tracy Hargreaves admitiu, em *The Secret History – a reader's guide*, que Richard teria um papel semelhante ao de Dante, pois ambos penetram no Inferno e têm como guia Virgílio (ou Henry), a quem se juntam mais quatro poetas, que podem ser associados aos restantes elementos da turma. Num outro sonho, Henry recebe a visita de um mensageiro do sublime, e após a sua morte, Richard sonha frequentemente com ele. Segundo Tracy Hargreaves, este sonho recebeu inspiração de *The Wasteland*, de T. S. Eliot. Outro exemplo de indefinição em *TSH* corresponde à recorrente comparação da realidade a um sonho, patente nesta reflexão de Richard: “All that night it rained and all the next morning: warm, gray, coming down soft and steady as a dream.”<sup>192</sup>. Sendo assim, e graças à extrema infelicidade e vazio que afectam as personagens de Tartt, estas são obrigadas a desenvolver a sua imaginação, cabendo aos sonhos apresentar dúvidas, receios ou culpas que as impedem de ser felizes. Ao entendermos as indefinições de Poe como possíveis estados oníricos, em que desumanos narradores relatam um sonho mas não querem que o leitor saiba que se trata de tal, diríamos que a ficção de Poe e de Tartt, apresenta a infelicidade e fragmentação, duas das características do Gótico.

Apesar de não ser frequente Poe colocar as suas personagens a sonhar, desenvolve estados alucinatórios ou ambíguos narrando as suas histórias do ponto de vista do assassino ou do louco. “The Pit and Pendulum” reflecte uma situação tensa, na qual o narrador está envolto em delírio, distorcendo a realidade. A sua angústia leva-o aos limites da força física e mental e fá-lo ameaçar a fronteira entre o bom senso e a loucura. Em “The Tell-Tale Heart”, o narrador deseja provar que não é louco, mas acaba por fazer o seu contrário. Como consequência, Terry Heller, em *The Delights of Terror: An Aesthetics of the Tale of Terror*, lança uma questão interessante que fortalece a ambiguidade deste conto de Poe: ou o narrador é um assassino louco, ou é simplesmente louco. Seja qual for a resposta, acreditamos que a ambiguidade é a característica que coloca a ficção de Poe em paralelo com a de Tartt. Note-se ainda que, Tartt fora uma criança muito doente, tomando remédios caseiros que lhe causavam alucinações, como relata no conto autobiográfico “Sleepytown: A Southern Gothic Childhood, with Codeine”: “between the fear and the whiskey and the codeine – I spent nearly two years of my childhood submerged in a pretty powerfully alternate state of consciousness”<sup>193</sup>. Este período da sua vida marcou-a profundamente, o que, aliado ao seu interesse por Poe, resulta num processo criativo onde a ambivalência e a subjectividade são pontos fulcrais. No conto “Ligeia”, Poe relata esse estado de indefinição devido ao consumo exagerado de ópio, enquanto forma de atenuar a dor pela perda da mulher amada. Recordemo-nos que, parte da conduta violenta do narrador de “The Black Cat”, devia-se a outra dependência, desta vez, o álcool, causador de realidades deturpadas. Curiosamente, em *Sexual Personae*, Camille Paglia nega a existência da objectividade devido aos sentimentos, embora não faça referências directas às narrativas góticas: “What breaks into consciousness is shaped in advance by the demonism of the senses. Mind is a captive of the body. Perfect objectivity does not exist. Every thought bears some emotional burden.”<sup>194</sup>.

Ao terem como base o princípio da ambiguidade, os textos de Poe e Tartt recorrem à presença do “fantasma”, mas não aquele ser irreal das narrativas góticas inglesas. O “fantasma americano” refere-se à mente das personagens, que as assombra devido à sua perversidade, e à luta entre *ego* e *id*, originadora da repressão. Não só os leitores se sentem incertos quanto aos móveis das personagens, também estas têm dificuldade em

distinguir a realidade da ficção, e vivem assombradas com a dificuldade em compreender os seus verdadeiros “Eus”. Este problema é comentado por Dani Cavallaro: “hunting puts us in situations where we cannot be certain whether we are perceiving actual things or hallucinating”<sup>195</sup>. Por conseguinte, há um paralelo com a etimologia da palavra “fantasma”, originária do vocábulo grego *phos* e que se referia à luz, que tanto pode iluminar e orientar, como escurecer e desorientar as personagens, o que sempre interessou particularmente à ficção gótica, pois, como refere Cavallaro: “Both verbal and visual images are capable of clarifying and obfuscating matters at the same time.”<sup>196</sup>. As narrativas de Poe e de Tartt exploram a psique e como esta pode ser destrutiva, levando a que as personagens oscilem entre desejos de salvação e auto-destruição, o que contribui para a sua ambivalência, insegurança e duplicidade.

Por tudo isto, as personagens são assombradas por um passado envolto em crimes e por um presente povoado por duplos. Enquanto Richard é um duplo de Henry (*TSH*), Hely é o duplo de Harriet (*TLF*), na medida em que Richard e Hely são figuras passivas e os outros são activos, através da elaboração e concretização dos respectivos planos. William Patrick Day identifica o duplo como algo central ao Gótico, já que a sua essencial temática corresponde à psique humana e esta é extremamente subjectiva e ambígua. Desta forma, Day conclui que, ao matar Madeline, Roderick vê na sua irmã o rosto de si mesmo, logo, assassinara uma parte de si: “Roderick and Madeline (...) see in each other both self and Other. The two poles become so close that they are not really separable anymore.”<sup>197</sup>. Madeline e Fortunate (“The Cask of Amontillado”) são “enterrados” para que os seus assassinos possam atingir prazer ou luxúria, mesmo que depois se verifique a culpa e, principalmente, a fragmentação, que é comentada por D. H. Lawrence, em *Studies in Classic American Literature*: “in either case the result is the dissolution of both souls, each losing itself in transgressing its own bounds.”<sup>198</sup>.

Geralmente, o duplo possui um arquétipo feminino e outro masculino, que na ficção de Tartt surge em casos pontuais, com Charles/Camilla (*TSH*), Harriet/Edie ou Harriet/Hely (*TLF*). Nestas e noutras possíveis situações de duplicidade há sempre a tentativa de domínio de um pelo outro. Harriet é tão forte quanto Edie, e as duas são incrivelmente semelhantes, mas também opostas, o que nos remete para a possibilidade de serem duplos. Tartt escreve: “Edie, who did not much mind a scrap herself, found in her youngest granddaughter a solid competitor.”<sup>199</sup>. Ao haver o domínio de uma personagem por outra, e em que uma delas se deixa subjugar, o que se verifica com Hely perante Harriet ou Madeline Usher defronte o irmão, concordamos com Tony Magistrale, ao defender que esta relação pode assemelhar-se a um envolvimento vampírico, na medida em que um se alimenta das fraquezas do outro, ou aproveita-se da admiração de que é alvo. Em “The Fall of the House of Usher”, e ainda de acordo com Magistrale, o vampirismo é dúbio, pois poderá ser Madeline a vampira, ao controlar o irmão e levando-o à destruição, ou é Roderick quem manipula a irmã, matando-a: “More than any other Poe tale, the question of who is the vampire in this story remains completely open ended.”<sup>200</sup>.

A deturpação da realidade e ambivalência são simbolicamente representadas através de objectos e de espaços que com elas interagem. Em *TSH*, Judy, uma das raparigas do campus universitário, possui um espelho que é utilizado pelas personagens principais para colocar a droga que as transporta para outras “realidades”. Na casa dos gémeos encontramos um outro espelho, que se quebrara e os seus pedaços haviam sido colados, apresentando reflexos fragmentados. Assim se confirma o que Irving Malin escrevera em *New American Gothic*: “reality becomes a distorted mirror”<sup>201</sup>. Richard transforma-se no herói, ou anti-herói, do Novo Gótico Americano que, segundo Malin, “never does discovers reality. His vision remains abnormal”<sup>202</sup>. Esta visão

anormal da realidade foi estudada pelo psiquiatra francês Jacques-Marie Lacan que, em *Écrits*, a definiu como “estádio do espelho”. Corresponderia a um período inicial da vida, no qual o homem aprende a reconhecer o seu corpo no reflexo de um espelho, mas identifica essa imagem com um ente desconhecido, logo, imaginário, e que equivaleria ao seu “Eu” mais profundo. Por outras palavras, trata-se do inconsciente, criando-se uma união entre corpo e mente. Mas, se esse espelho se encontrar despedaçado, como o dos gémeos, reflecte uma psique atormentada e instável, que não avalia com rigor o mundo envolvente. No decorrer da nossa vida traçamos inúmeros objectivos, e tentamos alcançá-los, mas, para Lacan, esse fim desejado pode ser visto como uma distorção, concebendo-se o mundo enquanto um delírio, como se assiste na ficção de Tartt.

Já referimos que a América não possui castelos, obrigando o Gótico a recorrer a outros espaços que melhor se adaptem à sua cultura, centrando a acção em casas de família ou nas cidades ou aldeias. O conto de Poe, “The Man of the Crowd”, é um exemplo de Gótico urbano, cujo perverso narrador tem na cidade o pano de fundo da sua narrativa. Em “The Fall of the House of Usher” o cenário é diferente e mais reduzido – a casa. Esta é claustrofóbica, um pouco grotesca e misteriosa, sendo a representação da mente complexa do seu dono, e é o símbolo do seu crime e consequente culpa. Segundo Richard Davenport-Hines, em *Gothic: Four Hundred Years of Excess, Horror, Evil and Ruin*, a mansão mostra o carácter destruidor das famílias, ao ser “a nexus of possessiveness, spite and jealousy”<sup>203</sup>. Tony Magistrale defende que esta casa parece ter vida própria, funcionando como uma personagem inumana. Considera-a como a primeira casa americana assombrada, por analogia aos castelos da Literatura Gótica Inglesa. Influenciara a criação de outros espaços igualmente obscuros, como Hill House, imaginada por Shirley Jackson, a mansão de *Psycho*, de Robert Bloch, ou ainda Overlook Hotel, em *The Shinning*, de Stephen King. É na casa de família que algo de estranho acontece, transformando-se no *uncanny* freudiano. Aquilo que fora familiar torna-se incompreensível e a casa é a voz dos medos e desejos reprimidos que se libertam, o que é confirmado por Fred Botting: “the castle gradually gave way to the old house: as both building and family line, it became the site where fears and anxieties returned in the present.”<sup>204</sup>.

Notamos, então, que Poe coloca espaços fechados em sintonia com as mentes das personagens que neles habitam, factor que se revela determinante na produção literária de Tartt. Esses locais reflectem a ambivalência e fragmentação das personagens, embora a escritora recorra a espaços variados e mais amplos. Nestes as suas personagens deambulam por diversas áreas, como os vários locais de uma cidade (*TLF*) ou de um campus universitário (*TSH*). Mas Tartt afasta as suas personagens destes locais e transporta-as para sítios marginais, escondidos ou afastados, onde as acções mais determinantes das ficções acontecem. Em *TSH* temos a casa da tia de Francis, a floresta e os hotéis. Em *TLF* encontramos os terrenos descampados e a torre de água. A casa da família Cleve é, por si só obscura, uma vez que apenas parece possuir vida aos olhos de Harriet, que a usa como refúgio para as suas brincadeiras imaginativas: “Harriet’s house was a sleepy house – for everybody but Harriet, who was wakeful and alert by nature.”<sup>205</sup>. É um espaço que desperta os medos e ansiedades do passado, marcado pelo assassinato de Robin, e o transporta até ao presente. Desde cedo que nos apercebemos que aquela família está presa a esse crime e as suas vidas parecem girar em torno de uma memória e de uma sensação de culpa. Embora não seja uma típica casa assombrada, é aquilo a que Eric Savoy, no ensaio “The face of the Tenant: A Theory of American Gothic”, considerou ser um meio de representação do regresso do reprimido, embora não se referindo especificamente a esta casa criada por Tartt. Na verdade, os Cleve sentem-se responsáveis por não terem vigiado o menino, e é com a frase que revela a destruição psicológica da mãe de

Robin que a narrativa se inicia: “For the rest of her life, Charlotte Cleve would blame herself for her son’s death”<sup>206</sup>. A torre de água, importante em *TLF*, é um símbolo de poder, sendo ainda um elemento recorrente na Literatura Gótica, destacando-se a de William Beckford, em *Vathek*. Em sintonia com a grandeza da torre, Harriet revela a sua força perante Danny, e prova que fora útil aprender a sustentar a respiração como fizera Harry Houdini, isto é, se foram a sua curiosidade e fértil imaginação que a levaram até este momento tenso, e são também elas que, ironicamente, a salvarão.

Para mostrar a perversidade das suas personagens, Donna Tartt isola-as física e intelectualmente, fazendo-as conceber a realidade como algo irreal. Em *TLF*, Harriet procura imitar as aventuras das histórias que lê e as habilidades de Houdini, ou a representação de peças teatrais de cenas da Bíblia e de diversas mitologias. Em “A Garter Snake” ou “The Ambush”, os narradores recordam as suas infâncias e avaliam-se como crianças sozinhas e sem verdadeiros amigos. Em *TSH*, o grupo de Grego vive como se estivesse numa peça teatral, envolto em desejos de grandezas económicas e intelectuais, deambulando como se as desgraças das suas vidas fossem irreais. Esta “representação teatral” é alimentada, consciente ou inconscientemente, por Julian, que considera os seus pupilos como actores: “there was never any doubt that he did not wish to see us in our entirety, or see us, in fact, in anything other than the magnificent roles he had invented for us”<sup>207</sup>. Richard apercebe-se que também os colegas concebem a vida como uma ilusão teatral, vivendo à luz do estudo intenso da beleza literária dos textos da Antiguidade Grega, ou mesmo durante e após o plano de assassinato de Bunny: “Henry (...) was the author of this drama and he had waited in the wings a long while for this moment, where he could step onto the stage and assume the role he’d written for himself.”<sup>208</sup>.

Ao abandonar Plano, uma cidade na Califórnia, onde tem com os pais uma relação de indiferença mútua, Richard rumo com destino à costa leste, mais urbana e cosmopolita, e aí esconde a sua verdadeira origem. Finge ser um rapaz rico, com uma “American childhood”<sup>209</sup> semelhante à de Bunny. Tartt, em entrevista, admitiu que existem semelhanças entre Richard e Carraway ou Jay Gatsby, de *The Great Gatsby*, escrito por F. Scott Fitzgerald. Ambos mostram a necessidade natural do ser humano para fingir o que não é, impossibilitando o conhecimento do “Eu”. Como se constata em *TSH* e *TLF*, Tartt distancia as suas famílias daquelas que caracterizam o Gótico tradicional, talvez com o objectivo de transmitir às suas personagens um sofrimento e uma insegurança maiores. William P. Day acredita que, nas ficções góticas, as famílias apresentam alguma afectividade e as mães são os símbolos supremos do amor e da protecção. Porém, Tartt afasta-se desta concepção, um pouco idêntico ao que Poe fizera. Este escrevera sobre famílias com um reduzido número de elementos e com tendência para ficarem menores. Explora relacionamentos incestuosos (“The Fall of the House of Usher”), a violência familiar (“The Black Cat”), a falta de amor conjugal (“Ligeia”), ou o abandono à família (*The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket*). Em *TSH*, é difícil identificar se são famílias patriarcais ou matriarcais, visto que a acção estava afastada do núcleo familiar. Se entendermos que aquele grupo de alunos é uma “família”, a dificuldade reside em determinar quem é o “pai”, pois este elemento é, no Gótico, o símbolo do poder que, em *TSH*, é partilhado por Henry e Julian, já que as mães dos jovens se encontram ausentes. Por seu turno, em *TLF* deparamo-nos com duas famílias matriarcais, a família Cleve e a Ratliff, cujas “chefes” são as avós, mulheres autoritárias e perversas. Pensam defender os respectivos elementos familiares, mas dominam-nos e humilham-nos, obrigando-os ao isolamento, o que se reflecte através da imaginação doentia ou do refúgio nas drogas e álcool. Se não encontramos na ficção de Tartt, nem na de Poe, mães com instinto protector e



afetuoso, estamos perante situações de controlo de um membro por outro, como nota William P. Day, ao defender a existência de um “pattern of submission and domination”<sup>210</sup> na narrativa gótica.

Ainda dentro do seio familiar, é necessário fazer referência ao incesto, quer explícito, quer implícito, sendo este último transversal às ficções de Poe e Tartt. Em “The Fall of the House of Usher” depreenderíamos que Madeline e Roderick mantêm uma relação incestuosa que destrói a família. Tal não se pode provar, da mesma forma que não é possível determinar um duplo incesto em *TLF*, entre Gum Ratliff e o seu filho, algures no passado, ou com o seu neto Farish, no presente. Tartt transmite indefinições no que diz respeito a esta temática, mas é certo que revelam condutas perversas e assentes numa relação de domínio: “Danny’s father (who had adored Gum, passionately, more as a suitor than a son) (...). Farish was fiercely attached to his grandmother (...). And as her flattery had encouraged all that was worst in Danny’s father (...) something in the way she fawned on Farish also encouraged his brutal side”<sup>211</sup>. Por sua vez, em *TSH*, o incesto entre Charles e Camilla é relatado pelo narrador, que denuncia a violência que daí advém, estando em paralelo com *The Sound and the Fury*, de William Faulkner, como se estudará. O incesto e a violência são as formas mais primitivas da sexualidade, encerrando em si os lados feminino e masculino, recordados por William P. Day: “incest and violence are, thus doubled impulses, the extreme expressions of the masculine and feminine archetypes at their most monstrous.”<sup>212</sup>. Tal ajuda a entender a conduta violenta de Charles para com Henry, que sente possuir algo que lhe pertence. O sexo surge como forma de atingir o prazer na relação incestuosa e nas relações esporádicas entre os alunos daquele campus, afastando a possibilidade de reprodução, e como analisara Freud no “Princípio da Paz”, conduziria à destruição. Para Day, o incesto reflecte a fragmentação das personagens e as suas inseguranças: “The power of identity is, then, the power of sexuality. (...) The identities of the protagonists disintegrate because they cannot control and channel sexuality in a reproductive way.”<sup>213</sup>. A homossexualidade de Francis, sem qualquer carácter reprodutivo, é devastadora. A sua família desarticulada origina a ausência de carinho no jovem, que procura, em sua substituição, insignificantes relações passageiras. No entanto, é obrigado pelo avô (personagem de quem pouco se fala, mas que se apresenta como perversa, ligeiramente na linha das avós perversas de *TLF*) a reprimir a sua homossexualidade, o que lhe acentua a infelicidade.

Ainda no que se refere ao sexo e às ambiguidades que daí nascem, há um outro paralelismo entre Poe e Tartt naquilo que podemos entender como “necrofilia psicológica”. Com esta noção depreende-se que, após a morte de uma personagem, existam outras que se comportam como se estivessem vivas, recusando-se a olhar para a realidade envolvente de forma realista. Preferem refugiar-se em memórias e na própria imaginação. Na ficção de Poe encontramos esta problemática, em “Ligeia”, “Morella” ou “Eleonora”. Em *TSH*, após o suicídio de Henry, Camilla comporta-se como se tivesse feito um pacto de lealdade e amor eternos com o jovem morto, que contribui para a sua tristeza e alienação. Em *TLF*, Edie e Charlotte, embora não se pronunciando sobre Robin, vivem dependentes das suas recordações (como se fosse possível que a criança regressasse), o que também acontece com Harriet, que constrói memórias referentes ao irmão que nunca conheceu.

Para alargar o campo das indefinições, Tartt deixa algumas questões em aberto, que parecem ter como objectivo estimular a imaginação do leitor, tornando a sua ficção inesquecível. Parece “brincar” connosco, tal como fazia Poe, ao imaginar situações onde um parente sobrenatural marcava a sua perturbante presença. Em *TSH*, ficamos sem saber por que razão se suicida Henry, o que nos leva a avançar algumas possibilidades. Poder-se-ia apontar a sua frustração perante o seu desejo de viver como um verdadeiro helénico; a coragem,

como se o seu acto fosse o remate fulcral de uma vida fisicamente reprimida e limitada, mas intelectualmente levada aos limites morais; poderia sentir que a literatura não seria suficiente para lhe dar felicidade e satisfação pessoal, conforme se verificou com outros escritores como Hemingway ou Sylvia Plath; ou seria ainda a prova da sua loucura e completa alienação da realidade.

Outra questão sem resposta prende-se com o desaparecimento de Julian Morrow. Será que desejaria contar a verdade à polícia, mas não queria trair os seus alunos? Sentiria ele vergonha pelo crime dos seus discípulos? Seria ainda vítima de frustração, pois pensara ter consigo um conjunto de jovens perfeitos, quando, na verdade, tinham tantos defeitos como qualquer homem comum? Ou ter-se-ia sentido inferior ao grupo por este ter libertado os demónios interiores que ele, talvez, nunca tivera coragem de libertar? Se a razão do desaparecimento de Julian é incerta, o seu passado também o é. As incógnitas origens de Julian lançam a curiosidade em Richard e desenvolvem a sua imaginação. Por analogia ao que Harriet fizera com as memórias de Robin, Richard reconstrói, à sua maneira, o passado do professor: “the more I heard about him, the more interested I become.”<sup>214</sup>. De facto, Julian e os jovens são figuras góticas que se identificam com um artista que, ao afastar-se da vulgaridade, vinca a sua autenticidade e recusa padrões socialmente aceites, penetrando na perversidade ou no seu “Eu” mais primitivo e puro. Embora a ficção de Donna Tartt lance algumas questões em aberto que ajudam a salientar a ambiguidade e ambivalência das suas obras, não permite igual abertura no final da narrativa, como era e é apanágio destas “narratives of darkness”<sup>215</sup>, como lhes chamou Dani Cavallaro. Tais ficções góticas, enquanto textos que dependem e giram à volta dos pensamentos, sentimentos e acções terríveis e irreversíveis das personagens, apresentam ténues intersecções com o Existencialismo. Colocam o medo e a emoção como algo primordial, concedem extrema importância à subjectividade, além de reflectirem sobre a desordem e como esta afecta tradições e convencionalismos, dedicando um olhar atento à dicotomia entre Bem e Mal, e desejando conhecer a psique humana, especialmente o que ela possui de desconhecido.

Com efeito, a ficção de Poe, apesar de ter sido escrita no século XIX, é bastante actual ao colocar no seu centro a personalidade humana e o seu carácter perverso, factor que vai determinar o processo criativo de Tartt. Esta escritora imagina seres complexos, ambiciosos, fechados nos seus mundos e perigosamente obsessivos, como é apanágio do Gótico e de que nos fala Fred Botting: “Individuals were divided products of both reason and desire, subjects of obsession, narcissism and self-gratification as much as reasonable, responsible codes of behavior.”<sup>216</sup>. Criam-se, assim, seres contraditórios e profundamente divididos, sendo natural que todas estas personagens se transformassem em indivíduos psicologicamente propícios a um interessante jogo de ambivalências e ambiguidades indecifráveis.

### **2.3.5. Os detectives de Poe e Tartt**

No início da década de 40 do século XIX, Poe escreveu três contos cujo principal objectivo centrava-se na explicação racional de determinados factos, tornando-se no inventor das narrativas de detectives. “The Murders in the Rue Morgue” (1841), “The Mystery of Marie Rogêt” (1842-43) e “The Purloined Letter” (1844) são os contos em que Poe coloca Auguste Dupin, um atento detective, cujos actos e pensamentos são relatados

por um narrador que não se identifica, mas que sabemos ser seu amigo. Nestas narrativas, Dupin expõe as suas conclusões para deslindar os respectivos mistérios, e aproxima-se do leitor pois este, ao reflectir sobre o que vai dizendo, transforma-se noutra detective, embora mais passivo que Dupin.

Em *The Reader and the Detective Story*, George N. Dove expõe as principais características das histórias de detectives introduzidas por Poe: o protagonismo do detective, uma acção que se desenvolve à volta de uma investigação, a concepção do mistério enquanto algo complexo e, por fim, a sua resolução. Donna Tartt segue estas premissas, embora em *TLF*, as adapte a um contexto infantil no qual o racionalismo está associado à imaginação. As características apontadas por Dove não se verificam na totalidade em *TLF*: Harriet é uma espécie de detective, mas com contornos de justiceira; a narrativa desenvolve-se em torno da sua investigação e consequente vingança; o mistério da morte do irmão parece não ter explicação; e embora esse mesmo mistério não seja resolvido, ao contrário dos contos de detectives de Poe, tem-se a certeza da inocência de Danny. Além disso, desde muito nova que desenvolvia a inteligência e racionalismo, mas ignora-os quando permite que a subjectividade penetre na investigação. A ausência de objectividade surge ao acreditar que a solução do caso passaria pelos sonhos de Allison, ou ao sentir que Danny seria o culpado apenas ao olhar para uma foto do rapaz. Ora, o detective não se deveria deixar dominar pelos sentimentos, baseando-se somente em factos concretos. É óbvio que Harriet não seria um verdadeiro detective, mas ao adquirir esse papel, faz aquilo que William P. Day acredita ser essencial: “He reacts to the actions of others through mental rather than physical activity, making observations and asking questions.”<sup>217</sup>. Day defende que um detective, ao contrário do herói tradicional, não procura a sua identidade, cabe-lhe unicamente a tarefa de analisar os factos e atingir uma conclusão viável. No entanto, e se assim é, Harriet possui uma dupla função resultante da sua obsessão: é o detective que busca a verdade e a juíza que aplica a sentença ao “criminoso”. Apesar de a descodificação da verdade relativa à morte de Robin não ser referida, temos conhecimento da inocência de Danny através dos seus pensamentos, e não como resultado da busca de Harriet. Verificamos que a menina se afasta de Dupin, pois enquanto este sentia uma extrema felicidade com as suas conclusões, Harriet não aplica a justiça como gostaria e falha nas suas conclusões, não partilhando de uma “mixture of intellectual and emotional satisfaction”<sup>218</sup> que, segundo Tony Magistrale seria uma característica do detective de Poe ao finalizar uma investigação.

Dupin prima pelo uso exclusivo da razão e opõe-se aos assassinos de outros contos de Poe que estão dependentes da irracionalidade e perversidade, como “The Black Cat” ou “The Tell-Tale Heart”. Este racionalismo obriga Dupin a tentar adquirir controlo sobre uma situação aparentemente caótica e misteriosa, o que é confirmado por Tony Magistrale: “Dupin employs the attributes of ratiocination to maintain a fixed level of control amid the chaos of a violent and bloody moment.”<sup>219</sup>. Assim, Dupin adopta o método dedutivo, apoiado numa rigorosa observação dos factos, e mantém-se afastado dos criminosos. É isto que vem torná-lo imune a qualquer sentimento que por eles possa desenvolver, o que deturparia a avaliação da verdade. Para Dani Cavallaro, o método dedutivo de Dupin triunfa porque o detective está atento àquilo que foge ao olhar dos outros policiais, mostrando que a solução de um mistério se poderia localizar em algo óbvio. Cavallaro chama a estes profissionais da polícia “losers”<sup>220</sup>, pois são derrotados pela sua cegueira ao ignorarem o elementar. Talvez tenha sido este erro a que se assiste em *TLF*, ou seja, as pistas que conduziriam até ao assassino de Robin estariam visíveis, mas, por serem óbvias, foram ignoradas. Poderiam denunciar um elemento da família Cleve

enquanto responsável por tamanha atrocidade, ou até um simpático vizinho. Assim, seria a cegueira dos polícias de *TLF* que despoletara a ambiguidade na obra e, indirectamente e a longo prazo, a obsessão de Harriet.

Se em *TLF*, Harriet adquire o papel de detective, em *TSH*, cabe a Bunny essa faceta, embora de forma muito ténue. Em vez de denunciar os colegas, Bunny realiza uma escolha que resultará na sua morte: inicia um jogo de ameaças e chantagem. Ao contrário de Dupin, que deseja atingir a verdade, Bunny e Harriet possuem interesses pessoais no deslindar dessa verdade, apesar de a menina pretender trazer a paz à sua família. Assistimos a uma delicada divisão epistemológica, pois Bunny e Harriet oscilam entre o Bem e o Mal, o que lhes transmite realismo e os aproxima de qualquer um de nós. Por conseguinte, estes “detectives” de Tartt afastam-se da tendência para associar o Bem ao detective e o Mal ao louco ou cientista com uma conduta pouco ética, que fora referida por Maggie Kilgour, em *The Rise of the Gothic Novel*, ao dar o exemplo da relação de Clarice Starling com Hannibal Lecter, em *The Silence of the Lambs*, de Thomas Harris. Enquanto o detective é a face do Bem, a face do Mal está localizada no seu duplo. William P. Day considera o Minister D., de “The Purloined Letter”, como duplo de Dupin, pois são ambos “mathematicians and poets, scientists of the imagination”<sup>221</sup>, sendo faces opostas do mesmo espelho. Dani Cavallaro relaciona esta antecipação com a importância que Dupin dá à razão, sendo capaz de se anular enquanto homem com sentimentos e opiniões, e ficando dependente do seu racionalismo. Em “The Murders in the Rue Morgue”, o duplo do detective trata-se de um orangotango, denunciador do lado inumano de Dupin, mas é a objectividade deste que não lhe permite deixar intimidar por qualquer um dos seus duplos, sendo esse factor que vem diferenciá-lo de Frankenstein, Dorian Gray (*The Portrait of Dorian Gray*) ou Henry Jekyll. Esta distância é comentada por William P. Day: “The detective, unlike the Gothic protagonist, can confront his double without anxiety.”<sup>222</sup>. Também Harriet confronta, sem receios, um dos seus duplos – Danny. Assim, parece-nos relevante o facto de Harriet admitir que Danny fora a única pessoa que olhara atentamente para o seu verdadeiro “Eu”, reconhecendo a sua perversidade: “Danny Ratliff was the only person who’d really *looked* at her for a long time.”<sup>223</sup>.

Nos contos de detectives de Poe, como nas narrativas de Arthur Conan Doyle e Agatha Christie, concluímos que a identificação dos culpados apenas surge no fim da acção, mas em *TLF*, Tartt não revela o nome do assassino, e em *TSH* afasta-se dos tradicionalismos dos contos de detectives. Esta narrativa inicia-se com as indicações fundamentais quanto ao assassinato de Bunny. Temos conhecimento do nome da vítima, do local onde se encontra, da época do ano em que fora assassinado, e ficamos ainda a saber que este narrador participara no crime. Porém, não nos é dada qualquer informação relativamente à causa para tamanha transgressão. Tal leva-nos, enquanto leitores, a penetrar num clima de curiosidade referente à causa da morte de Bunny, notando-se aquilo que David Punter identificou como uma “paranoic fiction”<sup>224</sup>, em *The Literature of Terror*. De acordo com Punter, nas narrativas em que não se conhece o assassino nem o seu móbil, o leitor é transportado até uma avaliação das personagens, desconfiando delas e estando constantemente preocupado com a descodificação das causas do crime. O leitor é obrigado a participar na narrativa através da sua imaginação, que lhe permite chegar as várias conclusões que são confrontadas com as que Tartt transportou para a obra, resultando numa panóplia de ambiguidades reveladoras de personalidades igualmente ambíguas.

### CAPÍTULO 3. PERVERSIDADE E OBSESSÃO

Os comportamentos excessivos e transgressivos na Literatura Gótica, e, nomeadamente na ficção de Donna Tartt, relacionam-se com obsessões. Em *The Secret History*, o grupo de estudantes de Grego desenvolve uma obsessão centrada num bacanal, de modo a atingir o sublime e a surpreender Julian. Mais tarde, planeiam a morte de Bunny, não porque o odeiam, mas para que este não os denuncie, e por fim, vivem obcecados com a culpa. Em *The Little Friend*, Hely é um rapaz demasiado centrado em Harriet, apoiando-a em todos os seus actos. Esta menina, por sua vez, deseja restabelecer a ordem e felicidade na sua família, delineando como sua missão primordial a identificação do homem que julga ter enforcado o irmão. Temos ainda Farish, que vive obcecado com a ideia de conspiração, resultante do seu problema com o alcoolismo, droga e maldade inata. De um modo geral, nas narrativas de Donna Tartt a obsessão surge como uma manifestação da animalidade do homem, pois denuncia os instintos de sobrevivência e a tentativa em restabelecer algum bem-estar. Na sua ficção, ninguém pretende retirar prazer do Mal, pois acreditam praticar o Bem. Apenas realizam esse Mal como uma necessidade, o que aproxima as suas personagens perversas dos animais irracionais e as afasta da suposta intelectualidade do ser humano.

Uma obsessão resume-se a um pensamento constante, capaz de gerar ansiedade, que em certos casos, leva a comportamentos repetitivos e/ou a limitar a concepção da realidade, concebendo-a consoante um desejo. Embora não se verifiquem obsessões compulsivas nas personagens de Tartt, não se tratando de indivíduos doentes, eles possuem uma ambição que determina as suas acções, e lhes atenua o rigor com que compreendem o mundo envolvente. Tudo isto transporta-os até à destruição mental, à culpa ou ao isolamento, mostrando-lhes que, por vezes, actos criativos – ou que contribuiriam para uma determinada ordem – originam, por oposição, a destruição e a desordem. Justificam, desta forma, a sua inclusão no Novo Gótico Americano, pois são elas que demonstram aquilo a que Irving Malin, em *New American Gothic*, considerou ser “a poetry of disorder”<sup>225</sup>. As personagens de Tartt são pessoas comuns que oscilam entre a atracção por uma transgressão com contornos obsessivos, e a repulsa pelas consequências que daí advêm. A necessidade de transgredir alguma lei ética é algo pelo qual o homem sente-se atraído. Quando não controla o seu *id*, como nos diz Freud, o ser humano é conduzido até ao acto perverso, tendo que sofrer as consequências. A perversidade manifesta-se diariamente através de pequenos actos e talvez as nossas acções estejam muito dependentes dela, ao fazermos algo errado, como ingerir alimentos nocivos ou adiar uma tarefa urgente. Porém, aquilo que a perversidade nos obriga a realizar deve ser avaliado, reflectido e controlado, mesmo que certas transgressões possam soar terrivelmente apetecíveis. Muitas histórias de diferentes mitologias e religiões assentam sobre uma transgressão e respectivo castigo, sendo a traição a Cristo, por Pedro, como um dos exemplos mais conhecidos. Todas estas histórias, reais ou imaginárias, abordam aquilo que Roger Shattuck, em *Forbidden Knowledge*, considerou ser “the theme of prideful curiosity.”<sup>226</sup>. Shattuck repara que nestas narrativas a tentação dominou algumas personagens mitológicas, com o objectivo de exemplificar a atracção humana pelo proibido: “the perverse human tendency to transform prohibition into temptation.”<sup>227</sup>.

A mitologia grega está repleta de deuses transgressores que receberam uma punição pelo seu erro, dos quais destacamos Dédalo e Ícaro, Prometeu ou Pandora. O primeiro par, pai e filho, respectivamente, para fugirem do labirinto onde haviam sido encerrados, construíram dois conjuntos de asas com penas de cera. Ícaro, ficando demasiado entusiasmado com o seu poder para voar, deixou que as asas se derretessem e acabou por despenhar-se e morrer. A história de Prometeu já é nossa conhecida, mas foi ele quem avisara Epimeteu, marido de Pandora, para não abrir a sua caixa. Quebrando este conselho, e graças à sua exagerada curiosidade, Epimeteu abriu-a, libertando para o mundo os males que estavam no seu interior. Como se pode constatar, a mitologia grega é rica em histórias perversas, onde a curiosidade excessiva seria fatal, e não são o medo e o terror reacções finais, mas meios que transportam o homem a uma transgressão. Georges Bataille, em *O Erotismo*, concluiu que a última forma de transgressão é a morte e toda a conduta transgressiva encontra-se oposta ao tabu. Embora o ser humano procure preservar a vida, por vezes, deseja a sua morte ou a dos outros, dando voz aos instintos destrutivos que Freud afirmava condicionarem a acção. A vontade de transgredir limites, quase como se de uma fome insaciável se tratasse, chegando a magoar terceiros, fora referida pelos gregos da Antiguidade, que lhe chamavam *pleonexia* e que Roger Shattuck define da seguinte forma: “*Pleonexia* goes beyond common hubris in refusing any limit, any horizon.”<sup>228</sup>. Shattuck detecta a presença da *pleonexia* em Frankenstein e Fausto, devido à sua ambição obsessiva por quebrar regras da natureza. A este propósito, Shattuck profere um comentário que é transversal às personagens de Tartt: “Their [Frankenstein/Faust] deeply cultivated knowledge of the universe and its secrets filled them not with awe but with *pleonexia*, an overweening resolve to reach beyond limits, particularly limits of knowledge, even at the risk of harming others.”<sup>229</sup>

*The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, de Robert Louis Stevenson é um exemplo de como certas obsessões podem ser perversas e transgressivas. Jekyll vive obcecado com a criação de uma poção capaz de transformar o seu corpo e alma, enquanto Hyde é o inconsciente do seu criador, e representa aquilo que havia reprimido, enquanto homem enquadrado numa civilização com regras sociais. Richard Davenport-Hines, em *Gothic: Four Hundred Years of Excess, Horror, Evil and Ruin*, admite que esta narrativa é um ícone do vício da bebida que controla Jekyll. Recordemo-nos do narrador de “The Black Cat”, cujo problema de alcoolismo fora desencadeado pela sua perversidade e não o contrário. Por conseguinte, e devido a um isolamento e a uma focalização extrema num determinado pensamento, estas personagens desenvolvem obsessões que resultam em destruições, que podem ou não passar pela morte, estendendo-se à doença, ao sofrimento ou a um reforço da alienação.

### 3.1. Obsessões e perigos do conhecimento

Muitas das personagens que se notabilizaram na história da literatura devem-no à sua autenticidade, genialidade e interesse por algo. No século XVII, o filósofo Thomas Hobbes, na obra *Leviathan*, considerava a curiosidade em interacção com a luxúria, o que permitiria ir além do simples prazer carnal, transferindo-o para uma dimensão emocional: “Desire, to know why, and how, CURIOSITY (...) is a lust of the mind, that by a perseverance of delight in the continuall and infatigable generation of knowledge, exceedeth the short

vehemence of any carnall Pleasure.”<sup>230</sup>. No entanto, também foram essa originalidade e desejo criativo que desencadearam um processo destrutivo e/ou auto-destrutivo, como em alguns dos contos de Poe, nomeadamente, “The Oval Portrait”. Quando o desejo de conhecimento se torna excessivo, cientistas, artistas, filósofos ou simples curiosos, podem fechar-se numa concha invisível capaz de dar visibilidade à perversidade. Deste modo, talvez a grande dificuldade de um génio se localize em definir limites ao seu próprio estudo de modo a que não interfira com questões éticas. Contudo, tal poderá ser problemático pois procuram a perfeição e o conhecimento absoluto, correndo o risco de esta procura se converter numa obsessão que lhes parece necessária na concretização dos respectivos objectivos. Anteriormente vimos que Carwin, o ventríloquo de *Wieland* fora perversamente dominado pela sua curiosidade. Na verdade, a literatura apresenta muitas personagens complexas e paradoxais que utilizam de forma perversa o seu requinte e inteligência, de que destacamos Hannibal Lecter, Patrick Bateman, ou outras que empregam os seus dons de forma inconsequente e egoísta, como Jean-Baptiste Grenouille, o protagonista de *O Perfume*, do alemão Patrick Süskind.

O grupo de *The Secret History*, através do excesso de intelectualismo, exagerada concentração no objecto de estudo e conseqüente isolamento, apresenta os perigos do conhecimento e a monstruosidade do homem ao desenvolver uma obsessão pela imortalidade e perfeição que, aliadas ao processo de captação do sublime, culminam em destruições. Estes estudantes não se apercebem que, ao idealizar a transformação em seres sublimados e imortais, iriam criar algo que oscilaria entre o humano e o inumano, pois a imortalidade quebraria a fronteira da mortalidade. Seriam transformados em seres desumanizados e movidos por uma “double, psychotic fragmentation”<sup>231</sup>, como nos diz Fred Botting, em *Gothic*. Transcendem-se, assim, limites que conduzem inevitavelmente à ruína e à criação do horror, como afirma Noël Carroll, em *The Philosophy of Horror*: “The conflict between humanity and the inhuman, or between the normal and the abnormal, is fundamental to horror.”<sup>232</sup>.

Ao ambicionarem a imortalidade, estes alunos transfiguram-se em Doutores Faustos modernos, que vendem a felicidade e a inocência em troca de momentos sublimes, mas fatais. Para Julian, o maior desejo do homem é ser imortal e, com ou sem intenção, influencia os seus alunos na idealização de uma imortalidade utópica, e na sua conseqüente obsessão, acreditando que seria possível através da superioridade intelectual e do contacto com o sublime. A busca deste último torna-se numa outra obsessão muito perigosa. Em *Para Além do Bem e do Mal*, Nietzsche alerta para as terríveis influências de uns homens sobre outros e da tendência que todos têm para concretizar algo errado, divulgando a sua maldade, até então, camuflada: “Quem luta com monstros deve ver se, ao fazê-lo, não se torna também num monstro. E quando olhas durante muito tempo para um abismo, também o abismo olha para dentro de ti.”<sup>233</sup>. Ao ambicionarem a imortalidade, os académicos de *TSH* apenas estariam a desejar algo comum à maioria das pessoas, pois, e como refere Roger Shattuck: “suspension of death appalls us more than death itself.”<sup>234</sup>. Contudo, Shattuck adverte para a forma como a inteligência e o conhecimento são aplicados, e localiza a conduta perversa no modo como ambos são utilizados: “Evil and destruction lie only in the mode of acquisitions and application of knowledge.”<sup>235</sup>. Compreendem-se, assim, os objectivos do grupo de *TSH*, mas a sua conduta perversa faz com que o carácter científico da sua demanda seja deturpado e se converta num terrível e abominável acto humano.

Os jovens de *TSH* não apreendem na totalidade os ensinamentos de Platão, pensador que tanto veneram. No *Fédon*, este filósofo grego reflecte sobre a imortalidade da alma, ao lembrar o último dia de vida de

Sócrates, recordando a possibilidade de vida após a morte uma vez que a alma é eterna e indestrutível. Mas, para que tal aconteça, o homem tem que se libertar de vícios e outros prazeres, e somente através do conhecimento orientado para a concretização do Bem é que se purificaria a alma – a *kathársis* – atingindo-se a felicidade. Ora, os jovens de Hampden não pretendem realizar o ritual dionisíaco para se aproximarem do Bem, fazem-no por proveito próprio, talvez até, por egoísmo intelectual, justificando a presença da *pleonexia*. Todas as consequências resultantes dessa noite são determinantes na infelicidade e destruição, quebrando o desejo inicial de imortalidade. Miguel de Unamuno, em *Do Sentimento Trágico da Vida*, rejeita o carácter finito da vida, mas não considera a aspiração à imortalidade como indicador de egoísmo, muito pelo contrário, defende que “nada é mais universal que o individual, pois o que pertence a um a todos pertence. Cada homem vale mais do que a humanidade inteira.”<sup>236</sup>. A sua opinião, embora pareça proteger a ambição dos estudantes de *TSH*, não apoia a concretização de actos perversos no processo de captação da imortalidade. Unamuno limita-se a defender que é legítimo o homem ambicionar transcender-se, argumentando que o que é visível e terreno é demasiado limitativo, e fá-lo através de uma bela comparação: “O universo visível, o que é filho do instinto de conservação, parece-me apertado, é para mim como uma jaula que me é pequena, e contra cujos barrotes a minha alma se lança na sua agitação; falta-me o ar para respirar.”<sup>237</sup>.

Embora dominem a língua e cultura gregas, o grupo de *TSH* é muito limitado no que se refere a outras áreas do saber, o que intensifica a sua alienação intelectual. Esta, associada a uma ânsia em provar a sua superioridade, revela-se fatal, e converte-os em monstros intelectuais que não controlam as suas perversidades. Nietzsche dissera, sabiamente: “uma experiência terrível faz desconfiar se aquele que a vive não é também algo de terrível”<sup>238</sup>. Afinal, a morte do camponês, em *TSH* foi algo condenável, mas a conduta do grupo daí em diante foi ainda mais perversa e monstruosa. Note-se que a palavra “monstro” teve a sua origem no vocábulo latino *monstrum*, referindo-se a “mostrar”, “aquele que mostra”, aludindo a Julian como o monstro criador de todos os outros. Irving Malin defende que a alienação resulta do narcisismo característico das personagens do Novo Gótico Americano que as leva até à ruína: “The characters are isolated; they do not and cannot belong to the outside world. This lack of communication creates anxiety. (...) Gradually they turn more and more inward (the buried life becomes crucial), and they realize at last that their only «inseparable love» is the mirror.”<sup>239</sup>.

Julian é o Frankenstein moderno, ao criar monstros através da sua influência sobre eles. Mas o professor de Grego mostra-se mais egoísta que o cientista de Shelley, pois este, no final da obra, procura a sua “criação”, enquanto Julian abandona as suas “criaturas”, denunciando a sua perversidade e maldade. Julian transmite aos jovens o desejo de uma possível desordem proporcionada pela libertação do inconsciente e da perversidade (conseguidos através de um suposto ritual dionisíaco). Por sua vez, Henry, seu seguidor rígido, transforma-os em monstros e arrasta-os até essa ambicionada desordem, e consequente destruição mental e física. Há a associação entre o domínio criativo e uma forma perversa de poder que está em paralelo com um estatuto divinizado. Roger Shattuck nota os perigos desta relação: “Power in itself does not endanger. But imagination linked to power may exceed the limits of the human condition and aspire to godhead.”<sup>240</sup>. Assiste-se ao poder que líderes manipuladores e egocêntricos possuem sobre os seus súbditos, com possíveis consequências desumanas. Camille Paglia, em *Sexual Personae*, admite que todo o ser humano nasce com uma tendência para dominar os seus iguais: “the-will-to-power is innate.”<sup>241</sup>. Sendo assim, deparamo-nos com um paradoxo, pois se é apanágio do homem dominar, também é esse domínio que lhe pode retirar a sua humanidade. Esta



problemática localiza-se apenas na forma como cada um de nós controla os outros, sempre conscientes dos nossos limites, o que pode ser exemplificado com uma narrativa de Hannah Arendt. Esta filósofa e jornalista, dedicou uma obra baseada em factos reais – *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil* – à análise da influência de Hitler sobre Eichmann, um oficial alemão. Aquando do seu julgamento, Eichmann foi incapaz de revelar um sentimento de culpa visto acreditar plenamente que os seus abomináveis actos tiveram como objectivo uma boa causa. Arendt concluiu que muitos actos perversos decorridos ao longo da história da humanidade não se devem à loucura, mas a homens cujas mentes foram moldadas à imitação dos desejos dos seus líderes. Quando uma mente perversa tem uma força sobre outra, faz com que as acções desta também sejam maldosas, como se assiste em *TSH*. Os jovens, transformados em monstros graças aos seus crimes e deterioração psicológica, assistem à sua ruína mental e sentem a culpa, sentimento que não é partilhado por Henry, que é quem melhor se assemelha a Eichmann por acreditar nos ensinamentos de Julian. *TSH* apresenta, então, monstros que questionam o conceito de ética e de natureza humana, pois transgridem leis morais e vivem obcecados com uma utópica imortalidade e perfeição que, caso fossem possíveis, transformá-los-ia em seres híbridos, afastando-os da sua humanidade.

Uma obra contemporânea capaz de representar estas perigosas relações de influência e poder académico, envoltas em egoísmo e na capacidade para revelar a monstruosidade que há no ser humano, é *Beasts*, de Joyce Carol Oates. Esta narrativa, como *TSH*, decorre num contexto universitário e é narrada por Gillian Brauer, uma jovem que, à semelhança de Richard, regressa a um segredo do passado. Oates e Tartt recordam-nos que todos nós temos segredos, sendo uns mais imorais que outros, o que é traduzido através da frase que acompanhava os totens de Dorcas, a escultora de *Beats*: “We are beasts and this is our consolation”<sup>242</sup>. Embora as personagens estejam inseridas num ambiente intelectualmente desenvolvido, tal não as afasta da perversidade, prestes a revelar-se e originar a degradação física e/ou psicológica. Os seres disformes esculpidos por Dorcas são representações das nossas facetas animais e primitivas que, conforme estes totens, assustam e fascinam. Numa das suas aulas, Andre Harrow, o professor de *Beasts*, apresenta um comentário curioso: “The ancient world was stoical, or you might say cynical. (...) Their gods were mean and vindictive as overgrown children. (...) The gods were passions. Obsessions. Appetites. So yes, they believed in these gods. They were terrified of them.”<sup>243</sup>. Este interesse exagerado dos gregos antigos pelos seus deuses sintetiza a obsessão do grupo de *TSH* pelo seu professor, tido como um deus, e por aquilo que ele transmite – uma ideia de perfeição utópica que os transforma em criminosos.

Geralmente os monstros são associados a *trolls*, *gremlins*, *aliens*, seres deformados ou lobisomens. No entanto, na ficção de Tartt a monstruosidade não passa pela aparência física, mas por uma anormalidade psicológica, caracterizadora de formas modernas de barbaridade bem presentes no Gótico Americano. Então, transmite-se aquilo que Dani Cavallaro, em *The Gothic Vision*, admitiu ser uma “illusion of order”<sup>244</sup>, que as distancia da realidade, fragmentando-as. Como em outras obras protagonizadas por intelectuais loucos, a obsessão pela vida resulta em morte, distanciando ainda mais quem já se encontrava alienado. Segundo Tracy Hargreaves, em *The Secret History – the reader’s guide*, os alunos de *TSH*, ao procurarem viver num mundo idealizado, comportando-se como um grupo *in*, acabam por ser um grupo *out*, pois fazem algo eticamente condenável pela sociedade, confrontando-se com o terrível. Tal coloca-os em paralelo com os cientistas loucos que têm tanto de génios como de alienados da realidade e do Bem, como confirma Mary Kilgour, na obra *The*

*Rise of the Gothic Novel*: “The scientist is the epitome of the alienated autonomous individual”<sup>245</sup>. Em vez de criarem algo novo e bom para a sociedade, apenas provocam a destruição, que pode ir nas suas direcções, fazendo entender que alguns monstros não são só as criaturas, mas também os seus criadores. Ao reportar-se a Mary Shelley e à sua capacidade para imaginar a destruição, Roger Shattuck escreve algo curioso e que se detecta igualmente na ficção de Tartt, uma escritora capaz de transportar o caos até ambientes supostamente pacíficos: “Apparently, it required a woman to inventory the destruction caused by the quest of knowledge and glory carried to excess, and to invent the counterplot to *Faust*.”<sup>246</sup>.

A centralização na destruição do “Eu” devido ao perigo proveniente de um excessivo conhecimento, não se encontra apenas no Gótico. Esta temática está presente numa das obras mais importantes da humanidade – o Livro do Génesis. Segundo este livro, o Jardim do Éden possuía no seu centro a Árvore da Vida, capaz de oferecer a imortalidade, e a Árvore do Conhecimento, do Bem e do Mal, onde se encontravam os frutos proibidos. Eva e Adão deixaram-se “seduzir” pelas palavras da serpente, que os convencera a alimentarem-se desta última árvore, fazendo-os acreditar que se sentiriam perfeitos, atingindo o estatuto do Criador. Esta transgressão às ordens de Deus resultou na expulsão do casal do Paraíso e na atribuição da mortalidade. Poder-se-á conceber Julian (*TSH*) enquanto serpente, ao introduzir os seus discípulos num mundo de conhecimento proibido e, mais tarde, obsessivo, justificando-se as palavras de Roger Shattuck relativamente à atracção pelo inaceitável: “What is forbidden becomes desirable; the ideal becomes intolerable.”<sup>247</sup>. Julian convence-os a ingerir o fruto da Árvore do Conhecimento, do Bem e do Mal, ou seja, introduz-lhes o gosto e vício por um estudo obsessivo de uma temática que lhes faz perder a objectividade, logo, a racionalidade perante o restante mundo. Como consequência, se o objectivo inicial destes jovens é a imortalidade, esta é automaticamente perdida a partir do momento em que cometem o primeiro crime. Ao provarem o fruto proibido, experimentam o Mal, tal como receava Nietzsche: “O Diabo tinha as mais vastas perspectivas sobre Deus, por isso se manteve tão afastado dele; o Diabo, na qualidade de o mais velho amigo do conhecimento.”<sup>248</sup>. Se acreditarmos que há vida após a morte e que teremos como destino o Inferno, o Purgatório ou o Paraíso, dir-se-ia que estes estudantes não entrariam neste último por terem violado alguns dos Mandamentos de Deus (adoração de outro “Deus” – Julian, o assassinato e a mentira). Tartt oferece-nos este interessante paradoxo que alerta para a inevitabilidade da morte, com a qual o homem ainda não aprendeu a lidar. As serpentes são entendidas como a procura do conhecimento proibido, e não surgem em *TSH*, mas em *TLF* ou em “A Garter Snake”, adquirindo papéis preponderantes e simbólicos. Neste conto, o narrador aprende o significado da crueldade, do medo e do terror, através desses répteis. Em *TLF*, é com a captura de uma naja que Harriet e Hely atingem o conhecimento, não intelectual e proibido, mas o da crueldade dos adultos e a descoberta do que de mais perverso passa pelas suas jovens mentes. Como Adão e Eva, o casal de crianças é expulso do “mundo da inocência”, no qual fazem o que julgam ser melhor, o que nada tem a ver com desejos específicos de concretização do Bem ou do Mal. É precisamente a aprendizagem desta dicotomia, que muda a sua concepção do mundo.

Para além de Adão e Eva, a literatura conheceu várias personagens obcecadas com o seu intelectualismo, estando muito centradas em si mesmas. Destas destacamos Doutor Fausto e Dorian Gray. O primeiro foi criado por Goethe no século XIX, e é um homem que vende a sua alma ao Diabo em troca de um excelente domínio científico. Dorian Gray, imaginado por Oscar Wilde, recusa o envelhecimento, oferecendo também a sua alma ao Demónio em troca da beleza e perfeição eternas. David Punter chamou a esta luta uma

“quest for immortality”<sup>249</sup>, na qual participam os jovens de *TSH*, que, por pertencerem a uma classe elitista e prepotente, pensam ser possível transcender a morte. Enquanto Ann Radcliffe colocava os seus heróis nas mãos de aristocratas maldosos, na ficção de Tartt esses aristocratas maléficis são, precisamente, os heróis (ou anti-heróis), que revelam a sua monstruosidade através da sua genialidade. Roger Shattuck alerta para este talento, referindo-se a Dr Jekyll: “Dr Jekyll discovers evil by succumbing to the allurements of his own genius.”<sup>250</sup>. Aymler (“The Birthmark”), Rappaccini (“Rappaccini’s Daughter”) ou Owen Warland (“The Artist of the Beautiful”), cientistas imaginados por Nathaniel Hawthorne, provaram que o homem fáustico não possui capacidades para diferenciar o que é eticamente correcto do que é errado. Ao procurarem obsessivamente o saber e a felicidade, colocam à prova os seus limites, e deixam que as fronteiras da realidade e consciência se deteriorem. Chega-se, assim, à destruição, ao invés da criação inicialmente pretendida. As obsessões destas personagens são comentadas por Fred Botting da seguinte forma: “The production of beauty is not an idealized enterprise in Hawthorne for it involves obsessive and wearing labor that undermines a sense of reality.”<sup>251</sup>. A barreira entre o Bem e o Mal torna-se intermitente no cientista, ou no “homem do conhecimento”, o que se confirma ao olharmos para a conduta do grupo de estudantes, ou até de Harriet. Mesmo ao realizar actos que possam ser condenáveis, não são sempre maus. Talvez a personagem que melhor traduza o papel de “louco perverso” seja Farish, graças ao modo como trabalha as metanfetaminas e como estas o afectam psicologicamente. É ele quem melhor poderia simbolizar o lado mais negro e perverso da alma humana, indo ao encontro do que Maggie Kilgour escrevera no ensaio “Dr Frankenstein meets Dr Freud”: “The mad scientist is our dark double (...) who propelled by self-interest.”<sup>252</sup>. Se, de todas as personagens imaginadas por Tartt apenas se identifica uma como a personificação da maldade pura, então, concordaríamos com Arthur Miller que, no ensaio “Tragedy and the Common Man” considera os heróis modernos como simples homens comuns que têm tanta tendência para o trágico como os reis ou deuses protagonistas das tragédias clássicas. O herói moderno é um homem atormentado consigo próprio, vivendo obcecado com o seu tormento. A este respeito, Miller defende que cada homem possui um “underlying fear of being displaced, the disaster inherent in being torn away from own chosen image of what and we are in this world.”<sup>253</sup>. Por conseguinte, o ser humano actual manifesta um sentimento trágico referente à sua vida, como se assiste no herói gótico.

Anteriormente, vimos que as narrativas de Poe têm uma enorme influência na produção literária de Tartt, não sendo excepção a temática da obsessão. As personagens de Poe possuem um objectivo e uma tendência auto-destrutiva, que são convertidos em obsessão e que, apesar de nos parecerem ridículos, inexplicáveis ou desfasados da realidade, nada mais são do que sinais da perversidade. Chegam a um conhecimento perigoso e fatal de forma passiva, ou seja, através de forças exteriores ou de terceiros, como se recorressem a outros para se auto-destruírem. Em “Morella”, “Berenice” e “Ligeia” os narradores colocam nas mulheres amadas a responsabilidade pelo seu desejo de conhecimento, confessando-nos: “I was sufficiently aware of her infinite supremacy to resign myself (...) I might at length pass onward to the goal of a wisdom too divinely precious not to be forbidden.”<sup>254</sup>. Por seu turno, em “A Descent into the Maelström” e “Manuscript found in a Bottle”, essas personagens-narradores admitem a sua atracção inocente pelo desconhecido: “After a while I became possessed with the keenest curiosity about the whirl itself. I positively felt a wish to explore its depths, even at the sacrifice I was going to make.”<sup>255</sup>, “It is evident that we are hurrying onward to some exciting knowledge – some never-to-be-imparted secret. Whose attainment is destruction”<sup>256</sup>. Estes exemplos

provam como os narradores são obrigados a uma aspiração ao conhecimento, quase como se fossem as vítimas. Logo, poderíamos afirmar que Richard (*TSH*) está numa situação semelhante, sendo influenciado pelo restante grupo, tal como Hely é orientado por Harriet (*TLF*). Assim se justifica a opinião de Jules Zanger que, num artigo dedicado à análise do conhecimento proibido em Poe, conclui que os seus contos são metáforas do Jardim do Éden, em que, tal como Adão, os narradores procuram libertar-se das respectivas responsabilidades, o que só por si, é perverso e eticamente incorrecto: “It would appear that Poe’s tales of forbidden knowledge are, in one dimension, at least, veiled metaphors for the Garden myth in which the Adamic hero sins, then disavows his responsibility for his sin by laying it at the feet of Eve and of God.”<sup>257</sup>. Ao colocar a responsabilidade do pecado em terceiros, Adão estaria a acusar a sua fraqueza. Por seu turno, Richard aparenta passar por um processo semelhante ao culpabilizar os seus amigos pela tentação em participar no assassinato de Bunny, que nada mais é do que uma vã tentativa de atenuar a sua dor. O restante grupo, ao considerar o plano contra Bunny como uma forma de sobrevivência, também denuncia alguma fragilidade. Vê-se incapacitado de resolver um problema e encontra no segundo crime a sua solução. Portanto, ao aceder à perversidade, libertando o irracional, desta vez sem a ajuda do álcool, o grupo de *TSH* atinge o sublime gótico, ao contrário do ambicionado sublime clássico, o que resulta numa dolorosa, mas sedutora e masoquista auto-destruição.

### **3.1.1. O sublime enquanto obsessão**

Em *TSH*, o controlo que as personagens julgavam ter sobre as suas vidas é abalado, revelando-lhes as suas imperfeições, a impossibilidade da imortalidade e a incapacidade de lidar com situações aterrorizadoras, gerando actos perversos. O primeiro objectivo do grupo é recriar um bacanal grego, através do qual poderiam atingir o sublime, libertando-se o inconsciente, que, curiosamente, era conhecido como “hell”<sup>258</sup> durante o século XIX, como relembra Leslie Fiedler. Ao fazê-lo, percebem que a evolução/criação pode ser parceira da destruição, como já o tinham constatado os cientistas loucos previamente referidos.

O interesse pelo sublime é despertado nas aulas de Julian, que lhes fala desse “mundo”: “I hope we’re all ready to leave the phenomenal world, and enter into the sublime”<sup>259</sup>. Começando por explicar as “four divine madness”<sup>260</sup> teorizadas por Platão, o professor recorda que todos nós possuímos algo de primitivo e obscuro que não podemos recusar: “it is dangerous to ignore the existence of the irrational. The more repressed, then the more he needs some method of channeling the primitive impulses he’s so hard to subdue.”<sup>261</sup>. Julian refere ainda que, enquanto os Romanos reprimiam este desconhecido e viviam obcecados com a ordem, já os Gregos conseguiam manter o equilíbrio entre a obsessão e o gosto pelo terror psicológico. Este povo libertava-se das suas repressões através do culto a Dionísio, ou seja, o sublime funcionaria como uma ponte para uma vida mais equilibrada e feliz, sem quaisquer receios. Durante a Antiguidade Clássica, esse confronto com o terrível estaria associado ao sublime trágico e à consequente catarse. Na *Poética*, Aristóteles refere que, tanto o terror como a piedade são emoções que “se manifestam principalmente quando nos deparam acções paradoxais”<sup>262</sup>. Ambos funcionam como o resultado da purificação, elevando o homem a um estádio superior. No entanto, com os heróis góticos, e particularmente, com os de Poe e Tartt, esse confronto com o terrível origina a auto-destruição

que nada possui de catártico, embora se relacione com um certo prazer sadomasoquista sentido por quem sofre e pratica esse terror. Edmund Burke, no seu tratado intitulado *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, escreveu: “whatever therefore is terrible, with regard to sight, is sublime too, whether this cause of terror, be endued with greatness of dimensions or not.”<sup>263</sup>. Burke considerava as emoções como a génese do sublime, pois este está dependente daquilo que se sente quando se é confrontado com o terror. As personagens góticas, ao viverem o medo e o terror, experimentam uma intensa força e prazer, até mesmo quando realizam actos auto-destrutivos. É precisamente nesta antítese – retirar um sentimento positivo de outro negativo – que se centra o sublime gótico. Os narradores de Poe e as personagens de Tartt desejam transcender-se, desenvolvendo-se ao experimentarem a dor e daí conseguir deleite.

Ao recordar um segredo que tanto o atormenta, Richard (*TSH*), volta a sentir o prazer por considerar fascinante como pessoas cultas e aparentemente civilizadas, podem ter condutas primitivas. Confirma-se o que Jean-François Lyotard notara na obra *O Inumano*, ao referir que um momento sublime resultaria de “um prazer misturado com tristeza, um prazer originado pela tristeza”. Na verdade, as recordações de Richard parecem transcender a sua própria imaginação, já que se deparara com a perversidade como algo mais infinito e terrível do que esperaria. Mario Praz, na introdução a *Three Gothic Novels*, refere que este sentimento tivera a sua origem no *Dark Romanticism* dos finais do século XVIII e século XIX, e que se baseava naquilo a que chamou “an aesthetic theory of the Horrid and the Terrible”<sup>264</sup>. A distanciação física é fundamental pois, apesar de se sentir o medo, adrenalina e prazer que daí advém, vive-se uma segurança, dado que são sensações psicológicas vividas esteticamente. Só quando essa barreira física é anulada, e as personagens permitem que a dor seja transmitida ao corpo, destruindo-as, é que estamos perante uma terrível transgressão que torna o sublime gótico paradoxal. Ora, ao desejar superar-se, o herói destrói-se. Neste sentido, recordemo-nos do grupo de *TSH*, que realiza o bacanal para sentir uma dor psicológica, aliada a uma desorientação resultante do álcool. A partir do momento em que esse “tormento delicioso” resulta na morte do camponês, os jovens são lançados numa espiral vertiginosa onde a saúde mental de uns e a vida de outros são ameaçadas.

Aquilo que causa terror pode ser igualmente belo e fomentar deleite, e Julian alerta para este ponto referindo: “Genuine beauty is always quite alarming.”<sup>265</sup>. Camille Paglia apercebe-se que, por trás da Beleza pode estar o Horrendo e/ou a violência, daí o carácter limitativo do conceito de Belo, escrevendo: “Our idea of the pretty is a limited notion that cannot possibly apply to earth’s metamorphic underworld, (...) Every time we say nature is beautiful, we are saying a prayer, fingering our worry beads.”<sup>266</sup>. No entanto, enquanto Paglia desconfia da violência por trás da beleza da natureza, Julian e alguns narradores de Poe apresentam um processo inverso ao retirarem o Belo do Horrível e do Mal, ou seja, conseguindo o prazer através de um momento pavoroso. Burke considerou que esse prazer dependia da dor, e nunca de algo positivo, e define-o como “delightful horror, a sort of tranquillity tinged with terror; which as it belongs to self-preservation one of the strongest of all the passions. Its object is the sublime.”<sup>267</sup>. Burke alerta para a dificuldade em descrever verbalmente essas sensações de dor e prazer, desenvolvendo-se o poder da sugestão. Burke e Kant identificam o sublime com algo grandioso e magnífico, que possa parecer infindável, pois causa ansiedade e fascínio. A este respeito, o filósofo alemão, em *Crítica da Faculdade do Juízo*, esclarece: “Denominamos sublime o que é absolutamente grande”<sup>268</sup>. Se considerarmos como grandiosas as obsessões do grupo de *TSH*, e as respectivas consequências terríveis, concluiremos que a dor é por si só mais notória que o prazer que tais obsessões lhes

poderiam proporcionar o que, segundo Burke, corresponde a uma manifestação do sublime. Embora admita o sublime como algo majestoso, resultante da união do terror com a dor psicológica, Dani Cavallaro adverte para a dificuldade em apreender na totalidade essa grandeza, o que revela aos homens as suas limitações. Do mesmo modo, os estudantes de *TSH* compreendem que não podem controlar na íntegra as suas vidas, uma vez que elas se interseccionam com outras e nem as suas experiências intelectuais são tão magníficas e perfeitas como pensam. Fred Botting acrescenta, então, que aquilo que transmite uma sensação de infinidade e poder é igualmente sublime, pois “produced awe and terror. Objects which evoked sublime emotions were vast, magnificent and obscure.”<sup>269</sup>. Embora a razão lhes diga, tardiamente, que procuram uma utopia, foram a imaginação e a perversidade, que lhes mostraram que tal poderia ser tolerável e infinito, contribuindo para a ambivalência das suas personalidades e para o discurso paradoxal e ambíguo de Tartt. É por isto que Jean-François Lyotard conclui: “O que é sublime é que, no meio dessa iminência do nada, aconteça alguma coisa que apesar de tudo, tenha «lugar» e anuncie que não está tudo acabado”<sup>270</sup>. Ironicamente, a grandiosidade e estado sublime por que aqueles jovens ansiavam, é atingida, mas não em imortalidade nem glórias como os antigos heróis clássicos, é-o em sofrimento, em culpa e em dor, justificando o afastamento do sublime gótico do clássico, pois é retirado da amargura um “delightfull horror”, como explicara Burke.

Ao planearem actos perversos que originarão a dor, as personagens compreendem que, se há algo infinito e capaz de estar envolto em terror e beleza, esse algo é a perversidade. Esta fora identificada por Nietzsche como aquele “nosso impulso mais forte, o tirano que há em nós, subjaz, não somente a nossa razão, mas também a nossa consciência.”<sup>271</sup>. De facto, é o impulso perverso que “obriga” à quebra da distanciação física do medo. Durante a fase de preparação do ritual, Henry sente ser percorrido pelo sublime, e avalia-o como uma força perigosa e desconhecida, que é somente uma mudança da concepção da realidade devido à sua obsessão e conseqüente alienação da realidade: “reality itself was transforming around us in some beautiful and dangerous fashion, that we were being driven by a force we didn’t understand, towards an end I did not know”<sup>272</sup>. Esta deturpação da realidade encontra-se ainda em *The Yellow Wallpaper*, um conto de Charlotte Perkins Gilman, no qual o aprisionamento de uma mulher numa sala a leva a desenvolver uma obsessão pelo papel de parede, onde admite ver variadas formas, que são somente retratos da sua própria imaginação. Na verdade, em *TSH*, talvez a crença na possibilidade de realização de um ritual dionisiaco tenha nascido da imaginação dos alunos. Os bacanais gregos correspondiam a cerimónias dedicadas a Dionísio, nas quais apenas podiam participar mulheres. No Inverno deslocavam-se para as montanhas e, parecendo estar loucas devido ao álcool, realizavam actos violentos como a dilaceração de animais. Durante todo o ritual, mantinham-se nuas, unicamente cobertas com pele de veado, e dançavam usando tochas e serpentes venenosas. Note-se que, se os gregos usavam pele de veado aquando do “contacto” com o sublime, é também um veado que é atropelado pelos estudantes, cujas marcas no carro ajudam Bunny a confirmar as suas suspeitas, despoletando uma fatal espiral de eventos. É ainda curioso, e propositado, que Tartt tenha escolhido Winter para sobrenome de Henry já que é ele quem sugere a morte de Bunny que, ao decorrer antes de um nevão, considerar-se-ia como um sacrifício.

Baco, deus grego do vinho, criara um culto à sua volta, protagonizado pelas bacantes, que Eurípedes tão bem dramatizou na tragédia *As Bacantes*. Nesta, Baco regressa à Grécia para vingar a sua rejeição pela família materna, que não o considerava como deus, o que culmina no assassinato do seu primo pela própria mãe. Ao contrário de Baco, Julian (*TSH*) é um simples mortal, mas considerado um deus pelos seus alunos. Durante o

auge da Civilização Romana, Baco passou a ser conhecido por Dionísio e o seu ritual por “dionisíaco”, embora tenha vindo a ser proibido devido à sua violência excessiva. Os gregos e os romanos associavam os desejos e estados de embriaguez a Baco/Dionísio, e a racionalidade, perfeição e poesia a Apolo. Ora, o ritual dionisíaco descrito n’ *As Bacantes* é, segundo Camille Paglia, um meio de provar como Dionísio e o impulso perverso podem ser nefastos, mesmo sendo eles que libertam o homem das suas convenções sociais e repressões. Paglia compara a geração de 60 do século XX às loucuras cometidas durante os bacanais gregos: “*The Bacchae* disfigures society’s Apollonian constructions. Dionysius’s is nature’s raw sex and violence. He is drugs, drink, dance – the dance of death. My generation of the Sixties may be the first since the antiquity to have had so direct an experience of Dionysus. *The Bacchae* is our story, a panorama of intoxication, delusion, and self-destruction.”<sup>273</sup>. Por oposição à loucura de Baco/Dionísio, acreditava-se que Apolo poderia trazer estabilidade emocional, pois conseguiria curar através do sono, o que nos direcciona para um dos problemas dos estudantes de *TSH*: sofrem de insónias e têm horários de descanso muito incertos e recheados de pesadelos. Tal retira-lhes objectividade e capacidade de discernir a criação de uma segunda obsessão, centrada no plano da morte de Bunny, e que apenas reforça os problemas em vez de os resolver.

No capítulo anterior referimos que Friedrich Nietzsche, ao reflectir sobre o desenvolvimento e decadência da tragédia, em *A Origem da Tragédia*, defendia que era sobre esta dicotomia entre Dionísio e Apolo que assentavam os textos dramáticos da Antiguidade. Recordemo-nos que Nietzsche identificara duas forças opostas, a apolínea e a dionisíaca, sendo que uma não pode prevalecer sobre a outra, devendo existir um equilíbrio constante entre elas para que haja uma evolução. Ao passo que a primeira força conduz à criação, ao desejo em melhorar e aperfeiçoar algo, à razão, à ordem ou ainda à beleza, a força dionisíaca é a despoletadora de desejos transgressivos, da desordem, da destruição e do individualismo. Assim se entende onde poderia residir uma das principais falhas de Richard e dos seus colegas: ao fixarem-se fortemente nos seus objectivos, perdem a habilidade de apreensão objectiva da realidade, deixando prevalecer a força dionisíaca sobre a apolínea, não atingindo o estado de perfeição e imortalidade que tão obsessivamente ansiavam. Se a manifestação da força dionisíaca é característica do ser humano, então, o grupo não estaria a atingir uma exemplaridade. Pelo contrário, estaria a exteriorizar a animalidade do homem, aproximando-se de qualquer mortal. Mesmo que a imortalidade fosse possível, deveriam compreender que o seu desenvolvimento pessoal passaria pelo assumir dos erros. Um destes refere-se à negligência de uma culpa que não tinham, o que lhes criou um conjunto de outras culpas levando-os à auto-destruição, e deixando que a força dionisíaca vencesse, pois conduzi-os a um estado perto da loucura. Ainda que quisessem atingir essa loucura dionisíaca que, de acordo com Platão, libertaria o “Eu”, Henry profere uma frase que indica que, nem ele nem os restantes “neobacantes” são tão perfeitos quanto desejariam: “He’s [Bunny] driven us half mad over this.”<sup>274</sup>. Se corriam o risco de ficarem loucos com as ameaças de Bunny, não seria isso algo de positivo para a desejada libertação do reprimido como faziam os gregos? No entanto, é Francis quem admite o quanto o ritual é ridículo. Ao avaliar a morte do camponês a uma certa distância temporal, e com a objectividade que lhe faltara previamente, Francis parece ter consciência de loucuras cometidas: “we were wearing bed sheets. Barefoot. Soaked in blood. Stinking drunk. Can you imagine if we’d traileed down to the sheriff’s Office and tried to explain that?”<sup>275</sup>. Assim, conclui-se que *TSH* apresenta um conjunto de jovens que, por viverem obcecados com os seus propósitos, e posteriormente, em tentar ocultar as suas nefastas consequências, conhecem o sabor da destruição e infelicidade.

Aprendem que, tal como o Paraíso idealizado por Ruth Puttermesser, personagem criada por Cynthia Ozick e que vivia somente de acordo com os livros que lia, a vida pode ser resumida a uma enorme sensação de vazio. Ozick escreve que “the secret meaning of Paradise is that it too is hell.”<sup>276</sup>, o que relaciona Ruth com os protagonistas de Tartt pois, ao tentarem sublimar a sua vida, sublimam o seu sofrimento soltando a perversidade. De facto, era isso que se pretendia através do suposto ritual dionisiaco – libertar o inconsciente. No entanto, tal é acompanhado do Mal, subvertendo-se todo o espírito inicial da busca de um ideal de conhecimento. Embora o inconsciente não leve sempre à realização de actos perversos, tal surge quando há excesso de repressão. Desta forma, Tartt faz uma crítica à sociedade norte-americana, que se desenvolveu tendo por base utopias como a igualdade e perfeição. O grupo de *TSH*, prova que, mesmo aqueles que apresentam uma vida aparentemente normal e exemplar, podem ser vítimas de repressões com resultados nefastos. Segundo o *Princípio do Prazer* de Freud, o encontro com o sublime é marcado pela revelação de forças alojadas até então no consciente e que haviam sido reprimidas. Ao manifestarem-se, tanto podem conduzir o homem a acções intensas, mas belas e inofensivas, como a actos terríveis e condenáveis, resumindo-se nos impulsos para a vida e para a morte, respectivamente. Paradoxalmente, esta capacidade de afastamento do consciente, seguida de libertação do inconsciente é conseguida por Harriet, a menina auto-didacta de *TLF* que consegue abstrair-se de tudo o que a rodeia através de um controlo da mente e da respiração, mas também, graças à sua epilepsia. Para ignorar a dor que atinge a sua família, Harriet aprende sozinha a sustentar a respiração debaixo de água e é como se este elemento se tornasse numa redoma gigante que a protege da realidade. Por sua vez, a “fuga da mente” à vida terrena decorre, por exemplo, aquando do funeral da tia Libby: “You can leave here. In your mind. Just go away. What was it Peter Pan said to Wendy? «Just close your eyes and think lovely thoughts.»”<sup>277</sup>. Não deixa de ser irónico que, mesmo sem assassinar ninguém, Harriet consiga aquilo que os jovens universitários (*TSH*), com todo o seu conhecimento intelectual, não haviam conseguido, embora ela nunca se refira a este estado enquanto sublime. Com a subversão dos objectivos iniciais de conhecimento e experiência de um ritual enriquecedor, os estudantes de *TSH* demonstram como o homem pode ser terrível, se reprimir muitos dos seus sentimentos. Este Mal é aquele que Kant em, *A Religião nos Limites da Razão Pura*, dizia ser a tendência à qual não se pode fugir.

Ao analisar genericamente a Literatura Norte-Americana escrita após 1970, Kenneth Millard refere esta vontade de uma personagem se dedicar a algo que sabe ser impossível, o que por si só gera um enorme interesse e obsessão: “The impossible dream escape from oneself is a form of deliverance that can never be achieved, but it is no less attractive for that.”<sup>278</sup>. É exactamente neste ponto que se localiza uma das dúvidas de *TSH*: teriam os jovens uma verdadeira crença na imortalidade ou tentavam convencer-se de que tal seria possível? Millard nota, como Leslie Fiedler o fizera, a presença do tema da morte na Literatura Norte-Americana, não como uma meta, mas como o renascimento da alma, isto é, pode não se tratar de uma morte física mas de uma alteração na personalidade. Este fenómeno encontra-se na ficção de Tartt, em que, graças a momentos assustadores e traumáticos, as personagens recordam e/ou apercebem-se como mudaram, como renasceram, mesmo que tal não se relacione com o aparecimento da felicidade, mas se deva às suas obsessões. A este propósito, e ao se referir à filosofia de Nietzsche, Eugen Fink observa: “vida e morte são irmãs gémeas, arrastadas num círculo misterioso: (...) quando uma coisa vem à luz, outra tem de se afundar nas trevas; no entanto, luz e trevas, formas e sombras infernais, ascensão e declínio constituem apenas faces da mesma vaga da vida.”<sup>279</sup>. Por conseguinte, as



tentativas para sublimar uma vida podem resultar em formas de chegar à morte, sendo que as obsessões pela imortalidade se devem à inevitabilidade do fim da vida.

### 3.2. Obsessão pela morte

Desde sempre que a morte exerce um fascínio no homem, sendo essa a única certeza que possui no decorrer da sua vida. Apesar de recusar admitir, o ser humano receia a morte e acredita, ou finge crer, ser possível contorná-la, daí o aperfeiçoamento das ciências que, como vimos, podem desencadear processos perversos contra-natura. O medo da morte pode passar por um receio em deixar os entes queridos, em não se saber o que há após esse momento, ou pode dever-se ao sofrimento por que cada um de nós terá de passar. Shakespeare preocupava-se com esta temática e colocara nas palavras de Hamlet esse misto de receio e curiosidade, de atracção e repulsa, provenientes do enigma que é a morte: “To die, to sleep; / For in that sleep, perchance to dream – ay, there’s the rub: / For in that sleep of death what dreams may come, / When we have shuffled this mortal coil”<sup>280</sup>.

Em *TSH*, o desejo de imortalidade é uma obsessão que culmina na exposição da perversidade e consequente destruição. Por oposição, em *TLF* encontramos personagens obcecadas com o mistério que envolve a morte. Tartt explora, então, o excessivo amor à vida e um igual fascínio pela morte, que nos reportam a Fiedler, ao caracterizar a Literatura Norte-Americana a partir das temáticas da morte e do amor. Dani Cavallaro refere que, no Gótico, a morte é apresentada como o limite máximo das paixões, podendo tornar-se atractiva por parecer irreal e abstracta. Toda a reflexão sobre o término da vida talvez origine medo, inserindo as personagens numa ambivalência extrema, ao que Cavallaro comenta: “Death as it is represented in several narratives of darkness is theatrical, glamorous, the pinnacle of extreme passions. (...) reflections upon death are as pervasive as fear itself and, indeed, the most widespread source of dread.”<sup>281</sup>.

O tema da morte surge em muitas mitologias e religiões como um castigo ou uma nova etapa no aperfeiçoamento da psique. Durante a Antiguidade Clássica, a morte era deveras receada, porém, na Idade Média, e com a guerra-santa e pestes, as populações europeias começaram a encará-la como algo natural e aceitável. No Renascimento, graças ao progresso da Medicina, passa a dar-se valor ao prolongamento da vida, importância que perpassa até aos nossos dias. Embora o ser humano se convença que aceita a morte como algo indeclinável, não nega que lhe causa angústias que originam mecanismos de defesa. Estes encontram-se na ficção de Tartt, através de rituais funerários e de uma educação cristã com a respectiva concepção de vida após a morte, e ainda em reflexões sobre o verdadeiro e difícil conceito de “morte”. Em *The Gender of Death: a Cultural History in Art and Literature*, Karl S. Guthke identifica a morte com o género feminino, patente em diversas obras, de que se destacam *Fleurs du Mal* de Baudelaire e o poema “Dark Mother” de Walt Whitman. No entanto, na ficção de Tartt, a morte é concebida segundo algo abstracto, nunca personificado nem associado a um género morfológico, mas interligada com o medo e ambição. Guthke defende que a morte adquiriu um género feminino, mas admite que existem excepções, como no conto “The Masque of the Red Death”, em que Poe a identifica com um carácter masculino ao escrever “He had come like a thief in the night”<sup>282</sup>.

Poe mostrou-se particularmente interessado na morte e viu-a como uma concretização do acto perverso. O “imp of the perverse”, referido por este escritor, é precisamente essa luta constante pela preservação da vida e um desejo perigoso e reprimido pela morte. Mesmo sem cometerem o suicídio, muitos dos narradores de Poe realizam uma morte psicológica ao viverem os resultados dos seus actos perversos, que vêm deixá-los num estado *zombie*, caindo num sofrimento atroz ou na loucura. Veja-se o exemplo de “William Wilson”, no qual o narrador deseja intensamente matar o seu duplo, que nada mais é que a sua própria alma. Na verdade, as personagens de Poe e Tartt ambicionam atingir o sublime, contudo, ao realizarem excessos e transgressões, auto-destroem-se. Por conseguinte, a morte surge com várias funções nas narrativas destes dois escritores: é uma fuga a uma realidade dolorosa e a perda de alguém que se ama, a quebra da ingenuidade ou a violação da saúde mental. Há um interesse em manter a razão e a vida, mas esta ambição relaciona-se igualmente com uma contraditória vontade de perdê-la, denunciando a pulsão para a morte. Recordemo-nos que estes impulsos contraditórios apontam em duas direcções – a vida e a morte – participando no processo de sublimação. Tal encontra-se em textos como “Berenice”, “Eleonora” ou “The Fall of the House of Usher”, que Leslie Fiedler admitia serem representações da morte, já que Poe apresenta o seu desejo em atingi-la: “The ending of «The Fall of the House of Usher» expresses directly the lust for a union with death which is Poe’s ruling passion”<sup>283</sup>. Assim se compreende que Poe veria a morte além do resultado da perversidade, e considerá-la-ia uma forma de libertação e afastamento desse acto perverso.

*TLF* traz-nos esse fascínio pela morte e apresenta-o em jeito de obsessões. Destacam-se o desejo de matar/vingar uma morte, as tentativas de compreensão desse estado (“estar morto”), o sofrimento por um passado cujas memórias assentam numa criança falecida e ainda, as reflexões sobre a morte. No início da obra, somos confrontados com a curiosidade extrema de Harriet referente a várias temáticas culturais, nomeadamente, a morte. A menina recebe uma educação cristã, e reflecte sobre os seus dogmas: “What exactly happened at Calvary, or in the grave? (...) What exactly did the Bible mean when it said that Jesus rose from the dead?”<sup>284</sup>. Embora não chegue a qualquer conclusão, deixa-se levar por uma estranha revolta, pois, se Cristo realmente ressuscitara, seria injusto Robin não ter regressado ao mundo dos vivos. É este pensamento que está patente na narrativa: “This was Harriet’s greatest obsession, and the one from which all the others sprang. For what she wanted (...) was to have her brother back. Next to that, she wanted to found out who killed him.”<sup>285</sup>. Esta obsessão resume-se a uma necessidade da menina em restabelecer a ordem familiar que, segundo Irving Malin, se apresenta como um dos alicerces do Novo Gótico Americano, na medida em que estamos perante uma criança, de alguma forma narcisista, cujos actos são fatais quando inseridos numa linha de causa-efeito.

O confronto com dogmas religiosos conduziu Harriet a obsessões, e são esses mistérios que a ajudam a descodificar algumas simbologias patentes na obra que têm, de alguma forma, relação com a morte. Robin, nome próprio da criança assassinada, é também o nome de um pássaro – *robin* (pisco). Este animal adapta-se muito bem ao contacto com os humanos, sendo por essa razão que é recorrente em histórias onde se narra a piedade cristã. Acredita-se que ficara com o peito vermelho devido a uma picadela na coroa de espinhos de Cristo, quando os tentava retirar. Por procurarem comida através do levantamento de folhas com o bico, crê-se ainda que eram os piscos que cobriam os mortos com folhas, tal como Harriet faz a si própria. Possivelmente a menina tentava estar mais perto do falecido irmão, justificando a tal pulsão para a morte referida por Freud. Este interesse pelo fim da vida pode ter sido suscitado pela família, ao transformar o assassinato de Robin num tema

tabu. Lewis R. Aiken levou a cabo um estudo acerca do modo como as pessoas realizam o luto psicológico, intitulado *Dying, Death and Bereavement*. Uma das suas conclusões descreve aquilo a que se assiste nos Cleve, dado que, embora a família não possa evitar um interesse normal e natural da criança pela morte, nunca deve fugir às questões por si colocadas que, no caso Harriet, ao não terem resposta, alimentam a sua obsessão. Esta investigação de Aiken adiantou ainda que, geralmente, são as crianças sobreviventes que não gostam que se fale da morte do irmão/irmã, mas com Harriet acontece exactamente o contrário. Esta oposição ao que é comum entende-se graças a um extremo secretismo da família relativamente ao enforcamento de Robin, e ao fascínio que Harriet – enquanto irmã de alguém que tivera um terrível fim – exerce sobre os seus colegas.

Apesar de não ter assistido à morte de Robin, Harriet é confrontada com outros momentos dolorosos, observando de perto o fim de algumas vidas. Após a morte do gato Winnie, Harriet e Hely sentem uma enorme vontade de tocar-lhe, como se pudessem entrar numa outra dimensão, desconhecida e assustadora, mas atraente e que nada tinha de terreno, considerada como “a passage to the stained-glass window.”<sup>286</sup>. No século XIX, na Inglaterra, os *Graveyard Poets* ficaram conhecidos pela sua obsessão pelos mistérios da noite, da religião e, essencialmente, da morte. De entre esses poetas, Edward Young, em *Night Thoughts*, concebe a morte como uma outra dimensão, como se o corpo deixasse de prender a alma e ela se conseguisse soltar. Este estádio é comentado por Fred Botting: “For Young, the life of the body entombs the soul in darkness while death and darkness enable the apprehension of a transcendent and immanent brilliance.”<sup>287</sup>. Mesmo recusando a superstição, estes poetas reflectiam sobre os segredos que envolviam o término da vida, e sobre os quais os progressos científicos da época não tinham quaisquer explicações. Este interesse foi determinante no desenvolvimento da Literatura Gótica e na ficção de Tartt. De facto, a concepção da morte enquanto algo distante e enigmático é transversal a todo o ser humano, o que se deve, essencialmente, às diferentes religiões. Em *Romeo and Juliet*, Shakespeare também considera a morte como uma dimensão cósmica e cuja concepção vem associada à imaginação infantil de Juliet: “Come gentle night, come loving black-brow’d night, / Give me my Romeo, and when he shall die, / Take and cut him out in little stars, / And he will make the face of heaven so fine.”<sup>288</sup>. Harriet e Juliet, perante a incapacidade de entender a morte e o que se lhe segue, recorrem à imaginação para aliviar a dor que esse estado fatal lhes transmite. Mas a dimensão para onde Winnie envia Harriet e Hely é bastante terrena e real, pois apresenta-lhes a perversidade e a vingança que desejam realizar, como se preparassem o confronto com o corpo de Danny. Esta denúncia da manifestação do impulso perverso através de um gato reporta-nos ao conto “The Black Cat”, de Poe, no qual o narrador possuía dois gatos, sendo o primeiro conhecido por Pluto. Ora, Pluto, ou Plutão, era o deus romano dos Infernos, mas é o segundo gato quem acusa a perversidade do narrador enquanto exteriorização do seu inconsciente, o que nos leva a recordar a já referida identificação do *id* com o *hell*, mencionada por Leslie Fiedler.

Ao olhar para o corpo do gato, Harriet experimenta a sensação de perda sentida pela sua família ao ver Robin pendurado na árvore. É ao tocar no olho de Winnie, sob sugestão de Hely, que a menina sente o quanto a morte é dolorosa, transformando algo belo em algo frio e incompreensível, como se nota com o gato, o seu irmão ou até os exploradores ao Ártico cuja história tão bem conhecia e sobre a qual nutria uma certa obsessão: “It would never wholly leave her, the vertigo of this moment; it would be with her for the rest of her life (...). The horror of all bodies.”<sup>289</sup>. Hely, o pequeno amigo que dá o título à obra, é quem revela mais prazer, acompanhado de algum medo, ao ser confrontado com a morte. Ao observar Winnie, diz algo contraditório ao

modo como fala: “«Gross,» he said cheerfully”<sup>290</sup>. Quando tenta capturar uma naja, percebemos o prazer mórbido de Hely ao ver animais mortos, assim como uma atracção acompanhada de repulsa ao observar uma cobra a coçar-se: “*scratching itself, Hely realized, with horrified fascination*”<sup>291</sup>.

Por conseguinte, e perante um corpo morto, seja de um animal ou de um humano, estas personagens vêem o estado a que um dia chegarão, e o desconhecimento daquilo que depois surgirá, fascina-as, atormenta-as, e obriga-as a encarar a dar mais valor à vida. Assim, chegamos à noção de abjecto teorizada por Julia Kristeva em *Powers of Horror*: “The corpse seen without God and outside of science, is the utmost of abjection. It is death infecting life.”<sup>292</sup>. Em *TLF*, o abjecto sente-se quando Harriet e Hely vivem uma atracção e curiosidade por algo que também lhes oferece repugnância, não se limitando apenas a corpos mortos, mas a outros elementos vivos, ou fazendo parte de um corpo vivo, de que se destacam a cicatriz de Eugene, o olho de Farish e o cheiro pestilento das cobras. Todas estas situações, associadas ao interesse típico da infância, transmitem às crianças um distúrbio nas barreiras entre a vida e morte, e ensina-lhes que a vida possui momentos paradoxais que as contrabalança entre uma atracção e uma repulsa perante algo. Roger Shattuck refere que esta força dicotómica é um dilema resultante da curiosidade que, neste caso específico, é apanágio de qualquer criança: “an awakening to the dilemma of curiosity about something both attractive and dangerous.”<sup>293</sup>. Ao localizar-se entre o medo e o prazer, o abjecto revela-se ambíguo, pois obriga as personagens a oscilarem entre sentimentos contraditórios, como nota Kristeva: “we may call it a border, abjection is above all ambiguity”<sup>294</sup>. Embora a cicatriz, a falta do olho ou o cheiro das cobras não sejam os objectos da morte *per se*, nem detritos vindos do corpo humano, como o suor, o sangue ou as necessidades fisiológicas, são indicadores da fronteira da vida, alertando para a sua efemeridade e fragilidade. Kristeva admite que tais detritos indicam a degradação do ser humano, salientando as suas limitações enquanto ser mortal. Ora, o abjecto surge graças a tudo que possa alterar uma ordem, moral ou não, que sustente a vida. Por conseguinte, os crimes, enquanto criadores de desordem, são manifestações da abjecção, especialmente os que são calculados, ou aqueles que passam por vinganças hipócritas, uma vez que, e como conclui Kristeva: “Abjection, on the other hand, is immoral, sinister, scheming, and shady: a terror that dissembles, a hatred that smiles, a passion that uses the body for barter instead of inflaming it, a debtor who sells you up, a friend who stabs you...”<sup>295</sup>. Por tudo isto, os planos de assassinato de Bunny (*TSH*) e de Danny (*TLF*) seriam manifestações do abjecto. Todavia, apenas o primeiro se verifica como tal, enquanto o segundo nunca chega a acontecer, nem se trata de uma vingança hipócrita e egoísta, mas de uma tentativa de restabelecimento da ordem.

O abjecto pode interligar-se com o sublime sempre que se encontram contactos entre algum prazer e os instintos destrutivos, logo, perversos. Ao olharmos para o abjecto, vemos no “Outro” o “Eu”, ou aquilo em que nos transformaremos um dia. Kristeva conclui: “the abject is edged with the sublime. It is not the same moment on the journey, but the same subject and speech bring them into being.”<sup>296</sup>. Há oscilações entre o prazer e o medo na concretização do abjecto, justificando-se o sublime gótico antes referido, pois, ao desejarem transcenderem-se, as personagens destroem-se. Deste modo, os objectivos das personagens de Tartt deslocam-se em duas direcções. Por um lado, tornam-se em obsessões que, e segundo essas mesmas personagens, se realizadas poderiam transmitir prazer, felicidade ou uma sensação suprema de realização pessoal. Por outro lado, são esses objectivos que as empurram para momentos aterrorizadores, onde o medo e a apresentação da destruição através da morte ganham corpo no abjecto. Em *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket*,

Poe já nos tinha introduzido nesta complexa relação entre o sublime e o objecto através de cenários naturais maravilhosos mas assustadores, com as indicações de comida deteriorada ou o canibalismo. As alusões à morte são acompanhadas de descrições do objecto, gerando repulsa no leitor. Em *TSH* estes momentos são terrivelmente belos e apenas são repulsivos por violarem códigos éticos, enquanto em *TLF* as mortes dos animais e de Farish são acompanhadas de palavras que geram náusea, mas atraem pela sua força expressiva.

Sendo assim, o objecto possui uma relação directa com a morte, lembrando ao ser humano que esse é o seu fim, mas não impossibilitando a sua incompreensão e recusa de tal destino. A este respeito, Fred Botting refere: “Death is presented as the absolute limit, a finitude which denies any possibility of imaginative transcendence into an awesome and infinite space”<sup>297</sup>. A dificuldade em compreender o sentido da morte volta através de um melro que, ao ficar colado no alcatrão quente da estrada, é socorrido por Harriet, embora em vão. Este curto momento é um dos mais belos da obra, mas também dos mais dolorosos, onde as cores são verdadeiramente expressivas, como estudaremos no último capítulo: “The sheen of its feathers – green on black – was as brilliant as ever, but the bright black glaze of pain and fright in its eyes had already dulled to a dumb incredulity, the horror of death without understanding.”<sup>298</sup>. Como não tinham conseguido salvar Winnie, consideram aquele pássaro como uma forma de atenuação da dor, mas voltam a encarar a morte e a sua complexidade. Eugene, que divagara sobre a morte numa das suas pregações, admite esta incompreensão, sendo algo que transcende as capacidades cognitivas dos humanos. Apesar de as personagens não serem confrontadas com o Belo nestes momentos dolorosos, cabe a Tartt, através do seu discurso, identicamente obcecado pela morte e com o que a ela se associa, transportar estes instantes da narrativa até ao sublime. A expressividade do discurso, a sua complexidade escondida entre uma simplicidade frásica e a beleza das descrições, que condensam os cinco sentidos, são formas de tornar Belo aquilo que é Horrendo, e nestes casos, doloroso.

Neste sentido, e no ensaio “The Poetic Principle”, Poe mencionara a necessidade de atingir o Belo através da tristeza, da dor, que se relaciona com a “agonia romântica” que Mario Praz afirmara estar presente no *Dark Romanticism*, atingindo-se o sublime. No entanto, Tartt adopta a ironia de Poe para dele se afastar, ou seja, critica esta estética do horrível ao identificar os seus excessos. Então, se o sublime corresponde à união do Belo com o Horrível, não é detectado aquando da cerimónia da morte – o funeral de Libby (*TLF*). Agora, tudo o que fora Belo deixa de o ser, passando a ter apenas uma faceta horrível. Harriet apercebe-se da hipocrisia, perversidade e ignorância das pessoas que procuraram retirar prazer daquilo que é penoso, como se fosse divertido fingir o sofrimento. A música do órgão, os comentários ridículos e inapropriados às flores ou à ex-criada de Libby, assim como as palavras de Edie ao se referir ao inchaço da irmã – “swollen like grapefruits.”<sup>299</sup> – são exemplos desse caminho até ao horrível. As únicas pessoas que parecem sofrer verdadeiramente são Harriet e Allison e são elas que não retiram prazer daquele momento, ao contrário das restantes. Não há associação entre o Belo e o Horrível, entre a dor e o prazer, logo, o sublime não se manifesta. Esta dor é intensificada com o confronto com o carácter efémero da vida que é sentido por Harriet, mas que não havia sido entendido pelo grupo de estudantes de *TSH*, tidos como intelectuais e cultos, mas afastados da objectividade da vida, através dos quais Tartt criticara os excessos do intelectualismo.

### 3.2.1. Obsessões pela morte e alienação

As personagens principais das narrativas de Tartt encontram-se isoladas física e intelectualmente da comunidade, assim como as de Poe, que não possuem vida social, confirmando as palavras de David Punter, ao referir-se ao Gótico como “literature of alienation”<sup>300</sup>. Se esta alienação foi uma das causas e consequências da ruína e obsessão dos jovens cultos de *TSH*, ela vai ter também um papel preponderante em *TLF*, onde as personagens estão isoladas e obrigadas a serem auto-didactas, cultivando as suas próprias noções da realidade e alimentando as respectivas obsessões.

A família Ratliff “lived in the woods, a good distance from the road”<sup>301</sup>, onde Farish possui um laboratório de metanfetaminas e de taxidermia, recordando-nos Norman Bates, o psicopata criado por Robert Bloch e eternizado por Hitchcock no filme *Psycho*. Como Bates, Farish é um homem isolado da sociedade, com uma conduta perigosa. Mostra-se louco ao julgar ser alvo de uma conspiração, ouve vozes e imagina ser vítima de espionagem, tendo ainda um problema de audição que lhe distorce mais a realidade, contribuindo para o seu desfasamento do mundo. Na verdade, se existe uma personagem verdadeiramente perversa, é Farish, o que se deve ao problema do foro psíquico de que padece, justificando, uma vez mais, o facto de o Gótico Norte-Americano se caracterizar pela presença recorrente de um inquietante terror psicológico.

Na família Cleve, conhecemos Allison, uma criança recatada, tímida e demasiado reservada, traumatizada com o facto de ter visto o irmão enforcado. Obrigada a crescer sozinha, não apresenta obsessões, mas contribui indirectamente para as de Harriet, pois tem por hábito refugiar-se no sono. Tal torna-se numa obsessão para a sua irmã mais nova, pois acredita ser possível que Allison se recorde do rosto do assassino através dos sonhos, obrigando-a a apontá-los no momento em que acorda. Este isolamento de crianças, cujos irmãos já faleceram, é notado pelo psicólogo Lewis R. Aiken, na pesquisa anteriormente citada: “The siblings of dying and deceased children often feel anxious, deprived, confused, and socially isolated.”<sup>302</sup>. Allison transforma-se numa espécie de ser estranho, perto do inumano, embora com uma conduta plenamente bondosa: “No wonder Allison and Weenie had got on well with each other. Weenie had been more human than cat, but Allison was more cat than woman”<sup>303</sup>. Mesmo não tendo amigos, todos parecem recorrer a ela quando precisam, aproveitando-se da sua calma e paciência, o que a molda num ser epistemologicamente neutro, cujos sentimentos e pensamentos são raramente revelados, intensificando a ambiguidade que a rodeia: “Allison was as pretty as any of them (...) but somehow she’d devolved from the childhood friend and fellow of these princesses into a non-entity, (...). It was the same with their mother.”<sup>304</sup>.

Ao apresentar Charlotte, a mãe de Harriet, como um *zombie*, a obsessão pela morte volta a notar-se. O *zombie* é um elemento tradicional da cultura do Haiti, tendo o vocábulo origem na palavra africana *nzambi*, que significa “espírito do morto”. De facto, entende-se por *zombie* aquele que morrera, mas que é ressuscitado através de orações proferidas por um *houngan*, ou seja, um “padre” do *voodoo*. Embora Charlotte não esteja fisicamente morta, vive isolada da família e tem no quarto o seu mausoléu, e na casa uma espécie de templo onde acumula pó, jornais e revistas. É lá que, como uma vã tentativa de evitar a passagem do tempo e de preservar os momentos em que Robin estava vivo, que ninguém assiste ao noticiário televisivo. Apenas no fim

da narrativa, ao saber que Harriet se encontra no hospital, Charlotte parece acordar de um longo sono, já que não aguentaria a dor de perder um segundo filho, o que intensificaria o seu sentimento de culpa e de negligência.

Por seu turno, a criança protagonista também se encontra isolada, nomeadamente a nível intelectual, o que contribui para as suas obsessões e construções da realidade, por falta de amor materno e paterno. Prova-se o que Irving Malin concluíra relativamente à presença do narcisismo no Novo Gótico Americano: “children (...) become narcissistic because of their need to find and love themselves in cold environment.”<sup>305</sup>. Harriet ouve muitas histórias contadas pela tia Tat que lhe estimulam a curiosidade e lhe dilatam a imaginação. Lê imensos livros de aventuras, viagens e mitologias, o que a faz desenvolver uma obsessão por ser a aluna que melhor lê na sua escola e, juntamente com a irmã, sente um medo delicioso ao ouvir os contos aterrorizadores de Ida Rhew. Allison também se revela atraída por séries televisivas de terror, e Hely adora banda desenhada assustadora. O medo causado por estas histórias traz excitação às crianças, em geral, e às irmãs Cleve, em particular, pois sentem-se vivas numa casa e numa família que pareciam estar em ruínas, fazendo-as sentir aquele terror que Ann Radcliffe dizia despertar todas as capacidades do ser humano, estimulando a mente.

Todo este isolamento é reforçado pelos gostos de Harriet. Esta menina interessa-se por Paleontologia e Arqueologia, imaginando como outras civilizações teriam vivido, mas “What interested her was that they no longer existed”<sup>306</sup>. Tal remete-nos para o seu prazer em ver, clandestinamente, as fotos de família em casa de Edie, o que a lança numa vontade de conhecer um passado que não viveu, afastando-a da realidade circundante: “The pictures enchanted Harriet. More than anything, she wanted to slip out of the world she knew into their cool blue-washed clarity, where her brother was alive and the beautiful house was still stood and everyone was always happy.”<sup>307</sup>. Por conseguinte, Harriet e o grupo de *TSH* desejam ter de volta um passado que parece estar perto da perfeição e felicidade, mas que, por se encontrar distante no tempo, torna alienadas as personagens que o imaginam. Contudo, em *TLF* há um interesse especial por um passado relativamente próximo, com cerca de doze anos, ou ainda assente nas recordações de uma família enquanto possuidora de algum poder económico. Por sua vez, em *TSH* há esse mesmo interesse, quer por um passado longínquo, referente à Civilização Grega, quer por um passado um pouco remoto, se nos reportarmos à narrativa de Richard enquanto texto dependente de memórias. David Punter defende que os textos góticos apresentam esta concentração no passado como factor gerador de atracção e repulsa, uma vez que reflectem o seu terror através do tempo, chegando até ao presente.

É natural uma criança gostar de ouvir histórias de outros tempos, contudo não é saudável que ela arquitecte a sua vida em função daquilo que imagina, o que revelaria a sua solidão e tristeza. É neste sentido que Dani Cavallaro comenta essa ambivalência: “narratives of darkness tend to construct the child as an ambivalent creature”<sup>308</sup>. Se por um lado, Harriet mostra-se inocente e justiceira, por outro lado, revela a perversidade através da sua “missão” ou no modo como trata Lasharom Odum, a menina negra. Esta ambivalência leva Cavallaro a classificar estas crianças como “little monsters”<sup>309</sup>, dado que mostram aos adultos os seus medos, tabus e impulsos perversos que procuram controlar. A este propósito, Camille Paglia admite que a perversidade infantil pode acompanhar a criança durante a sua vida adulta: “Children are monsters of unbridled egotism and will, for they spring directly from nature, hostile intimations of immorality. We carry that daemonic will within us forever.”<sup>310</sup>. É por isto que Harriet apresenta um misto de bondade e animalidade caracterizadoras de qualquer herói gótico, que nada mais é do que um homem comum. Tal duplicidade de Harriet transmite-lhe unidade ao apresentá-la como uma criança imaginativa como tantas outras. Este “something else” empurra-a

para a sua originalidade e capacidade de evocar medos que apavoram os adultos e que tudo fazem para os reprimir. Assim, poder-se-á colocar Harriet em paralelo com Huckleberry Finn, pois ambos possuem um espírito independente e rebelde, que fascina as outras crianças e incomoda os mais velhos. Tom Sawyer está em sintonia com Hely, pois não são tão insubmissos como o líder que seguem e parecem possuir alguma disciplina, embora sempre prontos a quebrá-la.

Nicola Nixon, no artigo “Making Monsters, or Serializing Killers” conclui que o Mal é revelado a uma criança, geralmente inserida numa família simpática e tradicional, mas que pode viver numa casa assombrada, e dá como exemplos *The Exorcist*, *The Omen*, *The Shinning* ou *Poltergeist*. Neste último, o Mal aproximara-se da criança através da televisão, pois era algo pelo qual a menina parecia estar obcecada, transformando-a numa vítima, estatuto igualmente adquirido por Harriet. Esta converte-se no ente destruidor que não havia sido possuído pelo Mal, mas por uma imaginação demasiado fértil. Na verdade, Harriet não é uma criança totalmente má nem perversa, pois acredita poder trazer a felicidade à família, mesmo que para isso tenha de quebrar códigos morais. Ao julgar realizar o Bem e terminar com o caos familiar, a menina pratica aquilo a que a Grécia Antiga chamava “mal moral” e que se traduzia por uma certa ignorância, ou seja, quem pratica o Mal, fá-lo por pensar, erradamente, que a sua conduta é a melhor. Neste caso, não se trata de “ignorância”, mas de infantilidade típica de uma criança de doze anos. De acordo com a Psicologia, uma criança verdadeiramente perversa é aquela que apenas se preocupa em realizar os seus desejos, recusando quaisquer regras sociais. É ainda capaz de ser violenta para com os animais ou para com outras crianças física e intelectualmente inferiores a ela, características que não se encontram na totalidade em Harriet. Se a menina se revolta com Lasharom, deve-se ao receio de que esta se torne superior a ela no que diz respeito à capacidade de leitura, não a vendo como alguém inferior sobre a qual possa exercer o seu poder. Harriet é, pois, idêntica a Daisy Fay Buchanan, de *The Great Gatsby*, inserindo-se ambas naquilo a que Leslie Fiedler chama “White Witch”<sup>311</sup>, uma vez que não são totalmente más nem têm como propósito realizar algo terrível. São somente vítimas das suas obsessões que as obrigam a terem atitudes moralmente incorrectas, logo, perversas.

Sabemos que Harriet pretende vingar a morte do irmão, e é sobre essa vingança que a obra é construída. De facto, a temática da obsessão por uma vingança é recorrente não só na Literatura Gótica, mas também na literatura em geral. O ser humano, ao sentir-se magoado física e/ou psicologicamente, tem necessidade de vingar o seu sofrimento, mesmo que, conscientemente, saiba que esta manifestação da sua perversidade não corresponda a uma conduta honesta, mas o seu ego não consegue controlar o seu *id*. A vingança marcou presença em *Frankenstein*, com a criatura obcecada pela punição e destruição do seu criador. Emily Brontë, em *Wuthering Heights*, centra a sua narrativa na obsessão pela vingança de Heathcliff, e a mesma obsessão transforma Dracula, imaginado por Bram Stoker, num ser inumano ou *undead*. Em suma, seja qual for o comportamento humano passará sempre por uma necessidade de preservação da sua vida. Tal implica que, por vezes, se aniquilem obstáculos, provocando a morte que, enquanto algo desconhecido, exerce uma extrema curiosidade, podendo ser perigosa, como ficou provado através dos excessos cometidos pelo desejo de conhecimento desenvolvido pelos jovens de *TSH*.



### 3.2.2. As experiências da morte

A morte é um gigantesco enigma e o interesse em compreendê-la manifesta-se de diferentes formas na ficção de Donna Tartt e, especialmente, através das personagens infantis. Este apetite pelo desconhecido relaciona-se com a exteriorização da perversidade infantil que não significa forçosamente que a criança seja o símbolo do Mal. Este impulso perverso encontra-se, por exemplo, nas suas brincadeiras e jogos. As actividades lúdicas são importantes no crescimento de uma criança, visto que a ajudam na apreensão e compreensão de regras, desenvolvendo-lhe a sua afectividade e capacidade para trabalhar em grupo. A partir dos dez anos de idade, faixa etária em que se encontram as crianças imaginadas por Tartt, passa-se a dar maior valor aos jogos em grupo, considerando-se “amigos” aqueles que têm interesses em comum ou que são, de alguma forma, úteis, o que se comprova na amizade de Hely e Harriet.

Harriet e os seus companheiros fazem representações teatrais da época das Cruzadas, da vida de Joana d’Arc ou de cenas do *Novo Testamento*, e quando se encontra sozinha, finge estar morta e treina o suster da respiração, influenciada por Harry Houdini. No conto “The Ambush”, Tim adora recriar o momento da morte de seu pai no Vietname, concluindo o narrador que “when I supposed to be dead, sometimes I opened my eyes to sneak a look over at Tim because he was (...) into some different reality.”<sup>312</sup>. Em “A Garter Snake”, Marty revela-se uma criança sádica cujo principal prazer é atormentar psicologicamente o primo Tom. No conto “A Christmas Pageant” conhecemos Sally, uma menina que também gosta de fingir que está morta e de representar cenas religiosas. Como se nota, a morte toma um especial papel nos jogos destas crianças, unindo o prazer ao medo, já que há sempre uma que exerce um poder sobre a outra, mostrando uma relação aristocrática. Nela o líder é mais perverso que todos os outros, e influencia os seus súbditos, como é comum ao Gótico e às narrativas de Tartt. Estes grupos mesclam o prazer que a brincadeira proporcionaria com o medo que daí advém.

Em *Being and Time*, Martin Heidegger reflectiu sobre a morte e o temor que ela pode transmitir. Diz-nos o filósofo que a morte faz parte da vida, sendo a sua meta final. Esse fim refere-se a um “nada”, concluindo: “We have conceived death existentially as what we have characterized as the possibility of the impossibility of existence – that is to say, as the utter nullity of Dasein.”<sup>313</sup>. Este *dasein* indica a presença do homem enquanto ente vivo, sendo o medo acerca da morte, o medo de um “nada”, ajudando-nos a compreender a importância da vida. Este paradoxo – um nada que conduz à valorização de um todo – é o processo pelo qual as personagens de Tartt têm que passar. Apenas quando confrontados com a morte é que Richard, Francis (*TSH*) ou Harriet (*TLF*) compreendem que a vida é demasiado preciosa e que deve ser preservada. É nesse momento que percebem os seus erros, o que confirma a tese de Heidegger. Todas receiam a morte, e, embora umas saibam que terão de desaparecer um dia, outras recusam obsessivamente a chegada dessa data. Seja como for, estamos perante uma necessidade de conservação da vida, de sobrevivência, e é a falha deste processo que seduz as crianças e as leva a terem a morte como recorrente nas suas brincadeiras, jogos e conversas.

Não tanto como uma brincadeira, mas já com um teor científico, há a exploração da morte em “The Facts in the Case of Mr Valdemar”, de Poe. Neste conto, o narrador deseja, de forma obsessiva, praticar o mesmerismo, uma espécie de hipnotismo, no qual o corpo da pessoa fica como se esta estivesse morta. A cobaia é Mr Valdemar, um homem muito doente e com apenas um dia de vida que, após ter sido mesmerizado, responde, de forma perturbadora, às questões que lhe são colocadas pelo narrador: “No pain – I am dying. (...)”

still asleep – dying. (...) now – I am dead.”<sup>314</sup>. Desta vez, o narrador de Poe afasta-se da tendência para a auto-destruição caracterizadora de muitas das suas personagens, pois apenas parece desejar saber se seria possível transcender a morte, enganá-la, não a sua, mas a de terceiros. Esta experiência transmite a ideia de que o narrador anseia fazer o Bem pela humanidade, mas também denunciaria uma outra faceta que vem aproximá-lo de Harriet. Por um lado, P—, o narrador, sente uma enorme curiosidade em “ver” a morte e assistir à degradação de um corpo, compreender as suas alterações e falar com o “suposto falecido” para adquirir informações relativas àquilo que possa estar além da vida. Por outro lado, a prática deste mesmerismo seria um acto transgressivo, em que P— sente a excitação vivida por um assassino sem, efectivamente, ter morto alguém. Assistimos ao que Fred Botting identificou como “disturbances of the boundaries between life and death”<sup>315</sup> que são exploradas por Harriet, quando se cobre com folhas de árvore, ao enterrar-se num buraco, e até na recordação viva, mas construída, irreal e falsa, que tem de um irmão falecido, concebendo-o como se estivesse vivo e ao seu lado.

Uma outra possibilidade de contacto com a morte consiste numa brincadeira de Harriet: a representação da procissão no Jardim de Gethsemane, que antecedeu a crucificação de Cristo. Esta recriação tem lugar debaixo da árvore onde Robin fora enforcado, sendo um elemento da casa que funciona como uma personagem, exercendo fascínio sobre aquelas crianças, pois sabem estar perante um local que servira de cenário àquilo que de mais terrível tinham ouvido falar, ou funcionando ainda como um memorial a Robin. Harriet admite este interesse pela árvore explicando: “it’s the darkest place in the yard”<sup>316</sup>. Tartt diz-nos ainda: “The tragedy in her family reflected a spooky glamour on her which the boys found irresistible.”<sup>317</sup>. Este fascínio aponta para um prazer que as crianças sentem quando confrontadas com algo assustador, que serviria como estimulador das suas imaginações. O facto de estarem tão perto daquilo que é a maior transgressão de que se tem conhecimento – a morte – volta a confirmar o interesse do ser humano por tudo o que o assusta, mas que, por distanciação, lhe permite preservar a vida. Harriet reconstitui não só a morte do irmão mas também a identidade deste enquanto jovem rapaz, pois deseja conhecê-lo e imaginá-lo. Numa perspectiva semelhante a esta, Bobbie Ann Mason escreveu *In Country* (1985), contando a história de Samantha Hughes, uma adolescente que, como Harriet, procura descobrir de forma obsessiva, que tipo de pessoa seria o seu pai, morto na guerra do Vietname. Mais do que conhecer na perfeição aquele homem, ela entende que a sua história familiar faz parte de um período da história da América, em que a música ou a televisão adquirem um papel importante na construção dessa conclusão. Do mesmo modo, Harriet compreende que a morte do irmão é um ponto fulcral na história da sua família e das respectivas desordens e infelicidades, assim como na história daquela comunidade que transformara o destino de Robin num mito, numa lenda que, como todas as lendas, é composta por elementos reais e irrealis, fruto da imaginação popular. Em *Contemporary American Fiction: An Introduction to American Fiction Since 1970*, Kenneth Millard nota que Samantha, ao olhar para o Memorial do Vietname, entendera que “dead has been honoured even while the memorial to them is merely decorative.”<sup>318</sup>. É exactamente esta a função da vingança obsessiva de Harriet – fazer uma homenagem ao irmão, matando o seu assassino e recriando cenas da vida de Cristo debaixo da árvore que, nada mais é que o seu mausoléu ou memorial. Em *TLF* encontramos várias experiências de morte efectivamente reais – a de Libby, a de Farish, a do gato ou do pássaro, embora toda a narrativa assente sobre uma morte distante ocorrida no passado. Em *TSH* assistimos a dois assassinatos e um suicídio, funcionando este último como uma igual experiência de morte. De qualquer forma,

em ambas as obras, uma morte tem várias influências sobre a vida de terceiros, como uma grande espiral que orienta os sobreviventes para um sofrimento atroz.

Em *TSH*, e antes de se suicidar com um tiro na cabeça, Henry confessa a Camilla que a ama, e adverte para a inevitabilidade da morte, unindo a beleza de um sentimento – o amor – à dor que envolve um suicídio. Assim, ao associar dois antagonismos – a beleza e a dor – Henry atinge finalmente o sublime, o que não deixa de ser irónico pois consegue-o através do seu contacto com a morte, algo que tentou negar no decorrer de toda a obra. Em *The Gothic Vision*, Dani Cavallaro refere que a morte é um momento grandioso na vida das personagens góticas, sendo ainda um momento imponente das narrativas, pois transmite um sentimento de imortalidade por serem cenas inesquecíveis para o leitor. Se assim é, estamos perante outro paradoxo em *TSH*, dado que é com a morte, tão obsessivamente recusada, que se chega a uma espécie de imortalidade, conseguida através de recordações daquela “história secreta”. Curiosamente, Henry mata-se destruindo a parte do seu corpo que conduzia à sua ruína psicológica – a cabeça. A sua mente brilhante indiciara o grupo a recriar o bacanal e, mais tarde, a assassinar Bunny. É ainda interessante notar que, na Grécia Antiga, os criminosos estavam autorizados a acabar com a própria vida, o que aproximaria Henry de um verdadeiro helénico, o que tanto desejaria. Séculos mais tarde, o sociólogo Emile Durkheim identificou vários tipos de suicídio, de que destacamos o altruísta, pois é aquele em que se poderá inserir o de Henry. Acontece sempre que alguém termina com a própria vida acreditando que é uma forma de preservar outras pessoas. O exemplo mais conhecido deste tipo de suicídio é um dos heróis reais preferidos de Harriet – o Capitão Lawrence Oates, que fazia parte do grupo de cinco exploradores ao Pólo Sul, em 1912. Oates sabia que o seu estado de saúde iria atrasar os colegas, ao que decidiu deixá-los partir, ficar para trás e morrer. Saindo do campo da Sociologia e entrando brevemente no da Psiquiatria, recordemo-nos do que concluíra Freud relativamente às duas tendências reguladoras do comportamento humano: o instinto para a vida (o *Eros*, que significa “amor” em grego) e o instinto para a morte (o *Thanatos*, representativo da morte, em grego). Freud defendia que quem cometia o suicídio perderia aquilo sobre o qual exercia o seu amor, triunfando o *Thanatos* sobre o *Eros*, que é precisamente o que se verifica em Henry, ao perder a sua crença numa imortalidade que nada mais é que algo utópico, ou até ao desejar distanciar-se daquilo que ama – Camilla e o estudo da Civilização Grega.

As diferentes obsessões de que são vítimas as personagens de Tartt revelam-se determinantes na construção e conseqüente destruição das suas mentes que, mesmo não apresentando uma conduta continuamente violenta, expõem picos de perversidade. Sendo assim, sintetizam a obsessão dos americanos pela violência, como admitira Leslie Fiedler<sup>319</sup>, sendo que os grandes horrores que apavoram as personagens provêm das suas psiques, nada possuindo de sobrenatural: “The final horror, as modern society has come to realize, are neither gods nor demons, but intimate aspects of our own minds.”<sup>320</sup>. Somos, então, remetidos para o conceito de perversidade inata já desenvolvida referida por Nathaniel Hawthorne e retomada por Tartt na contemporaneidade.

#### CAPÍTULO 4. DONNA TARTT E O GÓTICO SULISTA AMERICANO

Ao analisarmos a presença do racismo em alguns contos de Poe e na ficção de Donna Tartt, concluímos que estávamos perante vozes de uma América que crescera graças à exploração dos negros e dos índios, facto sobre o qual se desenvolvera um sentimento de culpa, como aliás, defende Teresa Goddu em *Gothic America*. A Guerra Civil Americana é um ponto fulcral na História dos Estados Unidos, ao opor um Norte liberal e industrializado, com um Sul arcaico, racista e preconceituoso que, ao ser derrotado, desenvolve um complexo de inferioridade. É precisamente nos estados sulistas que a Literatura Gótica adquire características próprias, reflectindo a alienação e especificidade desta região, bem como dos seus habitantes, tão bem caricaturados pelos escritores daí oriundos. O carácter auto-destrutivo das personagens, situações absurdas, a destruição de casas familiares como reflexo da mente perversa dos seus habitantes, ou a ironia associada a um humor sarcástico, são algumas das particularidades de Poe que influenciaram o Gótico Sulista. Note-se que este escritor, embora tenha nascido em Boston e morrido em Baltimore, vivera durante algum tempo em Richmond, na Virgínia, onde foi editor do *Southern Literary Messenger*.

Quando estudámos *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket* e “The Black Cat”, verificámos tratarem-se de narrativas que exploravam o duplo sentido da palavra *blackness*, que tanto se poderia referir à cor da pele dos escravos, como à perversidade do ser humano. Detectámos ainda uma associação entre a Literatura Gótica, ao dedicar-se à temática da perversidade, e a escravatura presente nos estados sulistas. Por conseguinte, alguns críticos consideram que é nestas regiões que se localiza o verdadeiro cerne da Literatura Gótica Norte-Americana. Em *Love and Death in the American Novel*, Leslie Fiedler situa a génese deste género literário no Sul, em parte graças ao contributo de Poe, associando-se questões raciais ao passado. Fiedler comenta: “It is indeed, to be expected that our first eminent Southern author discover that the proper subject for American gothic is the black man, from whose shadow we have not emerged.”<sup>321</sup>. Assim, surgiram outros tantos escritores que abordam a faceta paradoxal da vida humana, pois reflectiam sobre as realidades complexas e dolorosas do Sul. A este respeito, Fiedler refere: “Only the American tradition of symbolic gothicism, which from Poe and Melville to Twain and Faulkner has never ceased to confront the problem of the Negro, has proved in an age of realism adequate to the complexities of life in the American South; and it is to Faulkner that young writers, Negro and White, continue to turn for clues to the «power of blackness» in our contemporary life.”<sup>322</sup>

Por sua vez, Teresa Goddu coloca o Sul como a área “seleccionada” pelos restantes estados para se transformar num espaço onde se encontrava aquilo que a América livre e justa não desejaria ser, funcionando como “O Outro”. Goddu escreve: “the South’s oppositional image – its gothic excesses and social transgressions – has served as the nation’s safety valve: as the repository for everything the nation is *not*, the South purges contrary impulses. (...) the imaginary South functions as the nation’s «dark» other.”<sup>323</sup>. Richard Gray, em *Writing the South*, também realiza esta associação entre a raça negra e um conceito abstracto de *blackness*, pois o negro seria esse “Outro”. Gray considera esta união como uma estratégia tipicamente sulista, que veio transmitir ao Gótico e à diferença racial uma maior notoriedade no Sul: “When Poe tries to describe his vision of evil, the darkness at the heart of things... it is noticeable that he sometimes adopts the familiar

southern strategy of associating that vision with black people.”<sup>324</sup>. Esta estratégia é especialmente visível em *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket*, como se constatou.

Numa outra importante obra intitulada *The Power of Blackness*, Harry Levin considera o Sul como a região mais propícia para uma literatura que exploraria a mente perversa e reprimida dos seus habitantes. Levin recorda que, nos fins do século XVIII e princípios do século XIX, a América, e em particular os estados sulistas, viviam uma culpa assente num passado de exploração racial e social: “By this time the United States has accumulated, for better and worse, her own store of ruins and ghosts. Her darkest memory, (...) is what has made the South such fertile ground for writers today. Insofar as the ruined castle stands for the pride and guilt of authentic tragedy, its specifications are met by that gloomy built on slave labor in *Absalom, Absalom!*”<sup>325</sup>. Levin admite que a temática principal do escritor sulista, como do Gótico Sulista, é a escravatura/o domínio. Atribui ainda um carácter simbólico à *blackness* de Hawthorne e Melville, dado que apresentam a dicotomia entre Bem e Mal, por oposição à *blackness* de Poe, que teria um carácter social, referente à exploração racial.

Muitos escritores sulistas adaptaram o Gótico Americano à realidade envolvente. Recorreremos à criação literária de alguns, de modo a que possamos compreender de que forma se aproximam ou afastam da ficção de Tartt. Assim, autores como William Faulkner, Flannery O’ Connor, Carson McCullers, Eudora Welty, Harper Lee e Truman Capote servirão como exemplos dessa Literatura Gótica Sulista à qual Donna Tartt, oriunda do Mississippi, foi buscar inspiração, adicionando-lhe o seu toque pessoal. Embora as principais características do Gótico Sulista sejam exploradas neste capítulo, convém esclarecer, sinteticamente, o que se entende por tal conceito. O termo “Sulista” refere-se àqueles autores provenientes desses estados do Sul que se debruçam sobre um lugar, uma tradição, e até um sotaque, que lhes é comum. Já o vocábulo “Gótico”, e aplicado neste contexto específico, aponta para a presença de condutas racistas, relações incestuosas (de carácter físico e/ou psicológico), violações, tensão e solidão, violência, obsessões, fanatismo religioso, narcisismo, aristocracia decadente e excessivamente saudosa por um passado glorioso, famílias destruídas, assistindo-se ainda a uma hipocrisia e perversidade constantes. Em todos esses autores há um fascínio especial pelo grotesco, por seres alienados ou *freaks* causadores de atracção e repulsa.

Por tudo isto, as personagens lidam com a perversidade num mesmo espaço, contrariando os ideais de paz e justiça preconizados pelo *American Dream*. Jake, uma personagem de *The Heart is a Lonely Hunter* (1940), de Carson McCullers, denuncia a perversidade presente num território supostamente perfeito – o solo americano: “The world is full of meanness and evil. (...) But if you was to ask me to point the most uncivilized area on the face of this globe I would point here”<sup>326</sup>. O Gótico Sulista pretende, então, mostrar (e caricaturar) as realidades sociais do Sul, recorrendo a um herói (ou anti-herói), que tanto pode ser um louco como um simples e solitário homem. Há uma necessidade em denunciar os que são discriminados pela comunidade sulista, como os negros, as mulheres, os homossexuais ou os deficientes. Num ensaio publicado na obra *Gothic Writers: A Critical and Bibliographical Guide*, Douglass H. Thompson descreve a Literatura Gótica Sulista como uma produção literária rigorosamente associada à perversidade: “the presence of something perverse, rotten, and nightmarish in a world allegedly governed by strict piety, family values, and a proud past”<sup>327</sup>. Nem todos os escritores sulistas abordam exaustivamente as temáticas referidas, mas grande parte delas são elementos fulcrais na sua criatividade, assim como na de Tartt.

#### 4. 1. Obsessões e Racismo

No terceiro capítulo, concluímos que as narrativas de Tartt se desenvolvem de acordo com as obsessões das respectivas personagens. Em autores como Faulkner, McCullers ou O'Connor, as propensões obsessivas são igualmente determinantes na construção das suas ficções. Embora com estilos discursivos distintos, apresentam heróis modernos e demasiado obcecados consigo próprios, possuindo uma tendência auto-destrutiva e/ou vivendo infelizes e em extrema solidão. Poe reconheceu este pendor para a auto-destruição, denunciando o egoísmo e perversidade das personagens, factor que é recuperado por Tartt e por alguns escritores sulistas, como se verá. Passando pela obsessão pelo domínio, que ecoa a um passado assente na escravatura e racismo, estes escritores recorrem a heróis que sofrem verdadeiramente, e cujo cerne dessa dor se localiza nas variadas obsessões que servem de mote para criticar uma sociedade falsamente perfeita e acusar uma solidão extrema, resultando em condutas perversas e destrutivas. Tartt criou narrativas nas quais os desejos de um líder se transformam em demandas obsessivas que se estendem aos seus “súbditos”, dando continuidade àquela desenvolvida pelos escritores góticos sulistas da primeira metade do século XX, no que diz respeito à exploração de obsessões e ao domínio perverso de um líder, estando em estreita ligação com o passado baseado na escravidão e clausura. É neste sentido que a literatura produzida pelos escritores sulistas dá a conhecer uma visão da História do Sul que tem como uma das suas principais características a tendência para a destruição, tanto de famílias, como de fortunas e mentes.

Talvez a obra mais exemplificativa destes desejos perversos resultantes da obsessão pela raça seja *Absalom, Absalom!* (1936) de William Faulkner. Nesta narrativa é representado o fim das famílias aristocráticas do Sul que vivem envolvidas em “entrapment and despair, flight and pursuit, the inescapability of the past in the present, or the extreme pressures of racial hostilities and a lost southern past”<sup>328</sup>, segundo Allan Lloyd-Smith, em *American Gothic Fiction: An Introduction*. *Absalom, Absalom!* centra-se na vida de Thomas Sutpen, um homem lutador, mas perverso, que tem como objectivo a criação de uma linha familiar perfeita em termos monetários e raciais. Esta sua concentração doentia torna-se tão utópica e perigosa como os objectivos de imortalidade e superioridade intelectual dos jovens de *TSH*. Aquilo que é, inicialmente, um único desejo perverso (o de Sutpen) toma proporções maiores ao estender-se às restantes personagens, que sofrem com os seus dramas interiores. Como estudámos, este alongar da obsessão de alguém a quem lhe é próximo, consistia numa das principais características das personagens mais notórias de Tartt, como Henry (*TSH*) e Harriet (*TLF*). Em *Absalom, Absalom!* estamos diante de várias personalidades igualmente complexas, que se degradam psicologicamente, e caminham até à sua total inexistência. Esta complexidade e auto-destruição abrangem outras personagens de Faulkner, como comenta Orville Prescott, em *In My Opinion: An Inquiry into the Contemporary Novel*: “Most of his characters are obsessed by strange fears, ridden by lust (...). A miasma of hate lies low over Yoknapatawpha County”<sup>329</sup>. É certo que Sutpen é aquele cuja obsessão desencadeia um conjunto de novas obsessões e violências, todavia, ele é lutador e corajoso e, ao contrário de outros, não assassina ninguém, o que vem aproximá-lo de Harriet (*TLF*).

A destruição da fortuna de Sutpen expressa o fim dos aristocratas sulistas após a Guerra Civil, ao não conseguirem lidar com uma nova sociedade, que seria (supostamente) igualitária e democrática. Tal é confirmado por Peter Swiggart em *The Art of Faulkner's Novels*: “By the end of the novel Sutpen's

characterization has blended with his role as representative of the South's inability to reconcile successfully democratic idealism and aristocratic society"<sup>330</sup>. De acordo com Teresa Goddu, o Sul Pós-Guerra Civil desenvolvera uma culpa referente a um passado racista, mas é esse mesmo passado que regressa para atormentar Sutpen, uma vez que a sua fortuna havia tido origem em condutas perversas e racistas. Estamos perante uma perversidade apresentada pelos escritores de forma irónica. Vejamos o exemplo do ponto negro desenhado no mapa de Harriet, em *TLF*. Poder-se-ia subentender que se trataria de racismo, no entanto, sabemos que a menina sofria de um complexo de superioridade que nada tinha a ver com questões raciais. Na verdade, esse mesmo ponto negro simbolizaria, não o "negro", o "Outro", mas a localização exacta do tesouro, reportando-nos a uma ironia tão característica em Tartt.

A pena de Sutpen estende-se à sua "perfeita" família, que se vê envolvida em violência, assassinatos, incestos, racismo e solidão. Faulkner transmite, desta forma, um Gótico que não se centra somente em crimes, mas na problemática racial, que Leslie Fiedler admitiu ser fulcral: "More shocking to the imagination of the South than the fantasy of a white man overwhelmed by a hostile black world, is the fear that finally all distinctions will be blurred and black and white no longer exist."<sup>331</sup>. Do mesmo modo que Sutpen receava a união entre negros e brancos, aproximando-se de Fausto na "concepção" de um ser único, também os alunos de *TSH* recusam a possibilidade de serem semelhantes aos restantes humanos, já que acreditavam, obsessivamente, na sua superioridade intelectual. Estes, mais do que não serem imortais, recusam o facto de não serem perfeitos. A negação da imperfeição entra em sintonia com a recusa da junção do negro com o branco patente em *Absalom, Absalom!*, estando excelentemente expressa na atracção de Henry Sutpen por Charles Bon, seu meio-irmão. No entanto, a concepção racista do mundo, que lhe havia sido transmitida pelo pai, fá-lo matar Bon, ao que este comenta, numa das frases mais emblemáticas e perversas da obra de Faulkner: "So, it's the miscegenation, not the incest, which you can't bear."<sup>332</sup>. Dani Cavallaro, em *The Gothic Vision*, sintetiza esta problemática como um reflexo da sociedade à qual não poderia ficar alheio: "The vision offered by Faulkner is to considerable extent a product of a deep cultural rift that posits the South as ravaged by social fragmentation, poverty, racial violence and blocked opportunities"<sup>333</sup>. Faulkner faz transparecer a obsessão pela raça no decorrer de *Light in August* (1932), sendo a vergonha de Joe Christmas, em ser negro, que determina todo o processo narrativo. O racismo é explorado de forma subentendida, como se verifica entre Henry Sutpen e Charles Bon, em *Absalom, Absalom!*, sendo Joanna (*Light in August*), quem revela esse racismo oculto. Esta mostra pena dos negros, mas aquilo que parece ser um complexo de superioridade (racial), é precisamente o seu contrário, pois Joanna sofreria de um complexo de inferioridade (pessoal). Portanto, o racismo é usado de forma perversa e egoísta, ajudando-a a sentir-se menos infeliz. Tartt recupera estes problemas raciais enquanto máscara para complexos pessoais, especialmente visíveis na relação entre Harriet e Lasharum, já abordada.

Embora *Absalom, Absalom!* seja a obra de Faulkner onde uma obsessão é constante, noutras narrativas é igualmente destruidora. Em *As I Lay Dying* (1930) a obsessão de Addie (ser sepultada em Jackson, a sua cidade natal) converte-se na saga maníaca e obsessiva da sua família. Também em *TLF*, a obsessão de Harriet é alimentada pelo seu amigo Hely, que passa a partilhar de tal ambição, confirmando o já referido estender da obsessão a quem está próximo. Como se pode depreender, na ficção de Tartt e na de Faulkner, deparamo-nos com variadas personagens cujos sentimentos de superioridade intelectual e racial, ideias elitistas e desejos de domínio resultam na ruína física e/ou psicológica, relembrando os textos góticos ingleses que tinham como pano

de fundo a tirania do Feudalismo. Todavia, em *The Sound and the Fury* (1929), assistimos a uma inversão da submissão, uma vez que, após a destruição dos Compson, Dilsey, a empregada negra, adquire o comando sobre a casa e seus membros, tornando-se numa espécie de matriarca a quem cabe gerir e cuidar das ruínas em que aquela família se transformara. Evelyn Scott no ensaio “On William Faulkner’s *The Sound and the Fury*”, vê Dilsey como o verdadeiro alicerce dos Compson, por ser a única que não procura o seu “Eu”, aceita as suas limitações, e não faz disso uma tragédia. Scott valoriza a empregada negra, e escreve: “Dilsey isn’t searching for a soul. She *is* the soul. She is the conscious human accepting the limitations of herself, the iron boundaries of circumstance, and still, to the best of her ability, achieving a holy compromise for aspiration”<sup>334</sup>. À semelhança de Dilsey, Ida Rhew (*TLF*) cuida das meninas Cleve e da casa, mas a sua importância nunca é reconhecida por Edie, a avó matriarca da família. Tal deve-se ao sentimento de superioridade racial e socioeconómica de Edie, ainda demasiado obcecada com um passado familiar que ostentava riqueza. Também no conto “A Rose for Emily” (1930), de Faulkner, Tobe, o empregado negro, é quem trata da casa sendo através dele que Emily tem contacto com a comunidade. Carson McCullers, outra excelente escritora sulista, em *The Heart is a Lonely Hunter*, coloca Portia, uma negra, como a única pessoa capaz de cuidar de Mick, a filha do casal para quem trabalha. Estes empregados negros protegem os patrões e revelam-se pessoas sensatas, o que traz algum sarcasmo a estas obras, criticando uma sociedade que consideraria os negros como seres inferiores, quando pode ser deles que depende a ordem, sendo um carácter irónico e mordaz que Tartt obviamente recupera.

A obsessão que adquire controlo sobre as personagens, pode estar associada à dificuldade em compreender a fé, independentemente da religião, como nos mostra Flannery O’Connor, em *The Violent Bear It Away* (1960) e *Wise Blood* (1952). Ao analisar estas duas narrativas, John M. Bradbury, em *Renaissance in the South: A Critical History of the Literature, 1920-1960*, escreve: “in both cases, young protagonists rebel violently against almost exclusively religious training but remaining obsessed with a perverted missionary zeal.”<sup>335</sup>. No entanto, em *Seven American Women Writers of the Twentieth Century: An Introduction*, Stanley Edgar Hyman associa esta obsessão pela fé a uma denúncia da exploração dos negros: “As her [O’Connor’s] mad prophets are metaphoric for Roman Catholic truth, so in a sense all the fierce violence of her works is metaphoric for violence done to the Negro. (...) The Negroes in the stories are seen externally, as a conventional white southern lady would see them, with no access to their concealed sensibility”<sup>336</sup>. Em *Wise Blood*, Hazel Motes, um ex-militar que procura provar a si mesmo e aos outros que Cristo não existe, é o pregador-fundador da *Church Without Christ*, tornando-se naquilo a que Stanley E. Hyman chamou “an apostle of negativism.”<sup>337</sup>. Na sua demanda, encontra-se com outras personagens tão complexas e perversas quanto ele, e ao perceber que Deus talvez exista, Hazel cega-se e auto-inflige-se como uma forma de se salvar. Converte-se numa espécie de Cristo sofredor, invertendo as suas crenças iniciais. Por conseguinte, a salvação espiritual associa-se à destruição física e mental, já que a sua obsessão pela inexistência de Cristo e, mais tarde, pela crença Nele, conduzem-no à morte, e todas as personagens que com ele se vão cruzando, apresentam desejos igualmente obsessivos. Da mesma forma, quer os estudantes de Grego (*TSH*), quer Harriet (*TLF*) apresentam uma convicção que vem traí-los, levando-os a reflectir e compreender o erro, apesar de não evitarem a culpa, especialmente em *TSH*.

Ainda na produção literária de O’Connor, destacamos o conto “Good Country People” (1955), no qual Manley Pointer possui uma obsessão macabra por objectos pessoais alheios. Se a sua função era vender bíblias



de porta em porta, então, a “crença” em Deus é ultrapassada pela obsessão pela colecção de objectos emocionalmente valiosos para as pessoas que vai conhecendo. Por isso, aquilo que seria um acto digno, converte-se em perversidade, denunciada através da obsessão, como provam as palavras de Louise Westling, no ensaio “Fathers and Daughters in Welty and O’Connor: “His name is Manley Pointer, and his phallic lesson in humility is more of a rape than more physical penetration could be. (...) The perverse «grace» that Manley Pointer supplies is a destruction of the daughter’s dignity and ability to walk alone.”<sup>338</sup>. Enquanto em *Wise Blood* e *The Violent Bear It Away*, as obsessões resultam na destruição de quem as sofre, em “Good Country People”, Pointer não é castigado, continuando a sua colecção, o que aponta para um egoísmo perverso, assim como revela ausência de espírito de justiça, característica transversal à ficção de Tartt, que retomaremos adiante.

Carson McCullers é outra escritora sulista cujas personagens apresentam diversas obsessões, que nada mais são que provas de solidão. Em *The Heart is a Lonely Hunter* John Singer é um surdo-mudo obcecado pelo seu amigo grego, Antonapoulos. Mesmo sem conseguir comunicar com outros surdos-mudos, Singer transforma-se em alguém em quem outras quatro personagens depositam a sua confiança e a quem confessam as respectivas obsessões, como nota Lawrence Graver, num ensaio publicado em *Seven American Women Writers of the Twentieth Century: An Introduction*: “During the course of the next few months, Singer unwittingly becomes the focal point of the lives of our four other people, visiting his room, see in him a mysterious figure to complete their own obsessive but fragmentary dreams.”<sup>339</sup>. Tanto Singer – como Julian (*TSH*) – surgem como um álibi para as obsessões dos respectivos “discípulos”, envolvendo-se numa áurea de mistério que, no caso de Singer, é desocultada aos olhos do leitor, enquanto com Julian, tal mistério nunca chega a ser desvendado, reforçando o enigma à sua volta. Por conseguinte, a concepção do objecto pelo qual se é obcecado (Singer e Julian) atinge a frustração, pois há uma queda desse “deus” por não saber orientar os que a ele eram devotos. Lawrence Graver comenta este aspecto, considerando-o como o factor que contribui para a destruição de um deus e das suas criaturas, como se esses criadores fossem inúteis na construção de uma felicidade que seria impossível com ou sem a sua presença, o que nos faz evocar Frankenstein e os cientistas de Hawthorne. A este propósito, Graver escreve: “There is a growing sense, toward the close of the novel [*The Heart is a Lonely Hunter*], that the death of God is anticlimactic, or perhaps even beside the point. The dreamers would have been doomed to frustration had the mute never lived.”<sup>340</sup>.

Os discípulos de Singer e Julian atribuem-lhes uma importância quase divina que provém, em grande parte, de um excesso de solidão que lhes condiciona a visualização realista do mundo. Então, e sendo dela causa e consequência, a obsessão associa-se à solidão, que será estudada adiante. A temática da obsessão é ainda recorrente noutras obras de McCullers, como *Reflections in a Golden Eye* (1941) ou *The Member of the Wedding* (1946). Nesta, Frankie Adams é uma menina obcecada com o casamento do irmão, pois vê nesse enlace uma forma de ter uma família tradicional e tornar-se dela um verdadeiro membro. Por sua vez, a acção de *Reflections in a Golden Eye* desenvolve-se à volta de várias obsessões, que funcionam como “vagaries of abnormal psychology”<sup>341</sup>, como lhe chamou Lawrence Graver. Destes, destacam-se o desejo homossexual e reprimido de Captain Penderton pelo Private Williams, que era considerado pelo capitão como uma “diseased obsession”<sup>342</sup> que não compreendia, fazendo-o oscilar entre o amor e o ódio pelo soldado. Apesar de não exibir uma homossexualidade reprimida como Penderton, Richard (*TSH*) revela os mesmos sentimentos paradoxais perante Bunny. Por um lado, a sua chantagem irritava e aterrorizava Richard, por outro lado, mostra-se saudosos

e com pena do jovem morto. Esta ambivalência, aliada a uma obsessão, é notória em Henry, lançando-o numa espiral obsessiva e perversa. Em suma, e atendendo à conduta obsessiva das personagens de *Reflections in a Golden Eye*, concordamos com John M. Bradbury, ao declarar: “The people of the Army base from the simple-minded Private Williams to the complexly disturbed homosexual Captain Penderton, are uniformly obsessed. Since love and true communication are blocked off by obsessive self-concern, (...) tragedies of fulfillment and misunderstanding inevitably result.”<sup>343</sup>.

Por todos estes exemplos, depreendemos que a Literatura Gótica Sulista apresenta a obsessão como uma manifestação da perversidade, denunciando a sua solidão e egoísmo, como afinal, concluíramos no capítulo anterior dedicado às obsessões na ficção de Tartt. As personagens possuem crenças e objectivos que, por vezes, são eticamente incorrectos, não porque sejam totalmente perversos, mas porque gozam de uma tendência para o Mal, mesmo que este passe pela sua auto-destruição. A concepção reduzida da realidade, que se centra num mundo narcísico e fechado, determina a obsessão, que nada mais é que origem e fruto de uma extrema solidão.

#### **4. 2. Solidão, Narcisismo, Ausência de Amor e de Justiça**

Como analisámos, as personagens imaginadas por Tartt, e aquelas criadas pelos escritores sulistas referidos desenvolvem obsessões que se devem e/ou resultam em sofrimento e solidão, manifestando o seu egoísmo e narcisismo enquanto exteriorização da perversidade. O egoísmo das personagens e exagerada concentração nos seus “Eus” afastam-nas dos seus pares, intensificando uma dificuldade em comunicar, que reforça a ausência de amor, muitas vezes, devido a uma incapacidade para tal sentimento, já que apenas conseguem direccionar o amor no sentido narcísico. Veremos, pois, que o narcisismo, associado a uma intensa solidão, deforma a concepção de justiça, permitindo o triunfo do Mal, mas criticando o conceito de moralidade das personagens criadas por alguns escritores sulistas, oriundos de um espaço injusto e perverso.

O desespero pode ser tão intenso que se recorre ao suicídio para pôr fim a tal tormento, como se verifica com Henry (*TSH*), Quentin Compson (*The Sound and the Fury*), Singer (*The Heart is a Lonely Hunter*) e Hazel Motes (*Wise Blood*). Quando estudámos o suicídio de Henry, de *TSH*, referimos que, e segundo Freud, quando se escolhe pôr fim à própria vida, admitia-se a perda do amor, triunfando o *Thanatos* (a morte) sobre o *Eros* (o amor). Assim, Leslie Fiedler identifica *The Heart is a Lonely Hunter* como “a study of the failure of love”<sup>344</sup>, pois Singer dirigia todo o seu amor numa única direcção – Antonapoulos – o que contribui para a sua alienação e solidão. Num ensaio sobre McCullers, Virginia Spencer Carr considerou a solidão e sofrimento como características do homem moderno, a que McCullers deu especial atenção: “Throughout her career, McCullers developed and perfected a blueprint of the solitary soul, a poignant portrait of the twentieth-century human condition that reveals the disjunction between the isolated grotesque and the world in which he lives, and obliquely, between the hapless freak and his imperfect Creator.”<sup>345</sup>. Contudo, não é apenas Singer que se revela narcisista, pois os seus quatro companheiros apenas desejam “falar para ele” e não “falar com ele”, assistindo-se a uma ausência de comunicação.

Ora, o narcisismo é apanágio das personagens do Novo Gótico Americano, pois, como refere Irving Malin, em *New American Gothic*: “the typical hero is weakling (...). He «loves» others because he loves

himself.”<sup>346</sup>. Graças ao narcisismo, desenvolvem-se a solidão e a dor, sobre as quais McCullers reflecte, ao referir-se a Jake: “The loneliness in him was so keen that he was filled with terror.”<sup>347</sup>. Dr Copeland, por sua vez, é um homem cujo narcisismo e crenças utópicas associam-se ao excesso de intelectualismo, à semelhança dos estudantes de *TSH*. Na verdade, o narcisismo patente na ficção de McCullers relaciona-se com um orgulho específico da população sulista branca na sua raça, que a conduz, impreterivelmente, à solidão. No ensaio “The Flowering Dream: Notes on Writing”, McCullers especifica este pensamento: “But the South is complicated by the racial problem. (...) To many a poor southerner, the only pride that he has is the fact that he is white, and when one’s self-pride is so pitiably debased, how can one learn to love?”<sup>348</sup>.

McCullers explora o narcisismo e a ausência de amor verdadeiro noutra obra – *Reflections in a Golden Eye* – onde as personagens são igualmente narcisistas, como Irving Malin confirma: “In *Reflections in a Golden Eye* we meet many more narcissists.”<sup>349</sup>. O narcisismo conduz à destruição física e/ou psicológica, o que aproxima estas personagens daquelas criadas por Tartt, acabando por reflectir o grotesco moral, como se estudará. Na ficção de McCullers, as personagens estão tão imersas em si mesmas que permitem o domínio pela solidão, por vezes resultante de uma ausência de amor. Em *The Ballad of the Sad Café*, McCullers sintetiza a solidão de quem ama e a idealização inútil do objecto amado: “There are the lover and the beloved (...). He [lover] feels in his soul that his love is a solitary thing. He comes to know a new strange loneliness and it is this knowledge that makes him suffer.”<sup>350</sup>. Ao reportar-se a *The Heart is a Lonely Hunter*, Lawrence Graver adverte para a problemática da solidão, que se encontra em paralelo com a ausência de amor: “The scene is the deep south; the characters are estranged and disadvantaged, and the theme is loneliness and the inevitable frustrations of love.”<sup>351</sup>. Se alguém que ama se encontra tão alienado, sendo incapaz de comunicar com quem o rodeia, de que Singer é o melhor exemplo, então, desenvolve-se uma inquietação que intensificará essa solidão, e que se fará acompanhar de uma ansiedade destrutiva, também patente nos jovens de *TSH*. Esta culmina, geralmente, na morte como a única forma possível de atingir a paz. As relações amorosas levaram Virginia S. Carr a admitir que há sempre um tirano e um escravo, sendo impossível haver uma igualdade de sentimentos: “Each character is successively a lover and a beloved, each a slave and a tyrant depending upon whether he loves or is being loved.”<sup>352</sup>. A solidão é causa e consequência de uma obsessão pelo amor narcísico, o que marca presença em *TSH*, através da avó Cleve. Edie denota infelicidade ao ambicionar moldar as netas à sua imagem, não compreendendo os seus sentimentos, nem capacidade imaginativa. Através da sua insensibilidade – “Grief had turned her into stone.”<sup>353</sup> – Edie mostra-se perversa, embora parte da sua incapacidade para amar se deva ao trauma de ter perdido o neto e de ver a filha entrar num período de isolamento total e loucura. Há uma revolta interior da velha senhora para com o mundo e para com o amor, que parece tê-la traído. O narcisismo em *TSH* é notório quando os jovens declaram um interesse excessivo por Julian – outro homem narcisista. Muitas personagens de Tartt assemelham-se às de McCullers na medida em que um dos objectos de adoração, é similarmemente narcisista, como concluiu Irving Malin, acerca da ficção de McCullers: “I have suggested that her lovers are narcissists who want their love-objects to mirror themselves. But because the loved are alive, they cannot bear being reflections often they too are narcissists. They rebel violently.”<sup>354</sup>.

McCullers explorou ainda as temáticas da solidão e narcisismo em *The Member of the Wedding*, no qual a menina protagonista confessa: “I wish I was going somewhere for good. (...) I wish I was somebody else except me.”<sup>355</sup>. A sua vontade em fazer parte de um grupo não é partilhada pelas personagens de Tartt, que

primam por um isolamento e distanciação, muitas vezes devido à sua suposta superioridade intelectual ou graças a terríveis segredos. Deste modo, é transmitido um pessimismo que traduz a infelicidade de McCullers que, ao reflectir sobre o seu processo criativo, alerta para o isolamento espiritual de que padecia e que transmitira para as suas personagens. Por isso McCullers confessa: “spiritual isolation is the basis of most of my themes. (...) love, and especially love of a person is incapable of returning or receiving it, is at the heart of my selection of grotesque figures to write about – people whose physical incapacity is a symbol of their spiritual incapacity to love or receive love – their spiritual isolation.”<sup>356</sup>.

Os amores impossíveis e não correspondidos são recorrentes na ficção de McCullers, como resume Leslie Fiedler: “Mrs McCullers’ themes are common to the whole group to which she belongs: the impossibility of reciprocal love, the sadness of a world in which growing up means only learning that isolation is the lot of everyone.”<sup>357</sup>. Sendo assim, a ficção de McCullers associa-se à de Tartt na medida em que ambas entregam as personagens a um sofrimento com origem no amor e nas relações afectivas. De facto, em *TSH*, Richard conclui que, mesmo que possamos amar algo ou alguém, a nossa felicidade não é total somente pela vivência de tal sentimento. A perversidade é um factor que ajuda a que esse “amor” seja anulado, ou a mostrar-nos que tal não nos completaria, uma vez que somos capazes de atitudes terríveis e narcisistas para com quem amamos, da mesma forma com que Richard agira com Bunny. Richard declara: “One likes to think there’s something in it, that old platitude *amor vincit omnia*. But if I’ve learned one thing in my short sad life, it is that that particular platitude is a lie. Love doesn’t conquer everything. And whoever thinks it does is a foll.”<sup>358</sup>. Enquanto as personagens de McCullers vivem a solidão desejando que assim não seja, as de Tartt ambicionam essa alienação. No entanto, ambas direccionam essa solidão para um narcisismo e um vazio espiritual, como se tivessem sido “esquecidas” por um Criador, igualmente narcisista. Acerca das personagens de McCullers, Virginia S. Carr detecta esse vazio: “The message here, as in her [McCullers] other works, is that human beings are not whole. It is as if a capricious Creator had suddenly become more interested in something – or someone – else than His creative task at hand.”<sup>359</sup>.

Por sua vez, Eudora Welty apresenta o amor como uma necessidade do ser humano, embora, por vezes, se veja obrigado a negá-lo. A ausência do verdadeiro amor pode destacar duas facetas opostas nas suas personagens, que nada têm a ver com o narcisismo das McCullers, O’Connor, ou até nas de Tartt. A este propósito, diz-nos Ruth M. Vande Kieft, num ensaio publicado em *Female Tradition in Southern Literature*: “Welty’s characters are often in some sort of predicament when it comes to love. They may be dimly aware of the need for fulfillment in love but are denied access to it.”<sup>360</sup>. Por um lado, há o triunfo do amor, como em Livvie (“Livvie”), que cuida do seu velho e doente marido. Por outro lado, certas personagens, como Bowman (“Death of a Travelling Salesman”) e Tom Harris (“The Hitch-Hikers”) recusam o amor, mas reconhecem a sua importância, ao que Vande Kieft conclui: “yet there is no bitterness in Welty’s two salesmen – mostly perplexity and weariness, the wistful sadness that comes from hope constantly denied or quelled.”<sup>361</sup>. Por tudo isto, pode-se admitir que a perversidade exposta enquanto narcisismo numa relação afectiva não é transversal a Welty, já que confiava na força do amor.

Em *Wise Blood*, Flannery O’Connor coloca a solidão e a ausência do amor como os impulsos geradores de obsessões, como sabemos. Richard Gray, em *The Literature of Memory*, chama a Hazel “wanderer”<sup>362</sup> por ser um homem solitário, concluindo: “Hazel Motes (...) is that figure familiar in Southern literature since the time

of the Agrarian Symposium: the disinherited poor white who must drift to town because there is nowhere else for him to go.”<sup>363</sup>. Além disso, O’Connor refere-se à senhora Flood como se o narcisismo ou materialismo fossem derrotados pela solidão, estando esta dependente do impulso perverso. De igual forma, a perversidade de Julian (*TSH*) é notória ao reforçar a solidão dos seus discípulos, abandonando-os e deixando-os entregues à sua culpa. Como seu professor, e até como um “pai”, Julian não deveria ter ignorando as suas “crias”, o que divulgara o seu egoísmo ao, talvez, preocupar-se mais com a sua imagem pública do que com a saúde mental dos jovens. Portanto, concordamos com Martha Stephens que, na obra *Fifty Southern Writers after 1900: A Bio-Bibliographical Sourcebook*, e ao referir-se às obras de O’Connor, nota um materialismo e egoísmo que, associados a um ideal de superioridade e à solidão, manifestam o impulso perverso das personagens: “These stories show us prideful, self-congratulatory individuals suddenly being brought low in some ironic way by such agents as escaped convicts or stray bulls or simple some fundamental blow to their self-esteem.”<sup>364</sup>. Neste contexto de personagens egoístas, Flannery O’Connor apresenta um leque de mulheres narcisistas, que Stanley E. Hyman caracterizou como “mainly self-intoxicated.”<sup>365</sup>. Destas destacamos duas: a avó do conto “A Good Man is Hard to Find”, e Hulga, a protagonista de “Good Country People”. Ambas vêem o seu narcisismo castigado o que aponta para a sua tendência destrutiva, como se assiste na ficção de Tartt.

O poder arrasador do narcisismo está ainda patente em *Other Voices, Other Rooms* (1948), uma obra de um outro escritor sulista – Truman Capote. Embora Joel Knox, o jovem protagonista não revele egoísmo, vê-se rodeado de personagens detentoras desse narcisismo, de que se destaca Randolph. De acordo com Helen S. Garson, num artigo publicado em *Fifty Southern Writers After 1900: A Bio-Bibliographical Sourcebook*, essas personagens narcisistas transmitem ao mundo que rodeia Joel um forte pessimismo: “The novel tells of a boy’s search for love and of his entrapment in a narcissistic existence from which there is no escape.”<sup>366</sup>. Randolph apenas consegue amar para proveito próprio e nunca com o objectivo de trazer felicidade aos outros, considerando as pessoas amadas como objectos. Este egoísmo e narcisismo de Randolph, que apenas ama o seu reflexo no espelho, é revelador de sinceridade, pois, e como diz, “Narcissus was not egotist... he was merely another of us who, in our unshatterable isolation, recognized, on seeing his reflection, the one beautiful comrade, the inseparable love... poor Narcissus, possibly the only human who was ever honest on this point.”<sup>367</sup>. Esta referência à mitologia da Antiguidade Clássica como forma de explicar um comportamento egoísta nota-se em *TSH*, quando Richard tem a confirmação do envolvimento entre Henry e Camilla, concluindo, simplesmente: “Pluto and Persephone.”<sup>368</sup>. Richard não fora inocente ao identificar Pluto com Henry e Persefone com Camilla. Fora Henry quem transportara a rapariga para uma espiral de acontecimentos trágicos, e esta poderia ver-se livre do seu poder caso não se apaixonasse por ele, da mesma forma que Persefone se poderia afastar de Pluto se recusasse os alimentos. Por seu turno, a entrada nesse mundo “das sombras” e da culpa, muito graças ao terrível narcisismo de Henry, que se estendera aos restantes elementos do grupo, é também acompanhada de “três cabeças”, desta vez não se referindo a Cérbero, mas a Richard, Charles e Francis, que vão participando em actos perversos e egoístas. Assim se conclui que foram, ora um impulso inconsciente, ora outro consciente, que contribuíram para o acto perverso.

Nos contos de Eudora Welty, as personagens não são traídas pelas suas ambições, não há qualquer desejo de atingir uma verdade universal, como na ficção de O’Connor, nem encontramos um narcisismo destrutivo. Somos, pois, confrontados com um gigantesco “retrato” (ou pequenos e isolados “retratos”) de

peessoas inseridas em comunidades cujo contacto interpessoal não as impede de serem dominadas por uma intensa solidão pessoal, o que caracteriza a sociedade moderna. Em entrevista, Tartt considerou a ficção de Faulkner e Welty como um “olhar” crítico sobre a realidade sulista, que se viu envolta numa extrema solidão: “artists from the South, whether they choose to leave, or to stay (like Eudora Welty or William Faulkner) are always spiritual exiles – always standing apart, always observing, never quite part of the culture that produced them, southerners prize sociability and community life above all else and the solitude required by an artist seems to them suspicious.”<sup>369</sup>. É importante referir que muitas das personagens imaginadas por Welty não se encontram socialmente isoladas, uma vez que vivem em comunidade, ao contrário de algumas criadas por Tartt. Porém, estas duas escritoras aproximam-se ao mostrarem seres que escondem algo da sociedade, algo que faz parte do seu mais profundo íntimo, e procuram ocultar a sua solidão através do contacto físico com os seus pares, como se vivessem diariamente com uma máscara que serve igualmente de escudo protector. Louis Decimus Rubin, em *The Faraway Country: Writers of the Modern South*, e referindo-se às personagens de Welty, nota uma característica que se aplica às de Tartt: “They go to their weddings, parties, funerals, recitals, and they converse and gossip, and each maintains his facade of group personality as a barrier to deeper probing, each of them in league with the others to keep the world at arm’s length, protecting their private identity.”<sup>370</sup>.

A temática principal de Eudora Welty é precisamente a condição humana, a forma como as personagens se relacionam e como lidam com a sua solidão. Concordamos com John M. Bradbury ao dizer que, de um modo geral, “her people, those of the city and those of the small town, live isolated lives, seeking love, recognition, a meaning unit of society to which to adhere and from whom to draw sustenance.”<sup>371</sup>. As personagens procuram destruir essa tendência para a solidão, contra a qual lutam, como crê J. A. Bryant, em *Fifty Southern Writers after 1900: A Bio-Bibliographical Sourcebook*. Este crítico dá como exemplo a imaginação de Ruby Fisher (“A Piece of News”) para se afastar da solidão: “Now and then, however, one of these lonely characters will challenge his isolation in some way, usually by resorting to an act of poetry.”<sup>372</sup>. A solidão pode transformar as personagens em seres perversos e mesquinhos, pois sentem uma certa revolta contra si mesmas. Contudo, J. A. Bryant nota ainda que, quando se encontram em grupo, revelam-se solidários e humanos, o que demonstra uma necessidade de contacto social, como que a clamarem por carinho: “Taken singly, the members of the Banner family clan are like any other group of human beings (...). Taken together they are far more admirable than they are individually – probably because in their roles as members of a group they lose some of that selfishness that lies at the root of human ugliness.”<sup>373</sup>.

Depreendemos que a solidão e o afastamento da sociedade são marcas do Gótico Sulista, resultando numa deformação de conceitos morais e das próprias personalidades, podendo reverter num total desfasamento da moral e dos ideais da sociedade, ou seja, na loucura. A este propósito, Dani Cavallaro escreve: “Solitude is indeed a primary ingredient of the experience of fear as an ongoing condition that obstinately haunts us as we relentlessly, and often blindly, crawl from the babble of infancy to the babble of senility.”<sup>374</sup>. Nos autores que temos vindo a referir e na ficção de Tartt, deparamo-nos com personagens cuja alienação origina duas condutas opostas, ora uma acção que resulta numa atitude perversa e que pode causar um sofrimento noutra alguém ou em si mesmo, ora numa inércia que as converte em *zombies*. Das primeiras personagens destacamos Thomas Sutpen (*Absalom, Absalom!*), Popeye e Temple (*Sanctuary*), Jason Compson (*The Sound and the Fury*), Mayella e seu pai (*To Kill a Mockingbird*), Hazel (*Wise Blood*), Harriet e Hely (*TLF*) e o grupo de *TSH*. Por seu

turno, classificá-los como *zombies* alienados da realidade, Charlotte Cleve (*TLF*), Amelia (*The Ballad of the Sad Café*) e os alunos de *TSH*, embora já na fase posterior ao assassinato de Bunny em que são destruídos pela culpa, parecendo moribundos devido ao seu arrependimento. Emily, do conto “A Rose for Emily”, é um caso peculiar nesta divisória já que se insere em ambas as partes. Trata-se de uma mulher afastada da sociedade, que vive como um *zombie*, mas é capaz de cometer um crime, o que intensifica a sua complexidade.

Todas estas manifestações de narcisismo e egoísmo, reforçadas por uma solidão e alienação da sociedade, libertam a perversidade das respectivas personagens, que são confrontadas com uma luta constante entre o Bem e o Mal. Em grande parte destas ficções, o impulso perverso apresenta-se de forma dupla, isto é, inicialmente através de um acto (um assassinato, um incesto, com palavras ou acções incorrectas), e posteriormente, com a ausência de justiça. Esta inexistência é um forte ponto de contacto entre a ficção dos escritores sulistas em análise e a de Tartt, tendo todos recebido inspiração das histórias de detectives imaginadas por Poe, embora nestas os culpados sejam responsabilizados pelos seus crimes. Elizabeth Kerr considera a influência das narrativas de detectives, assim como do confronto entre o Bem e o Mal: “Not only does *Sanctuary* represents the conflict between good and evil, sharply contrasted by Gothic polarity of setting and characters, but it does so in a combination of the basic seduction story with the detective story which is one of the narrative patterns derived from the Gothic novel.”<sup>375</sup>. No entanto, Kerr defende que a ausência de justiça deve-se ao comportamento de Horace e Popeye. Enquanto este ignora quaisquer códigos morais, Horace é responsabilizado pelo seu desejo incestuoso e por uma crença inútil na perfeição moral que vem conduzi-lo ao isolamento: “Popeye could act but not feel; Horace could feel but not act effectively. Horace is an ironic inversion of the romantic hero; the irony lies in his inability to play the role he unselfishly chose.”<sup>376</sup>.

Ao reflectir sobre *Sanctuary*, Cleanth Brooks concluiu que Faulkner não estava preocupado com a narração de um simples crime, desejando “plot suspense and exciting action”<sup>377</sup>. Contudo, este suspense e excitação são usados para transmitir uma importante mensagem – o Mal encontra-se na mente humana e a nossa existência talvez esteja condenada à destruição e solidão completas. J. Douglas Perry, num ensaio publicado em *The Critical Response to Truman Capote*, escreve: “it is man, not his universe, that is out of kilter, that the sensation of gothicness is man’s projective response to the absurdity of his own existence in a totally consistent, self-sufficient, and alien universe.”<sup>378</sup>. A impotência da justiça é denunciada através das palavras de Horace [*Sanctuary*], e poderiam ser usadas para falar da ausência de castigo em *TSH*: “people like that walking the earth with impunity just because he had balloon-tailed suit and went through the astonishing experience of having attended Virginia.”<sup>379</sup>. Por conseguinte, Tartt também satiriza as instituições sociais, tal como Faulkner fizera, segundo a opinião de Elizabeth Kerr: “The meaning of «sanctuary» (...) is the clue to the ironic inversions which prevails throughout the novel, lending it another dimension as a bitter satire on society and social institutions.”<sup>380</sup>. Na verdade, é ao contactar com os Ratliff que Harriet e Hely perdem parte da sua inocência, mas é ao olharem de forma crítica para a sociedade que se apercebem dos seus problemas e injustiças. Já Ida Rhew, e graças às injustiças sofridas, conclui algo muito semelhante ao pensamento anterior de Horace: “It’s one law for the weak, and another for the strong.”<sup>381</sup>.

Ao apresentar personagens racistas, hipócritas e perversas, Harper Lee, em *To Kill a Mockingbird*, denuncia o Mal no ser humano, porém, refere também a sua capacidade para praticar o Bem. A grande lição que Scout aprende com o seu pai centra-se na aceitação desta ambivalência do ser humano, que Atticus comenta:

“You never really understand a person until you consider things from his point of view (...) until you climb into his skin and walk around in it.”<sup>382</sup>. Por conseguinte, *To Kill a Mockingbird* (1960), de Harper Lee, apresenta a luta epistemológica entre o Bem e o Mal, alertando para a fragmentação do ser humano, capaz de ser bondoso, mas perverso quando se deixa dominar por estereótipos. Esta ambivalência, que será desenvolvida adiante, surge com as personagens de Tartt, que sendo perversas, não têm como objectivo principal a concretização do Mal, mas a realização de uma missão, o que as lança para medos, culpas e momentos oníricos. Essa crença é admitida por Tartt que, numa entrevista, explica: “What is evil most often doesn’t start out looking like evil. (...) Hitler didn’t think that what he was doing was bad when he did it. (...) He was – but he – he himself thought he was doing a great thing (...). People don’t willingly do evil, I don’t think. I think they do what they think is good. They think it’s right.”<sup>383</sup>.

A luta entre o Bem e o Mal, e consequente ausência de justiça, ou de qualquer tipo de castigo sobre os criminosos, levam a que as crianças de *TLF* e *To Kill a Mockingbird* percam a sua inocência infantil. A narrativa de Harper Lee desenvolve-se à volta da consciencialização, por parte de uma Scout adulta, de como a injustiça a que assistira na sua comunidade a tornara numa menina mais madura. Este desenvolvimento pessoal é igualmente notório em Hely e Harriet (*TLF*), embora esta criança se afaste de Scout no que diz respeito ao conceito e aplicação da justiça. Este pensamento é confirmado através das palavras de June Edwards, na obra *Opposing Censorship in the Public Schools: Religion, Morality and Literature*: “Scout has learned to see and respect the inner essence of people rather than judge them on the basis of appearance and stereotypes.”<sup>384</sup>. Enquanto Scout recusa estes estereótipos e se preocupa em conhecer a verdadeira essência de cada pessoa, Harriet realiza julgamentos baseados em suposições e preconceitos sociais. Por não ter uma orientação familiar como Scout, Harriet não se molda à sociedade, isto é, ao crescer envolta numa extrema solidão, manifesta o seu primitivismo, logo, perversidade. Estes revelam-se no seu desejo de vingança. Assim, a concepção de justiça é, talvez, o que mais afasta Harriet de Scout, não porque a primeira fosse injusta, mas porque possuía uma visão restritiva e grotesca da realidade e da verdade, que se convertera em maldade. Tal impulso perverso infantil fora notado por Randolph, de *Other Voices, Other Rooms*, que referira: “All children are morbid: it’s their one saving grace.”<sup>385</sup>. A perversidade de Harriet assemelha-se, por sua vez, à de Mick (*The Heart is a Lonely Hunter*) que, segundo Lawrence Graver, seria uma criança criativa, mas terrível e sádica: “Although Mick is irrepressibly creative, she is by no means free from an egotism strident enough to injure others.”<sup>386</sup>. Mas não é apenas a perversidade infantil que obriga a que crianças como Harriet tenham uma visão deturpada do conceito de justiça. O mesmo se verifica com Julian (*TSH*), que numa das suas aulas, reflecte sobre a complicada definição de justiça, seguindo a concepção determinada pelos ideais da Grécia Antiga. Defendia que todas as pessoas se deveriam submeter à classe social a que estavam destinadas, não sendo correcto nem justo um homem pobre ambicionar uma vida de ostentação. Ora, se esta é a definição de justiça para Julian, então, a sua mente estaria deformada, já que, à luz da sociedade moderna, não corresponde ao conceito de justiça nem de igualdade. Ao admitirmos esta definição, concluiríamos que fora esse o grande erro de Thomas Sutpen (*Absalom, Absalom!*) – ambicionar ser superior. Parece-nos que a justiça em nada se relaciona com hierarquias socioeconómicas, mas com a moralidade, o que converte as crianças de *TLF* e *To Kill a Mockingbird* mais perto desse conceito e o culto professor Julian muito afastado, voltando a reforçar a ironia que Tartt transporta para as suas ficções. Reportando-nos ao fascínio da população de Hampden pelo desaparecimento de Bunny (*TSH*), ou



ao desejo violento de realizar a justiça pelas próprias mãos patente nos habitantes de *To Kill a Mockingbird*, *Sanctuary* e *The Ballad of the Sad Café*, notamos que é revelado algo específico das sociedades modernas: a concepção dos julgamentos como novelas, nas quais se traça um enredo e se castiga o culpado. Michael Maher e Lloyd Chiasson Jr, ao analisarem este tipo de conduta no ensaio “The Veredict”, concluíram: “trials are real-life soap-operas that allow the public to gawk at others’ malfeasance and tragedy”<sup>387</sup>. Por tudo isto, Francis e Henry (TSH) estariam correctos ao afirmar que não seriam perdoados pelos habitantes de Vermont, uma vez que não aceitariam o assassinato de um elemento daquela comunidade, mas, paradoxalmente, estariam ávidos pelo relato de um crime tão perverso, denunciando a ambivalência.

A concepção do ideal de justiça pode estar dependente de uma educação puritana e da moral que lhe está adjacente, o que reforçaria a culpa onde ela não deveria existir. Desta forma, a ficção gótica sulista apresenta uma barreira entre aquelas personagens que procuram reger-se obsessivamente pela racionalidade e aquelas que, por alguma razão, não o fazem, dando valor aos sentimentos, como os negros, os deficientes mentais, ou as crianças. Isto reflecte-se no modo como narram os acontecimentos, sendo visível nas ficções onde os narradores são participantes, de que se depreende que as personagens mais racionais são tipicamente puritanas e as mais ingénuas aproximam-se da natureza primitiva do homem. Evelyn Scott, no já referido ensaio dedicado a *The Sound and the Fury*, avalia Jason como o ícone do sofrimento devido a esse recurso exagerado à razão: “Jason is a martyr. He is a completely rational being.”<sup>388</sup>. Contudo, é exactamente nestas personagens mais primitivas que Faulkner, e também Tartt, colocam o sentido de moralidade. A este respeito, Peter Swiggart refere que, aqueles seres mais puros e primitivos não sofreram influências da sociedade nem do puritanismo: “Just as Faulkner makes social action destructive and in this sense demonic, he locates human value in primitive characters who are generally free of social involvement as well as puritan rationality.”<sup>389</sup>.

Benjy e Dilsey (*The Sound and the Fury*), Tobe (“A Rose for Emily”) ou Curtis (*TLF*) são disso exemplos. Benjy e Curtis são os que mais se afastam das concepções puritanas, pois não entendem a perversidade alojada nas suas famílias, devido à sua deficiência mental, ao que Peter Swiggart comenta: “Though Benjy’s emotional response is primitive, it is uncorrupted by rational puritanism. He reacts not to his moral interpretation of Caddy’s experiences, as Quentin does, but to his awareness of Caddy’s own sense of shame.”<sup>390</sup>. Por conseguinte, concluímos que as sempre presentes obsessões, a tendência para a solidão e a luta entre o Bem e o Mal têm parte da sua origem num seio familiar problemático e/ou com um passado complexo e terrível, que obriga os seus membros a experimentarem um atroz e destruidor sofrimento.

### **4. 3. Famílias Auto-Destrutivas e Poder Destruidor da Culpa**

De um modo geral, o Gótico Sulista denuncia um isolamento das personagens, que se encontram também alienadas das suas próprias famílias. Como se tratam de indivíduos narcisistas, apenas capazes de amor-próprio e impotentes na sua partilha, caminham num sentido destrutivo, estando muitos deles assombrados por um passado onde a exploração racial imperava ou pela culpa transmitida pelo Puritanismo. No entanto, e segundo a tradição do Sul, as famílias deveriam ser o alicerce mais forte de uma região que estava muito presa

às recordações de um passado aristocrático. O egoísmo e narcisismo que envolvem as famílias encontram-se associados às várias obsessões de que padecem e que contribuem para a sua solidão e auto-destruição, pelo que veremos de que forma as temáticas que temos vindo a estudar se reflectem em contexto familiar.

Começando por Faulkner, recordemo-nos de *As I Lay Dying*, onde a obsessão de Addie, resultante do seu egocentrismo, originava outras tantas obsessões egoístas, sendo que a viagem a Jefferson acabava por ter como objectivo último, e menos relevante, o sepultar do seu corpo. As obsessões dos Bundren são tão fortes, que Sylvia Jenkins Cook, em *From Tobacco Road to Route 66: The Southern Poor White in Fiction*, afirmou: “only in terms of obsession – sometimes comic, occasionally tragic – does this odyssey appear credible”<sup>391</sup>. Peter Swiggart também alerta para o quanto é ridícula e falsa a demanda dos Bundren, declarando: “The extreme gap between public and private goals deprives the group effort of heroism.”<sup>392</sup>. Mais do que possuírem estes desejos perversos, os Bundren escondem-nos, o que aponta para a falta de confiança entre os seus membros, fazendo com que cada um tenha de construir o seu destino à parte dos restantes, sobressaindo a sua solidão. Dani Cavallaro<sup>393</sup> defende que, através desta família, Faulkner estaria a colocar como elemento máximo da alienação o carácter transcendental da vida que, segundo as palavras de Addie, serviria como um estágio de preparação para a morte, já que esta seria eterna e a única certeza: “The reason for living was to get ready to stay dead a long time.”<sup>394</sup>.

Em *The Sound and the Fury*, conhecemos a família Compson, na qual a mãe possui um desejo doentio em ser avaliada como uma vítima, sendo perversa e mesquinha. Desenvolve uma obsessão pelos seus próprios problemas e pela necessidade de preservação da imagem de mulher austera e aristocrata. Patricia McKee, em *Producing American Races: Henry James, William Faulkner, Toni Morrison*, admite que Mrs Compson realiza uma negação de si mesma que a conduz à inexistência, ou seja, de tanto se martirizar, parece já não estar física e psicologicamente presente, comportando-se como um perverso *zombie*. A este respeito, McKee escreve: “Mrs Compson projects a negation of her present existence: she is dead, she is never at peace, she is in a condition unintended by others, or she is not in the condition she intended. (...) The role Mrs Compson plays, then, is a role of nonexistence within the law.”<sup>395</sup>. O amor que esta mãe não consegue transmitir atira os seus filhos numa espiral doentia de solidão e obsessões, resultando num intenso caos familiar. Por conseguinte, constatamos que, em diferentes contextos familiares, Faulkner apresenta personagens com contornos semelhantes e que provam a tendência auto-destrutiva das mesmas, pelo que detectamos analogias com as de Tartt. Esse pendor para a ruína tem o seu cerne, muitas vezes, na tal ausência de unidade familiar, inserindo estes grupos nas tradicionais famílias góticas, como refere Dani Cavallaro: “Central to the traditional communities depicted by Faulkner’s is the notion of the family: a structure supposed to inspire undying respect and loyalty which almost invariably turns out to be, as is often the case in Gothic fiction, a sick and fragmented institution.”<sup>396</sup>.

Relativamente a famílias destruídas, Carson McCullers apresenta-nos um conjunto de personagens cujos laços familiares não são perfeitos. Na família de Mick (*The Heart is a Lonely Hunter*), e como nos diz Irving Malin, “both parents are shadows.”<sup>397</sup>, e embora a rapariga veja John Singer como um “pai”, encontra nele a mesma falta de comunicação patente na relação com os seus progenitores. Em *Reflections in a Golden Eye*, encontramos duas famílias disfuncionais que, apesar de não possuírem laços fortes no seu seio, se deixam levar por um ambiente claustrofóbico, com uma dependência mútua, criando uma única, auto-destrutiva e disfuncional família. Irving Malin adianta: “In *Reflections in a Golden Eye* there are no family ties. Mrs

McCullers seems to imply that these monstrous characters cannot even beget children to hurt.”<sup>398</sup>. A alienação auto-destrutiva de uma família é temática presente em *The Member of the Wedding*, onde nos deparamos com a inexistência de um verdadeiro conceito familiar. John M. Bradbury considera o discurso de McCullers, nomeadamente nesta obra, como simplista mas recheado de sensibilidade e ironia, referindo como exemplo as conversas entre Frankie e Berenice, que em muito se assemelham às de Harriet e Ida Rhew (*TLF*). Outra associação entre estas duas meninas protagonistas prende-se com um secreto, mas forte, desejo de heroísmo, embora cada uma tenha as suas razões. No entanto, o que Frankie realmente ambiciona é um reconhecimento da sua importância enquanto ser humano, uma sensação de utilidade e um desejo profundo de se inserir numa família convencional. Por conseguinte, este anseio denuncia a sua tristeza e consequente refúgio no mundo de sonhos difíceis de concretizar, acabando por “searching for new fathers”<sup>399</sup>, como conclui Irving Malin.

Por seu turno, Flannery O’Connor cria outra panóplia de matriarcas ou patriarcas totalmente perversos e imersos no seu narcisismo. Os desejos da manipuladora avó de “A Good Man is Hard to Find” conduzem, indirectamente, à sua morte, bem como de toda a sua família. No conto “The Artificial Nigger”, Mr Head revela a sua perversidade ao recusar conhecer o próprio neto, da mesma forma que Pedro havia negado Jesus, ou Julian (*TSH*) rejeitara apoio aos seus alunos. O conto “The Life You Save May Be Your Own” é outro exemplo de perversidade familiar pois é a própria mãe que deseja “vender” a filha, ao sentir vergonha desta, por ser deficiente auditiva. Maureen Howard, na introdução a *Seven Women Writers of the Twentieth Century*, avalia as mães imaginadas por O’Connor como mulheres mesquinhas, terrivelmente perversas, com uma existência no seio familiar, sendo que, fora dele, são pessoas totalmente nulas: “She has created the most horrifying mothers in our literature (...). Their hatred of the conventional women around them is pointless cruel and self-defeating. I can think of no more terrifying or revelatory portraits of female self-hatred than these in Flannery O’Connor.”<sup>400</sup>. Stanley Edgar Hyman concorda com Maureen Howard, e considera a temática da “perverse mother”<sup>401</sup> como uma das mais fortes na ficção de O’Connor, que Tartt substitui pelas avós.

Por sua vez, algumas famílias imaginadas por Eudora Welty padecem desta tendência para a destruição, cujas vidas são descritas com um certo sarcasmo. Este caminhar no sentido da anulação, tendo sempre por companhia a solidão, levou M. Thomas Inge, em *Faulkner, Sut, and Other Southerners: Essays in Literary History*, a sintetizar a produção literária de Welty da seguinte forma: “the interrelatedness of human beings in their struggle for survival, the isolation and alienation of men and women in modern society, the need for family and community in a time of social disintegration, and our persistence in dreaming of new possibilities in the face of defeat.”<sup>402</sup>. Afinal, Welty escreve sobre um leque de personagens ingénuas, recorrendo ao sarcasmo, mas apresentando uma compreensão relativamente às suas vidas e à visão limitativa que possuem do mundo. As famílias de *The Golden Apples* são, de um modo geral, incapazes de compreender que caminham num sentido auto-destrutivo, como comenta James A. Bryant: “the families in *The Golden Apples*, the Maclain, the Rainey, and the Morrisons, are all unaware of their decay and die before our eyes, leaving only memory and fossil.”<sup>403</sup>. Contudo, Bryant diz que a família Fairchild, mais do que estar orientada para qualquer sentimento destrutivo, apresenta uma certa tendência para a renovação: “In the end what makes this family a living, continuing thing is the capacity of a sufficient number of the people in it to participate with compassion, selflessness, and intensity in the daily lives of all the others, whether linked by blood or by simple affection.”<sup>404</sup>.

Welty imaginou famílias nas quais os elementos femininos são mais fortes que os masculinos, pois pretendia mostrar como as famílias sulistas eram maioritariamente matriarcais, embora parecessem assentar numa autoridade patriarcal. Louise Westling chamou-lhe uma farsa que se desenvolvera à volta de mulheres psicologicamente superiores aos homens da sua família: “There is no hostility to males, but they are always seen from outside; fathers are beloved but peripheral or dead or dying. For Welty, fertility myth provides a rich tradition for dramatizing the daughters secure grounding in the southern matriarchy behind the patriarchal facade.”<sup>405</sup>. Além disso, Vande Kieft acrescenta: “These women will not be «killed» in their spirits by the dullness or dominance of their mates. They subvert the conventional codes of male supremacy as well as common wisdom about threats to the marital state.”<sup>406</sup>. O poder deste matriarcado é bem visível em *TLF*, no entanto, e ao contrário das obras de Welty, estas famílias matriarcais não se escondem atrás de um falso patriarcado. Reforça-se, assim, a solidão destas mulheres, pois os membros masculinos não estão presentes, ou se estão, são psicologicamente fracos. Por conseguinte, Tartt transforma as suas famílias em entidades terrivelmente perversas, e mais desumanas que as famílias matriarcais do Gótico que, por tradição, protegem os seus membros, como William Patrick Day recorda, em *In the Circles of Fear and Desire*: “Each Gothic family (...) is really two families. One is patriarchal, dominated by the all-powerful father figure. (...) The other family is affective or sentimental; its central figure is the loving and caring mother. It defines itself as a centre of love and affection”<sup>407</sup>.

Nas famílias imaginadas pelos escritores em análise (com a excepção de *The Member of the Wedding* e *Other Voices, Other Rooms*) não há desejo em restituir uma ordem, o que as distancia daquelas criadas por Tartt, nas quais os seus elementos julgam fazer o mais correcto para que a paz volte, mesmo que esse desejo passe pela prática de condutas perversas. É necessário relembrar que, em *TSH*, considera-se como “família” a relação estabelecida entre os estudantes de Grego, já que as famílias propriamente ditas, mostram-se desligadas destes jovens (como as de Richard e Henry), ausentes (como a de Charles e Camilla) ou tardia e perversamente controladoras (como a de Francis). Deste modo, os desejos exagerados de recuperação ou criação de uma ordem aproximam a ficção de Tartt da obra *Other Voices, Other Rooms*, de Capote. Ao chegar a Skully’s Landing, Joel encontra um caos familiar, aquilo a que J. Douglas Perry chamou “Joel’s role-models, the gothic family.”<sup>408</sup>. No entanto, é através desse caos que Joel compreende e aceita a sua homossexualidade, atingindo a paz interior capaz de o transformar num adolescente feliz. A este propósito, William W. T. Pugh, num ensaio publicado no *The Mississippi Quarterly* explica: “Because Idabel has learned to accept herself and her emotions, Joel is able to comprehend the possibilities of accepting his homosexuality.”<sup>409</sup>. Sendo assim, Joel aprende a amar todos que com ele se cruzam, o que lhe permite amar-se a si mesmo.

Por todos estes exemplos, podemos desde já concluir que, na imaginação gótica, as famílias adquirem um determinado poder destrutivo, contribuindo para a sua fragmentação, assim como dos seus membros, tendo a culpa um papel determinante nesse caminhar até às ruínas, o que passaremos a analisar. O sentimento culpabilizador é recorrente em Tartt sendo ainda um elemento que a aproxima dos restantes escritores sulistas, que temos como ponto de referência, e que utilizam a culpa como um resultado da influência do Puritanismo ou do racismo. Richard Davenport-Hines, em *Gothic: Four Hundred Years of Excess, Horror, Evil, and Ruin* sintetiza de forma exemplar o carácter alienado das famílias de Faulkner: “Faulkner’s families become disintegrated communities in which the leading members are isolated, sustained by internalized dramas”<sup>410</sup>. Em

*The Sound and the Fury* a tendência auto-destrutiva das famílias, assim como uma auto-vitimização, encontra-se em estreita ligação com o Puritanismo fortemente enraizado nas concepções morais do povo do Sul. Tome-se como exemplo a perversa e hipocondríaca Mrs Compson, que sofre a influência da crença puritana de que havia sido castigada por algo: “what have I done to be given children like these Benjamin was punishment enough (...) who can fight against bad blood?”<sup>411</sup>. Esta convicção no sofrimento devido aos erros do passado é partilhada por Rosa Coldfield (*Absalom, Absalom!*): “What crime committed that would leave our family cursed to be instruments not only for that man’s destruction, but for our own.”<sup>412</sup>. A este respeito, Richard Davenport-Hines escreve que esta mãe “represents the old jeremiads of Puritan parents that their children are sinful failures.”<sup>413</sup>. Por sua vez, recordemo-nos de que Patricia McKee defendia que esse papel de mártir que Mrs Compson atribuía a si mesma se devia à sua incapacidade para ser uma “mãe”competente, não possuindo qualquer instinto maternal, o que faz com que não compreenda os seus familiares, reforçando a dor destes. Na verdade, o Puritanismo é determinante no sofrimento de algumas personagens, ao verem-se atormentadas pelo peso da culpa, que sabemos ser uma das causas da auto-destruição dos jovens de *TSH*.

Num ensaio dedicado ao estudo de *Sanctuary* (1931), de Faulkner, Elizabeth M. Kerr recorda que Mario Materassi, professor italiano de Literatura Anglo-Americana, avaliara esta obra como uma junção de três estilos: a narrativa gótica, com delinquentes e paranóicos; um texto essencialmente oral, com contornos de atmosfera burguesa; e a história de um anti-herói típico do século XX, ao possuir dificuldades em relacionar-se com a realidade circundante. Kerr nota que, se *Sanctuary* é o resultado destes três elementos, então representaria a fusão caracterizadora do Gótico. Esta mescla contribui para que as personagens sofram e se destruam, e apela para a urgência do homem em reflectir sobre a sua conduta. Em *TSH* o reforço da culpa nota-se com a reflexão sobre um terrível passado, através do qual Richard procura entender o lado perverso do ser humano, numa forma vã de exorcizar a sua culpa. Por seu turno, em *Sanctuary*, Popeye é alguém inumano que dá voz a essa perversidade, é o ícone de um ambiente corrupto, hipócrita e violento do qual Temple passa a fazer parte, sendo que nenhum deles revela sentimentos culpabilizadores. Ambos simbolizam a degradação da sociedade, e como Faulkner defendia, tanto a destruição como a maldade provinham da mente do ser humano, não lhe sendo exterior, fazendo-o entrar em diálogo com Poe e Hawthorne.

Ao reflectir sobre a produção literária de Faulkner e o seu contributo para a consciencialização histórica do Sul, Allan Lloyd-Smith concluiu que apenas através de um estudo e compreensão do passado se poderia entender a conduta do homem contemporâneo sulista: “In Faulkner’s southern Gothic the present can only be understood in terms of a working out of events from the past, which emerge in uncanny interconnections and buried lineages, warped by the dark tangle of slavery and racial persecutions.”<sup>414</sup>. Também Richard Gray, em *The Literature of Memory*, avalia Yoknapatawpha como uma “land haunted by memory”<sup>415</sup>, fazendo ecoar a culpa proveniente da exploração racial. Como analisámos, é o passado das personagens de Tartt, ou o passado das suas famílias, que as leva a condutas perversas, como se fosse difícil a libertação de uma assombração. Por conseguinte, na Literatura Sulista Gótica verifica-se o regresso do reprimido, defendido por Freud. De facto, há algo que atormenta as personagens porque deixaram questões por resolver algures no passado, ou autorizam que certos conflitos interiores tomem grandes proporções e culminem em obsessões. Estas fazem com que as personagens se transformem em monstros, seres perversos, mas por quem nós, enquanto leitores, somos seduzidos. Louis Decimus Rubin defende que estes monstros, seres violentos, física e/ou psicologicamente,

como Thomas Sutpen de *Absalom, Absalom!*), Joe Christmas de *Light in August* (ou Henry (*TSH*) ou Farish (*TSH*)), lutam contra todos para atingir os seus objectivos e perpetuar as suas obsessões. São anti-heróis que se recusam a curvar perante a morte, mas que, quando a enfrentam, é o leitor que quer recusar tal fim, pois sente-se fascinado com a ambivalência e complexidade patentes nas suas almas.

Por sua vez, Flannery O'Connor recorre ao sentimento de culpa para criticar um fanatismo religioso e denunciar a perversidade humana. O Gótico de O'Connor revela-se através da paixão e força expressiva com que desenvolve as suas narrativas, apresentando o mundo enquanto um local destinado ao fracasso e à destruição. O'Connor verbaliza e torna objectivos os nossos desejos mais perversos com as atitudes das personagens, fazendo com que a maldade reprimida se transponha para a realidade e se torne "normal". Por estas razões, Jonathan Baumbach, em *The Landscapes of Nightmare: Studies in Contemporary American Novel*, defende que algumas das suas narrativas "sear the consciousness with the acid of their vision, burn away the euphemisms and confront us with the absurd nightmare of existence."<sup>416</sup> Sendo assim, e ao recorrer aos problemas provenientes da falta de fé, O'Connor atribui-lhe um carácter fatal. O facto de Hazel Motes (*Wise Blood*) se cegar, ou Misfit ("A Good Man is Hard to Find") matar a velha senhora apenas por ser demasiado faladora, são marcas da associação entre o exagero religioso e um certo humor que lhe serve de crítica. Neste conto não há qualquer sentimento de culpa, mas uma crença num castigo transcendental, que é verbalizado pelo próprio Misfit: "You can do one thing or you can do another, kill a man or take a tire off his car, sooner or later you're going to forget what it was you done and just be punished for it."<sup>417</sup> Então, Jonathan Baumbach conclui que, ao parodiar formas de crer em Deus, O'Connor transmitiria uma imagem negativa do mundo onde apenas há salvação das nossas almas se sofrermos, exorcizando, assim, o espírito do Mal: "It is a small and terrifying hope she leaves us. The rest, the life we live, is merely a comedy, a deadly comedy of horrors."<sup>418</sup> Ao recusar a existência de Cristo, Hazel desenvolve uma culpa terrível pois, deixa que uma luta moral tome conta da sua mente. Por um lado, ambiciona que Cristo não exista e tudo faz para prová-lo, por outro lado, tem consciência que crê Nele, sendo a impossibilidade de se libertar dessa crença o factor que mais o atormenta. Douglass H. Thomson acentuou esta fé exagerada em Deus, como um desejo numa descrença Nele, funcionando como uma crítica à população sulista, mas desenvolvendo um complexo de culpa, desta vez, em relação a Cristo. Thomson menciona: "She [O'Connor] just as frequently relies upon the traditional Gothic imagery of sinners in the hands of an angry God to chastise modern skeptics, including those inclined to dismiss the backwardness of the south."<sup>419</sup> Relativamente a esta culpa, Jonathan Baumbach repara: "haunted by unadmitted guilt, Haze is constrained to deny his identity. His denial, because of its very insistence, becomes an affirmation."<sup>420</sup> O grande desespero e consequente fragmentação de Hazel tem aí a sua origem. Por conseguinte, *Wise Blood* dedica-se à ambivalência de um homem que balança entre o Bem e o Mal, entre a crença e descrença num ser superior, e que precisa de tomar consciência dessa duplicidade, que analisaremos posteriormente. Hazel Motes, ao negar Deus, apresenta uma conduta semelhante ao louco que deambula no aforismo 125, de *A Gaia Ciência*, de Nietzsche. Este demente declara: "«Para onde foi Deus?», exclamou, «é o que eu lhes vou dizer. Matámo-lo... vocês e eu!»"<sup>421</sup>. Nietzsche pretende explicar a origem da ausência de Deus e não se reporta somente à sua extinção como um ídolo ou um ícone, mas enquanto algo que altera a nossa condição humana. Por conseguinte, aquela entidade tida como algo perfeito obrigou os seres humanos a um caminhar até ao mundo das trevas, tão corrente no Gótico. A única forma de iluminar a vida consiste na sua superação pelo próprio homem, na sua

transcendentalização, reinventando-se e caminhando até um estatuto de super-homem. É neste sentido que Hazel e o grupo de *TSH* estão tão próximos, pois ao negarem seres concebidos enquanto superiores, ambicionariam um perigoso e destrutivo caminho até à concepção do super-homem.

Muitas destas personagens são confrontadas com situações difíceis e delicadas, demonstrando alguma insegurança proveniente da sua ambivalência. Estas famílias sulistas tornam-se inesquecíveis, e até fortes devido à sua fraqueza psicológica e tendência auto-destrutiva, apontando para um paradoxo inerente ao Gótico. É precisamente a luta interior, originando uma dificuldade em conceber a realidade, que os membros destes núcleos familiares se deixam envolver num mundo de ambiguidade e ambivalências, onde, muitas, vezes, a racionalidade e a objectividade são anuladas. Por conseguinte, Dani Cavallaro, adverte: “What the novel ultimately promulgates is not the triumph of rationalism over darkness but the indelible agency of dark times in which the powers of reason are suspended.”<sup>422</sup>.

#### 4. 4. Discurso Ambíguo e Fragmentações do “Eu”, do Tempo e Espaço

Na ficção de Tartt assistimos a momentos em que a concepção da realidade oscila e somos transportados para os sonhos das personagens, para as suas condutas (aparentemente) incompreensíveis, alucinações, imaginação fértil ou memórias. Muitas personagens criadas pelos escritores sulistas em análise apresentam essa mesma incerteza no que se refere à concepção de uma realidade concreta, de uma linha temporal, ou até, a identificação de emoções e pensamentos. Sendo assim, neste subcapítulo veremos como o discurso incerto pode ser revelador de uma confusão mental, tendo, por vezes, origem no narrador. Essa desordem, quando associada à dor, à culpa ou à solidão (já estudadas) pode ainda permitir que o presente seja invadido por um acontecimento terrível que tivera lugar no passado. Para além do tempo, o espaço é outro factor caracterizador de mentes ambivalentes e inseguras quanto ao seu verdadeiro “Eu”. Assim, os escritores sulistas constroem as suas personagens de forma a caricaturar e criticar o homem do Sul, chegando a alterar estereótipos referentes aos géneros masculino e feminino, para melhor descrever uma perversidade tão específica. Tal obriga a uma abstracção mental (pelo que as personagens questionam as suas personalidades) e a sofrerem com o facto de sentirem que, talvez não haja uma “saída” e que o mundo pode ser um lugar condenado ao fracasso e à dor. Ao deambularem numa áurea de incerteza, as personagens refugiam-se nas suas imaginações. De facto, uma personagem nasce da sensibilidade de alguém criativo que é obrigado a oferecer capacidade imaginativa à sua “criatura”, reforçando a sua sensibilidade e possível fragmentação. William Patrick Day alerta para tal, ao afirmar que um escritor gótico trava uma luta entre a causa e consequência dos factos reais e a forma como são avaliados pelas personagens, resultando em narrativas aparentemente sem qualquer ordem: “The novelist is caught in a dilemma: the form that can both portray the imagined reality of the Gothic world and allows access to that world for the reader is not, strictly speaking, narrative and offers no guiding principle of order except apparent orderlessness.”<sup>423</sup>.

No ensaio “The Flowering Dream: Notes on Writing”, Carson McCullers admite a importância da imaginação no processo criativo de qualquer escritor, sendo essa a melhor forma de explorar a psique dos seres



que vai criando: “The imagination combines memory with insight, combines reality with dream.”<sup>424</sup>. Aliás, o mundo pode transformar-se numa distorção reveladora da desordem mental que, por vezes, se manifesta através do grotesco, como se analisará. No entanto, o que é considerado perverso numa cultura, pode ser aceitável noutra, o que remete para a ambiguidade dos actos humanos. O escritor explora a sua imaginação, transmitindo às personagens uma certa subjectividade que lhes confere realismo, tornando-as humanas, com as suas qualidades e defeitos. Ora, uma narrativa gótica está repleta de subjectividade proveniente da psique atormentada dos protagonistas que são assombrados por algo, e que Dani Cavallaro considera ser fundamental: “the rhetoric of haunting erodes not only the dividing line between the real and the imaginary but also the boundaries of the self. Haunting puts us in situations where we cannot be certain whether we are perceiving actual things or hallucinating.”<sup>425</sup>. Por sua vez, William Patrick Day sintetiza a origem dessa ambiguidade patente no Gótico: “The Gothic world (...) is a world of utter subjectivity. This to some extent is the nature of any fantasy: it exists but only as a projection of an individual mind. The Gothic, though, exploits this to create terror and fear. The collapse of the self is frightening exactly because it subverts the conventional assumption of the integrity of the self.”<sup>426</sup>. Assim se entende que a realidade possa ser deturpada e transformada num ambiente violento e terrível, pois passa a ser avaliada aos olhos de uma personagem fragmentada, infeliz e ansiosa de libertar do seu “Eu”.

As obras de Faulkner, nomeadamente *The Sound and the Fury* e *As I Lay Dying*, são disso exemplos, porque, tal como em *TSH*, a realidade é concebida segundo os seus narradores. O leitor coloca-se em sintonia com os respectivos intervenientes, pois, através da forma como “escrevem” e organizam as suas “confissões”, compreendemos as suas mentes. A aparente confusão entre os diferentes tempos e espaços pode ser indicadora da incapacidade de um narrador para apreender o real e as leis de causa e efeito (como se verifica com Benjy, de *The Sound and the Fury*), ao que Peter Swiggart chama “psychological chaos”<sup>427</sup>, visto tratar-se de um relato desorganizado de um conjunto de situações que não entende. Por seu turno, Richard Gray repara no discurso incerto de Rosa (*Absalom, Absalom!*) como acusador da sua perturbação psicológica e consequente ambivalência: “Sentences seem to have no end, possibilities no definite conclusion, and the pervasive effect is one of hallucination or nightmare. (...) This is a language that creates a sense of mystery.”<sup>428</sup>. Por tudo isto, repete-se e confirma-se o que já se havia concluído relativamente à ficção de Tartt – o narrador é um dos elementos primordiais na construção da ambiguidade, e como conclui William Patrick Day: “narrators tell stories that are somehow incomplete, that lose their coherence in a jumble of other narrators telling other stories or in a muffled voices of speakers trying to tell stories we cannot hear.”<sup>429</sup>. Assim, Richard (*TSH*) constrói a sua história à volta de memórias que, por razões diversas, são indefinidas. Dos muitos momentos em que esta incerteza surge, seleccionámos um, aquando das férias de Natal, em que Richard se encontra sozinho. Como forma de passar o tempo, deambula por cafés e pela biblioteca com um intenso desejo de passar despercebido como o “Invisible Man in H. G. Wells”<sup>430</sup>. Todavia, esta ambição transforma-se numa “sort of mental darkness”<sup>431</sup>, como o próprio admite, e é a consciencialização desta perturbação que intensifica o seu sofrimento, pois, apesar de nesse período ainda não ser atormentado pelo peso da culpa, era-o pela solidão. Desta forma, Rosa e Richard fazem aquilo que François Lyotard, em *O Inumano*, admitira ao se reportar a uma concentração no passado: “Tentar recordar é uma maneira de tentar esquecer.”<sup>432</sup>.



Como referimos, certos sentimentos destruidores, como a culpa ou a dor, podem deturpar o discernimento e, tendo em conta que Richard recorda a sua história envolto em arrependimento, ou Rosa, dominada pela revolta, talvez parte dos seus relatos não sejam rigorosamente reais. Portanto, surgem narrativas ambíguas e incertas no que diz respeito à veracidade dos acontecimentos. Contudo *The Sound and The Fury* e *Absalom, Absalom!* apresentam uma técnica literária conhecida por *stream of consciousness*, pois o seu percurso discursivo não é linear, com mudanças de narrador que condicionam a concepção do real. Esta característica é, talvez, a marca mais distintiva entre Faulkner e Tartt, pois esta escritora não a utiliza. Talvez por isso os textos de Tartt pareçam mais lineares que os de Faulkner, apesar de a subjectividade das mensagens estar igualmente presente, pois como admite William Patrick Day, há todo um confluir de vários pontos de vista, que se podem atribuir às diferentes personagens que relatam um acontecimento passado, ou as diferentes deambulações de uma mesma personagem que luta contra uma recordação deturpada pela memória ou por sentimentos. A este propósito, escreve Day: “The Gothic fantasy is a tale retold, memory turned into narrative, rather than action embodied in narrative. (...) Gothic fantasies, even those using a single point of view, resolve, implicitly or explicitly, into narratives that embody multiple points of view.”<sup>433</sup>

Allan Lloyd-Smith identifica as deambulações alternadas entre passado e presente como um labirinto do tempo e do espaço<sup>434</sup>, referindo a impossibilidade de esquecer o passado. Ora, caberá à morte travar essas alterações temporais destruindo aqueles que pecaram e os espaços identificadores dos seus erros. *TLF*, apesar de apresentar uma estrutura simples, sem resultar de memórias, denuncia esta confluência entre passado e presente através da alienação, e possível loucura, de Charlotte Cleve. Personagens como Charlotte negam a passagem do tempo enquanto renovação, limitando-a a uma repetição. É por isto que sofrem e se distanciam da concepção platónica referente ao movimento temporal como algo cíclico. Saliente-se que em *Timeu*, Platão referiu que a circularidade do tempo atenuaria e destruiria o peso e dor referentes ao passado, pelo que seria difícil lidar com o presente e com o passado, caso recusássemos essa linha contínua do tempo.

Esse estranho interesse pelo tempo e pela sua desconstrução denuncia mentes fragmentadas, na medida em que mostram como as personagens descontextualizam a realidade, tal como acontece com certos espaços significativos. Peter Swiggart chega mesmo a afirmar: “Time and space imagery dominate the structure of *The Sound and the Fury* and help to explain the contrasts between rational and intuitive perceptions of reality.”<sup>435</sup>. Nesta obra de Faulkner, Quentin mostra-se especialmente obcecado com a passagem do tempo e acredita conseguir detê-lo ao quebrar o seu relógio. Se tal fosse possível, deixaria de existir o futuro, e o presente não se afastaria do passado. Tal como Benjy, mas de uma forma mais organizada e consciente, Quentin relata o passado como se este fosse o presente. Como não consegue voltar atrás no tempo, lança-se numa confusão mental, destruindo o relógio antes do seu suicídio, numa última e vã esperança de imobilizar o presente. Peter Swiggart vê este objecto como uma espécie de sepulcro para a crença de Quentin na felicidade<sup>436</sup>, acabando por ter a mesma função dos jornais recolhidos por Charlotte (*TLF*). Em *TSH* não há desprezo pelo presente nem pelo futuro, mas nota-se uma concentração exagerada no passado (pela Grécia Antiga). Ora, esta obra de Tartt assemelha-se a *The Sound and the Fury* ou *As I Lay Dying* no desejo de transporte do passado até ao presente, capaz de gerar actos perversos. Esta capacidade é conseguida por Jason, cuja mente violenta e orientada para uma dor localizada no passado, destrói a sua concepção de tempo e do real, como adverte Patricia McKee: “Jason is always running out of time. (...) He represents his own fighting as a reversal, an attempt to get even or

get back for something done to him. And this form of reflection, which turns back a former enemy and turns a past situation around, also seems capable of canceling out time.”<sup>437</sup>.

Por conseguinte, *The Sound and the Fury*, *As I Lay Dying*, “A Rose for Emily” e *TLF* possuem uma importante temática em comum – um ódio pelo tempo e pela mudança. É este ódio que conduz Quentin ao suicídio, pois não o realiza como um acto auto-destrutivo, mas como uma forma de travar uma mutação. Por isso, Peter Swiggart admite: “is not an act of deliberate self-destruction, but an attempt to free his consciousness from the inevitability of change and decay.”<sup>438</sup>. Se considerarmos o suicídio de Henry (*TSH*) como um eternizar e fuga ao tempo, assemelha-se a Quentin, mas caso aceitemos que se tratara de um acto de cobardia e auto-destruição, diríamos que Henry se opõe ao jovem sulista, não tendo a sua morte qualquer relação com o carácter modificador do tempo. Este comportamento é idêntico ao de Charlotte (*TLF*), tratando-se de *zombies* que, embora vivos, apresentam uma tremenda inércia. Neste sentido, o narrador de “A Rose for Emily” oferece uma descrição da senhora que denuncia o seu afastamento do mundo, como se fosse um cadáver: “Her skeleton was small and spare, (...). She looked bloated, like a body long submerged in motionless water, and of that pallid hue.”<sup>439</sup>. Emily, por tanto desejar deter o tempo, acaba por “viajar” até ao passado, mantendo as suas lembranças de criança e adolescente intactas. Além disso, e ao realizar a necrofilia, revela o quanto se encontra perturbada psicologicamente, com uma mente doente e alienada da realidade e do presente, transmitindo ao conto a ambivalência que lhe vai na alma. Ray B. West Jr escreve algo que também se poderia referir a Charlotte (*TLF*): “the world depicted is a confusion between the past and the present, the atmosphere is one of distortion of unreality.”<sup>440</sup>. Cleanth Brooks e Robert Penn Warren reforçam esta tese, afirmando: “Miss Emily (...) is one of those persons for whom the distinction between reality and illusion has blurred out.”<sup>441</sup>.

Ao longo de *Absalom, Absalom!*, deparamo-nos com várias analepses, cabendo ao leitor determinar a linha do tempo. Quentin mostra-se fascinado com os Sutpen e, respeitando o tradicional imaginário gótico, permite a invasão do presente pelo passado. Anteriormente referimos que Thomas Sutpen era atormentado pelos erros cometidos algures no passado, servindo como exemplo para todo um conjunto de aristocratas. É por esta razão que Tartt considera o Mississippi um local peculiar, como afirmou numa entrevista ao jornal *The Guardian*: “before the civil war there were more millionaires in Mississippi than there were in New York. So it has a dark history, because they got their money through slavery.”<sup>442</sup>. Neste sentido, Richard Gray admite que *Absalom, Absalom!* é um estudo do passado histórico, na medida em que se repete<sup>443</sup>. É através deste movimento do passado até ao presente que as personagens adquirem uma consciencialização da dolorosa realidade, como comenta Gray: “The vision of history holds clear implications for the interpretation of the human consciousness also, and of the relationship between that consciousness and the things, commonly called reality, with which it is engaged.”<sup>444</sup>. Esta dor que ocorrera num tempo distante é transversal a Miss Rosa, Quentin ou Richard (*TSH*) e aos seus colegas, sentindo-se ainda em Harriet (*TLF*) e na sua família, e ainda em Randolph (*Other Voices, Other Rooms*). Este admite que “all the future exists in the past”<sup>445</sup>, e ao encerrar-se tão doentamente no passado, conclui que nunca tivera uma “vida verdadeira” já que fora sempre infeliz, logo, não poderia viver porque nunca estivera realmente vivo. T. S. Eliot, no seu conjunto de poemas *Four Quartets*, apresenta a mesma reflexão sobre o tempo, a sua complexidade e subjectividade. No poema “Burnt Norton”, Eliot escreve: “Time present and time past/ Are both perhaps present in time future/ And time future contained in the past./ If all time is eternally present/ All time is unredeemable.”<sup>446</sup>. Por conseguinte, Eliot transmite um

ideal de eternidade, como se a mescla entre os diferentes tempos fosse uma espiral que reflectiria o carácter infinito da consciência humana, que nada tem a ver com a efemeridade da vida, sendo esta confluência temporal também ambicionada pelos jovens de *TSH*.

Em *Absalom, Absalom!*, Quentin sofre com algo a que não assistira, mas em que revê parte do seu comportamento incestuoso (que apenas nos é relatado em *The Sound and the Fury*). Leigh Duck, no ensaio “Haunting Yoknapatawpha: Faulkner and Traumatic Memory”, considerou o jovem Compson como um fantasma, capaz de deambular do passado até ao presente e nele permanecer, ou permitindo a transversalidade do passado até à actualidade, como é característico das narrativas góticas: “the gothic imagery in the text suggests we should understand Quentin’s memories (...) as the invasion by the past of a consciousness which cannot secure its position in a contemporary moment.”<sup>447</sup>. Surge, então, um trauma que perpassa pela família Cleve (*TLF*), que sofre de uma “willful amnesia”<sup>448</sup>, uma vez que a dor da perda de Robin fê-los desenvolver uma memória fragmentada e desorganizada desse momento: “the memory of that day’s event had a chaotic, fragmented quality, bright mirrorshards of nightmare”<sup>449</sup>.

Deste modo, e ao reflectir sobre as questões temporais na ficção de Faulkner, o filósofo Jean-Paul Sartre notou algo que se relaciona com essa confusão mental da família Cleve, de *TLF*. No ensaio “Time in Faulkner: *The Sound and the Fury*”, Sartre afirma que não é necessário que haja um carácter cronológico, sendo os textos de Faulkner uma forma diferente de apresentar o tempo, e não a sua recusa. A concentração no passado é tão exagerada que se vive o presente como uma recordação, conseguindo essas memórias voar até ao momento actual e confundir as personagens, mas oferecendo plenas indicações sobre as suas personalidades ambivalentes e atormentadas: “But his preoccupation with the past is so strong that he sometimes disguises the present – and the present makes its way in the shadows, like an underground river, to reappear only when it has become past.”<sup>450</sup>. Em *Absalom, Absalom!* o tempo funciona como uma personagem sobre a qual as restantes vivem obcecadas, ao que Sartre conclui: “the past is unfortunately never lost; it is always there, almost as an obsession.”<sup>451</sup>. Ressalte-se que no ensaio “Novel of the South”, C. Hugh Holman sintetiza a transposição do passado para o presente, admitindo: “time is an entity in Faulkner’s world. The past exists so compelling in the present for his characters that it sometimes seems that only the past really exists”<sup>452</sup>. Por oposição às personagens de Faulkner e a muitas de Tartt, que insistem em “viver” no passado, Danny Ratliff (*TLF*) anseia pela chegada do futuro, na esperança de encontrar uma vida melhor, acabando por justificar o que T. S. Eliot referira em “Burnt Norton” acerca da convergência de tempos. Para conseguir atingir o futuro mais rapidamente, recorre ao consumo de *speeds*, que lhe dão a ilusão de se libertar da realidade envolvente, destruindo qualquer noção de tempo e reforçando a sua infelicidade.

A problemática do tempo é outro ponto forte na ficção de Eudora Welty, embora com contornos diferentes de Faulkner, mas ligeiramente semelhantes aos de Tartt. Esta escritora sulista mostrava-se fascinada com a fotografia, que considerava como uma excelente forma de captar um momento, e isolá-lo de um tempo contínuo que jamais pararia. Referimos que a sua escrita é considerada fotográfica ao apresentar uma narração semelhante a *frames*, sendo o conto “Death of a Traveling Salesman” o melhor exemplo, ao unir essa técnica discursiva a toda uma subjectividade e sensibilidade expressa pelas personagens. Apesar de o discurso de Tartt não ser “fotográfico”, dá-nos indicações fulcrais de mudanças na vida das personagens que nos lançariam para a visualização de novos *frames*. Note-se o momento em que Ida Rhew (*TLF*) abandona a casa dos Cleve, no qual

a noção de tempo de Harriet é violentamente abalada, contribuindo para a concepção caótica que a criança possui da vida. Tartt escreve: “Time was broken. Harriet’s way of measuring it was gone (...). Hours and days, and light and darkness, slid into each other unremarked”<sup>453</sup>. Ora, seria como uma espécie de *frame* de que se depreende que a menina perdera o único ponto de referência que possuía, o que contribuirá para a sua alienação e desordem familiar.

Não é apenas a concepção de tempo que é abalada, revelando mentes conturbadas e ambivalentes. Por vezes, os espaços onde as personagens se movem funcionam como pistas para a compreensão de quanto as suas mentes deambulam pela imaginação, podendo até perder algum contacto com a verdadeira concepção do real. Os sentimentos podem alterar a forma como as personagens recordam algo, sendo que esses mesmos sentimentos estão dependentes do espaço. Por exemplo, após a consciencialização do acto perverso realizado para com Bunny, Richard (*TSH*) sente que perdera uma parte de si, talvez a sua ingenuidade. Há uma desorientação, um desconhecimento do “Eu”, um vazio associado à facilidade com que uma vida pode acabar e ao modo como outras, não tendo terminado, sobrevivem, quase que moribundas, como a alma de Richard. Ao recordar uma qualquer paisagem, o jovem admite algo que denuncia o seu “Eu” paralisado com a perversidade nele alojada: “I never got used to the way the horizon there could just erase itself and leave you marooned, adrift, in an incomplete dreamscape that was like a sketch for the world you knew (...) an amnesia-land, a kind of skewed Heaven where the old landmarks were recognizable but spaced too far apart, and disarranged, and made terrible by the emptiness around them.”<sup>454</sup>.

Em *Other Voices, Other Rooms*, a dor e a solidão sentidos por Joel, e aliados à desilusão por estar inserido numa família que imaginava diferente, obrigam-no a vaguear pelas diferentes divisões da casa. Mas são outros “espaços” que determinam a personalidade do jovem, refugiando-se na sua imaginação, povoada por personagens de histórias que ouvira, ou por recordações de indivíduos “estranhos” que vira actuar em feiras. Este recurso a uma imaginação infantil fértil é usado por Vandarman, o filho mais novo da família Bundren, de *As I Lay Dying*, que nega a morte da mãe, identificando-a com um peixe. Logo, há um reforço da amoralidade dos seus familiares e da sua criatividade, comentada por Peter Swiggart: “Vandarman is a comic figure reacting with childish absurdity and not a pastoral creation whose natural reactions bring into focus the moral failure of others.”<sup>455</sup>. Por seu turno, Harriet (*TLF*) recorre a esse truque para se proteger de realidades cruéis, viajando no tempo e no espaço. Por oposição aos espaços enquanto elementos fechados, Irving Malin acredita existirem as “viagens” que, mesmo aparentando liberdade, tornam a narrativa subjectiva e intensificam a ambivalência e insegurança das personagens. Segundo Malin, “It [voyage] represents movement, exploration, not cruel confinement. But the voyage is also horrifying because the movement is usually erratic, circular, violent, or distorted. (...) The polarities of room and voyage shrink to one point of horror.”<sup>456</sup>.

Faulkner coloca grande parte das suas personagens a deambular por Yoknapatawpha, um espaço imaginado, transpondo algumas delas de umas narrativas para outras, o que transmite aos textos alguma veracidade. É interessante notar a semelhança da entrada de Quentin no quarto de Henry, em *Absalom, Absalom!*, com a do narrador de “The Fall of the House of Usher”, de Poe, no quarto de Roderick. Ambos vão ao encontro do terror e de um segredo doloroso, da mesma forma que Richard, narrador de *TSH*, é convidado, não a entrar num quarto, mas a penetrar naquele grupo de alunos elitistas, sendo no seu seio que descobre o terror e a capacidade do ser humano para a perversidade. Estes espaços, embora reduzidos, exemplificam aquilo

a que Dani Cavallaro considerou como “dark places”<sup>457</sup>, pois encerram terríveis segredos e crimes. Por sua vez, o espaço mais relevante em *The Heart is a Lonely Hunter*, é igualmente um quarto, o de Singer, pois é lá que quatro das principais personagens se revelam. Por outro lado, Mick refugia-se em espaços imaginários, criando o *inside room*, habitado por aquilo que mais ama, e o *outside room*, onde coloca a vida real e tudo o que nela há de difícil e doloroso. Porém, e como nota Irving Malin, “the ambivalence between the two rooms is never to leave her. She [Mick] is not happy in either”<sup>458</sup>, pelo que seria ideal que se complementassem, algo impossível de acontecer, o que reforça a ambivalência de Mick e de quem a rodeia.

Em *The Heart is a Lonely Hunter*, os passeios repetitivos de Singer e Antonapoulos nada mais são do que pistas para a verdadeira ausência de sentimentos deste. Adicionalmente, Jake Blount é um homem viajado, mas não possui um espaço a que possa chamar seu, o que denuncia a sua já referida solidão, concluindo que é um “stranger in a strange land”<sup>459</sup>. Detectamos, pois, uma relação entre esta *strangeness* de Blount e a de Richard (*TLF*). Assim, e após pertencer à turma de Grego e compreender a sua perversidade, tudo à sua volta parece perder o encanto e magia, recordando-o que é um rapaz solitário e sem raízes: “I suppose I was only a little depressed, now the novelty of it had worn off, at the wildly alien character of the place in which I found myself: a strange land with strange customs and peoples and unpredictable weathers.”<sup>460</sup>. Esta vontade de viajar através da imaginação, e a esperança de atingir uma plenitude espiritual surgem em Mick, embora venha a perder o interesse por tais “viagens”, passando a considerar o mundo como um local negro onde não há lugar para a esperança. Por conseguinte, Mick é exemplo de muitas personagens de McCullers que se mostram espiritualmente autistas. A esse propósito, Virginia Spencer Carr adianta: “A predominantly pessimistic frustration about the south served as a compelling background to the introspective, taciturn quality of McCullers’s fiction, which she peopled with characters whose amputated consciousness, irreversible physical deformities, and acute psychological dysfunctions rendered them spiritually autistic.”<sup>461</sup>. Se vivemos num mundo condenado à frustração, ao desespero, ficando envolvidos numa áurea de pessimismo, então, estaremos a dar razão ao filósofo Arthur Schopenhauer que, em *O Mundo como Vontade e Representação*, considerava o universo como um local absurdo e o desejo de se pretender viver como algo trágico.

Outras personagens de McCullers vivem isoladas nos seus mundos reais ou imaginários. Destes destaca-se, em *Reflections in a Golden Eye*, o escritório de Penderton, que nas suas divagações, penetra num abstraccionismo capaz de o afastar das realidades duras, o que é comentado por Irving Malin: “he cannot find pleasure in his cell because someone invades it.”<sup>462</sup>. Em *The Member of the Wedding*, McCullers aborda, embora ligeiramente, a concepção da ambiguidade do real, sendo este apreendido de forma especial por cada ser humano. Frankie diz algo determinante: “I see a green tree. And to me it is green. (...). But is the color you see as green the same color I see as green?”<sup>463</sup>. Esta problemática é discutida por Italo Calvino, em *Palomar*, sendo que a ambivalência da concepção da realidade se pode tornar num factor de tormenta para quem reflecte sobre tais indefinições. A incerteza quanto à concepção de uma verdade suprema é partilhada por Harriet (*TLF*): “How could you ever be perfectly sure when you were dreaming and when you were awake? In dreams you thought you were awake, though you weren’t.”<sup>464</sup>.

Eudora Welty cria personagens inseguras, solitárias ou atormentadas, inserindo-as numa comunidade aparentemente normal. No conjunto de contos *A Curtain of Green*, as tentativas de “fuga” a essa comunidade, enquanto espaço fechado, revelam-se infrutíferas, destacando-se o suicídio de Clytie. Mas Welty transpõe essas

evasões para o mundo onírico e da imaginação, como uma tentativa de relacionamento com as realidades circundantes. James A. Bryant associa o sonho à necessidade de contacto inter-pessoal, que era um dos grandes interesses desta escritora: “The dream in her characters is merely an extension of human sensibility in its perennial effort to perceive a relationship with the world about it.”<sup>465</sup>. Este crítico destaca o poder imaginativo de Ruby Fisher (“A Piece of News”), a epifania de Mrs Larkin (“A Curtain of Green”), os sonhos/desejos de William Wallace (“The Robber Bridegroom”) ou Virgie Rainey (“The Golden Apples”). Ao recorrer a uma subjectividade e incerteza típicas dos sonhos, Eudora Welty reflectia sobre a condição humana e o modo como as pessoas se relacionavam, não explicando a realidade, mas apresentando-a como um jogo de sensibilidades, por vezes difíceis de conjugar.

A concepção dos espaços enquanto prisões ou clausuras reveladoras da solidão e fragmentação das personagens é notória na ficção de Flannery O’Connor. No conto “The Life You Save May Be Your Own” a presença de uma casa que necessita de obras é o símbolo da mente perversa da mãe de Lucynell e de Mr Shiftlet. Por sua vez, em “The Artificial Nigger”, o avô tem como objectivo mostrar ao neto que a cidade é um lugar terrível, onde o Mal faz a sua aparição a cada esquina. Embora o passeio por este espaço citadino seja semelhante ao inferno, com túneis claustrofóbicos e um barulho ensurdecador, a verdade é que esse mesmo inferno, esse Mal, localiza-se nas mentes do avô e neto. Nos contos “A Circle in the Fire” e “Good Country People”, Mrs Cope e Hulga, encontram-se fechadas nos seus próprios “templos”: a quinta e o celeiro, respectivamente. Em ambas as narrativas são elementos exteriores que perturbam uma aparente paz vivida nessas casas, e vão mais longe ao mostrar aos moradores desses espaços que não têm a realidade tão controlada como pensariam. Martha Stephens considera “The Circle of Fire” como “the masterpiece among O’Connor’s short stories.”<sup>466</sup>. Na ficção de Tartt fomos encontrando outros tantos espaços simbólicos que se relacionavam com momentos determinantes e, na maioria dos casos, dolorosos, representando mentes ambivalentes, como aliás, sabemos ser influência de Poe, ao que Dani Cavallaro refere: “Familiar sins, passions and sorrows are projected onto the body of the house.”<sup>467</sup>. Recordemo-nos da casa de Harriet com o seu pátio misterioso (*TLF*), ou ainda da torre de água ou da casa dos Ratliff. Já em *TSH*, os espaços eram associados à elegância e cultura, como a biblioteca, os hotéis ou a sala de aula, mas não menos claustrofóbicos que aqueles de *TLF*. Os escritores sulistas que adoptamos como ponto de referência recorreram, após Poe e antes de Tartt, à expressividade de outros tantos espaços que, ao serem relevantes nas respectivas narrativas, se convertem em “personagens”, e reflectem as psiques conturbadas daqueles que lá vivem.

A casa de Sutpen, de *Absalom, Absalom!* é disto um exemplo, como é confirmado pelas palavras de Rosa Coldfield: “houses actually possess a sentience, a personality and character”<sup>468</sup>. No final de *Absalom, Absalom!*, a casa, que funcionaria como símbolo máximo da sua riqueza e obsessão, é destruída uma vez que o poder económico, a família e o sentido de moralidade haviam sido arruinados. Esta casa é tipicamente gótica e a sua confirmação surge quando Quentin e Rosa a visitam, ao que Richard Gray comenta: “Quentin now sees the Sutpen home as a typical Gothic mansion – as surreal as the House of Usher and more frightening even than the «grim ogrebourne» Rosa described.”<sup>469</sup>. A queda da mansão entra em paralelismo com a da família Usher, imaginada por Poe, ou com a “House of Seven Gables”, criada por Hawthorne, sendo que todas elas possuíam um segredo terrível e representavam “the entire history of forbidden desire and aggression”<sup>470</sup>, como escreve Robert K. Martin. Por conseguinte, e como menciona Noel Polk, em *Children of the Dark House: Text and*

*Context in Faulkner*: “In Faulkner as in the Gothic tradition, the two meanings of the term «house» are combined: the building itself and the family that inhabits it are one.”<sup>471</sup>.

*Sanctuary*, de Faulkner, está recheado de espaços significativos que denunciam o isolamento, narcisismo e perversidade das personagens estudadas anteriormente. O próprio título da obra contém uma expressividade especial. Por “santuário” entende-se algo capaz de transmitir proteção e calma, pelo que todas as personagens desta ficção possuem um local onde se sentem protegidas, o que não significa que estejam a salvo. No ensaio “Sanctuary: The Persecuted Maiden, or, Vice Triumphant”, Elizabeth M. Kerr associa a atmosfera vivida na casa de Lee e Ruby à destruição e ao puro Mal, e recorre a uma expressiva metáfora: “It is not only a ruin but also the scene of evil, formerly the scene of treasure hunts by those greedy for gold and now the hangout of bootleggers and gangsters.”<sup>472</sup>. A casa de Horace, enquanto local desde sempre habitado por aristocratas, ostenta imponência, e é lá que ele se refugia, mas é também um espaço perverso, pois é nele que vive Narcissa. Esta, ao recusar dar guarida a Ruby e ao tentar respeitar certos ideais obsoletos, apela para a recordação das terríveis famílias aristocratas do Sul. A este respeito, J. Douglas Perry, no ensaio “Gothic as Vortex: The Form of Horror in Capote, Faulkner, and Styron”<sup>473</sup>, admite que a verdadeira fonte do Mal em *Sanctuary* é Narcissa, e não Popeye. Finalmente, o bordel de Miss Reba corresponde ao terceiro “santuário” e tem ligação aos outros dois através de Horace, já que é ele quem procura repor a ordem e a justiça, embora em vão. O quarto de Temple no bordel é a sua nova prisão e é nele que Popeye se transforma em *voyeur*, intensificando a perversidade da narrativa, que Elizabeth M. Kerr comenta: “Temple’s room in Miss Rebas’s is both the scene of her imprisonment and of Popeye’s voyeurism, and the scene of her confrontation with Horace, thus serving in both the seduction and the detection plots.”<sup>474</sup>. Uma outra prisão, desta vez real, é aquela onde Lee é encarcerado, mas tal espaço converte-se num santuário de salvação, ao protegê-lo de Popeye e, ironicamente, é assim que dele sai, pois encontra a morte. Desta forma, concordamos com Elizabeth M. Kerr, quando identifica o tribunal como o último espaço referente à clausura e ao isolamento, uma vez que é um julgamento injusto que leva Lee a abandonar o seu “santuário”/a prisão e a perder a vida.

A destruição de uma casa como metáfora para a decadência de quem lá habita está presente em *Skully’s Landing*, a mansão de Capote, *Other Voices, Other Rooms*, pois os seus moradores ou aqueles que com eles se relacionam, vivem obcecados por um passado, embora cada uma o (re)viva à sua maneira. John Aldridge sintetiza: “Randolph, Miss Amy, Mr Samson, Jesus Fever, and Little Sunshine have nearly always belonged: years before they turned away from the real world and of the past. (...) The Landing has conquered them a decay”<sup>475</sup>. Este crítico acrescenta ainda: “Cloud Hotel and like the people of the Landing; it is a physical representations of the decay past to which Randolph, Miss Amy, and the others are dedicated.”<sup>476</sup>. Se todos sofrem com as suas memórias, que são obstáculos ao seu desenvolvimento e forte incentivo à sua decadência, também a destruição da casa denuncia a sua infelicidade.

A ambivalência pode ainda surgir através da inversão dos géneros, como em *Absalom, Absalom!* onde os três filhos de Sutpen violam a concepção de família perfeita ambicionada pelo pai. O possível amor entre Henry e Charles e entre este e Judith, para além de abordar a problemática do incesto, abarca a da raça, pois não há qualquer certeza se o assassinato de Charles surgiu da possibilidade de miscigenação, como ele acreditava, ou de racismo, o que levou Robert K. Martin a comentar: “Faulkner’s insistence on his racial theme here swerves to acknowledge the bisexuality of incest and to see the possibility of reading a doomed interracial love

as homosexuality.”<sup>477</sup>. Esta inversão de géneros, enquanto ironia e crítica a uma suposta superioridade racial e/ou pessoal, está ainda patente em *Other Voices, Other Rooms*. Idabel é uma criança semelhante a Harriet (TLF), com a sua coragem, determinação, solidão e um comportamento pouco feminino, quando comparado com as meninas da sua idade. Por oposição, Joel é mais feminino que Idabel, levando Irving Malin a afirmar: “He [Joel] senses unconsciously that she is more of a boy than he is – reality is upside-down”<sup>478</sup>.

Nas narrativas de Tartt, nem as mulheres nem os homens são apresentados como seres perfeitos, não estando o Mal associado a um género, contrariando um pouco a tradição gótica já que esta costumava colocar o elemento feminino como uma vítima, como nos recorda William Patrick Day: “The feminine characters in the Gothic fantasy are always victims of masculine rage and violence; they are always models of virtue and property.”<sup>479</sup>. Também Faulkner cria as suas personagens femininas como seres manipuladores, especialmente, ao controlarem os homens, ao que Leslie Fiedler conclui: “men are helpless in the hands of their mothers, wives, and sisters (...), they [women] possess neither morality nor honor”<sup>480</sup>. Veja-se o exemplo de Addie Bundren (*As I Lay Dying*), uma mulher perversa, avaliada por Leslie Fiedler como “the conventional bitch of contemporary American fiction”<sup>481</sup>, graças ao seu altruísmo. Do mesmo modo, Temple Drake (*Sanctuary*) é desumana e misteriosa, sendo o seu nome profundamente irónico, na medida em que “temple” se refere a algo sagrado. Todavia, Temple Drake pode ser um símbolo da mulher dos Loucos Anos 20 que descobre a sua sexualidade, mas ainda não sabe como vivê-la, ou como nos relata Fiedler, “not content to be violated, the woman becomes the violator”<sup>482</sup>, pois deseja o contacto sexual, o que por si lança alguma ambiguidade relativamente à sua violação. Elizabeth M. Kerr chama-lhe “a modern version of the Persecuted Maiden”<sup>483</sup>, ao ser efectivamente vítima de violação, mas sendo ela quem fora ao encontro da sua desgraça. Temple revela uma atracção pelo Mal e a possibilidade de libertar a sua perversidade excita-a. Mas o dom de conseguir transmitir uma imagem de menina inocente e vítima, aponta para a sua obscuridade e maldade. Por sua vez, os títulos das duas narrativas mais longas de Tartt são também contraditórios no que diz respeito à acção propriamente dita. Ao revelar a sua culpa, Richard faz com que a sua história deixe de ser “secreta”, e não cabe ao “pequeno amigo” – Hely – a concepção da obsessão e realização da vingança.

No que diz respeito às mulheres de *Sanctuary*, Kerr notou algumas inversões aos seus tradicionais papéis. Como vimos, no tribunal, Temple finge ser casta e vítima de violação, mas revela-se perversa. Narcissa é outro exemplo de uma mulher que ao pretender ser uma senhora aristocrata de respeito, recusa actos de solidariedade. Temple e Narcissa personificam as palavras de Quentin (*The Sound and the Fury*): “Women (...) have an affinity for evil for supplying whatever the evil lacks in itself for drawing it about them instinctively.”<sup>484</sup>. Por seu turno, Miss Reba é a prostituta, a mulher “imoral” que aceita proteger Temple, mas é capaz de amar, algo impossível para Narcissa. Um outro papel invertido é o de Ruby, que tivera um passado também “imoral”, mas é quem tenta auxiliar Temple. Enquanto esta é uma mulher ambivalente, Narcissa e Ruby são mais lineares, embora opostas, como conclui Kerr: “Although Ruby would sacrifice her «virtue» to save Lee, Narcissa would sacrifice nothing for anyone but herself.”<sup>485</sup>.

Não só as mulheres apresentam um papel oposto ao tradicional, mas também alguns homens vêem as suas funções alteradas, nomeadamente em *Sanctuary*. Gowan pretende ser o protector de Temple, mas abandona-a. Red surge como um herói que toma o lugar de Gowan nos braços de Temple, mas acaba por ser assassinado pelo tirano Popeye. Horace é um herói que percorre toda a narrativa com uma crença inútil na



perfeição moral e na justiça. Por conseguinte, Kerr acredita que a dor do advogado provém do facto de pensar que fora punido pelo seu desejo incestuoso por Narcissa ou Little Belle, o que apontaria para a presença do Puritanismo. Por fim, Lee representa a última inversão masculina. Visto tratar-se de um negro que dedicou toda a sua vida à violência, adquire um papel de herói e de mártir, uma vez que é injustamente condenado. Esta ambiguidade dos géneros é também explorada por Carson McCullers, em *Reflections in a Golden Eye*. Assim, Captain Penderton partilha da ambivalência sexual de Biff, reprimindo a sua homossexualidade, caindo num abstraccionismo e fechando-se nos seus pensamentos. A dificuldade em aceitar-se resulta numa tendência destrutiva, pelo que Irving Malin escreve, acerca de Penderton: “becomes nonliving as he submits to his compulsive routine, but he cannot leave it.”<sup>486</sup>. Transforma-se num *zombie*, que aceita a sua rotina, não desejando alterá-la, mas antes converte Williams num objecto que encerra o seu amor e o seu ódio. Neste sentido, Penderton assemelha-se a Charlotte (*TLF*), ao isolar-se do mundo. Nesta obra, a ambiguidade encontra-se também no título, que alerta o leitor para a subjectividade que surge através de um determinado olhar, pertencente a um pavão. Ao longo da diegese há todo um distorcer do real, sendo as personagens derrotadas por uma total incapacidade comunicativa que as leva a ver o mundo à sua maneira, e cujas tentativas de aproximação resultam em destruição. Deste modo, Virginia Spencer Carr concluiu: “In this novel there are no psychologically sound people. All are seen as grotesque aberrations reflected in the golden, distorted eye of a ghastly green peacock.”<sup>487</sup>. As personagens não se conhecem na totalidade mas sentem que outras apresentam reflexos das suas personalidades, então, *Reflections in a Golden Eye* dedica-se à forma como cada um se avalia e se revê no outro, o que transmite o seu carácter fragmentado. Por conseguinte, as personagens sofrem porque não aceitam ou não compreendem os seus dois “Eus”, o seu lado masculino e outro feminino, que é reforçado por um intenso egoísmo. Portanto, e como nota William Patrick Day relativamente às personagens das ficções góticas, estas apenas são umas se admitirem a sua fragmentação, ou seja, se aceitarem uma faceta masculina e outra feminina, fazendo uma espécie de paz psicológica consigo próprias que lhes permitiria ver o mundo de forma mais correcta<sup>488</sup>.

Em *The Heart is a Lonely Hunter* a ambivalência de uma personalidade é desenvolvida através das diversas formas como as personagens imaginam Singer. McCullers escreve: “the thing that mattered was the way Blount and Mick made of him a sort of home-made God. Owing to the fact he was a mute they were able to give him all the qualities they wanted him to have.”<sup>489</sup>. Irving Malin compara esta subjectividade atribuída ao surdo-mudo com a brancura misteriosa e ambígua de Moby Dick, chegando a afirmar que “his muteness is «white»”<sup>490</sup>. Da mesma forma que um aparente apoio de Singer denuncia o seu egoísmo, também a misteriosa baleia branca de Melville encerrava em si muitas questões que apontavam, não só na direcção da ambiguidade, como também para um medo que aterrorizava por não se saber a sua origem. Recordemo-nos das palavras de Ishmael, o narrador: “Though in many of its aspects the visible world seems formed in love, the invisible spheres were formed in fright.”<sup>491</sup>. Tal indiciaria o acto perverso patente por trás de outro acto aparentemente inofensivo. Allan Lloyd-Smith reflecte sobre esta ambiguidade capaz de apresentar uma mente fragmentada, pois a capacidade de apreensão do mundo envolvente é limitada pelo egoísmo ou medo: “The science here – that color depends upon the refraction of light caused by the wavelength of surface on which it falls, and also its illusory effect upon the mind of the observer – allows Melville to explore a universe of praised horror and meaninglessness, over which a mere surface of color and warmth is projected.”<sup>492</sup>. Cada um dos seus quatro

convidados transforma Singer num reflexo das suas personalidades, ou seja, concebem o surdo-mudo à imitação dos seus “Eus”. John Bradbury refere que nesse processo há uma transformação de Singer numa espécie de padre, como se as “confissões” que têm para com ele os pudessem ajudar na concretização dos seus sonhos<sup>493</sup>. Porém, o surdo não os ouve, o que, aliado ao seu nome – Singer – é irónico, como constata Bradbury: “the ironically named Singer seems to sum up all the finally unsatisfactory resources of modern man in his heart’s loneliness”<sup>494</sup>. Por tudo isto, não são apenas a solidão e o isolamento espiritual os grandes temas de *The Heart Is a Lonely Hunter*, mas também a incapacidade de comunicar que traz ambiguidade ao “Eu” de Singer que, tal como Julian (*TSH*), são vistos como divindades, sem no entanto, nunca serem correctamente compreendidos.

Sendo assim, “all seek the mute because they seek themselves”<sup>495</sup>, como admitira Irving Malin. Este processo é notório em *TSH* quando, após o desaparecimento de Bunny (*TSH*), há uma concepção da sua personalidade pelos restantes estudantes de Hampden semelhante à realizada por Mick, Dr Copeland, Biff e Blount. Apesar de não conhecerem perfeitamente Bunny, o certo é que a presença dele, por ser diferente dos colegas, se destacava, tendo-se desenvolvido um certo carisma à sua volta, o que Richard recorda: “He *did* touch people’s lives, the lives of strangers, in an entirely unanticipated way. It was they who really mourned him – or what they thought was him – with a grief that was no less sharp for not being intimate with its object.”<sup>496</sup>. A construção destas imagens imaginadas, e nem sempre verdadeiras de umas personagens por outras, transmite um carácter multidimensional às suas personalidades que, por vezes, serve para ajudar a compreender quem as observa. Richard Gray adverte para o ângulo de visão com que uma personagem observa outra, como em *As I Lay Dying*: “The Bundrens are presented to us in a variety of mirrors, (...). Consequently, during the course of the debate, each member of the Bundren family tend to assume a multidimensional personality.”<sup>497</sup>.

Por vezes, um real desfocado surge como resultado de um fundamentalismo religioso, como se nota com algumas personagens de Flannery O’Connor. No entanto, acabam por compreender que a vida possui um enorme valor, talvez maior ou igual a uma suposta vida pós-morte, o que contradiz as filosofias em que sempre acreditaram conduzindo-os até um desespero intelectual. Douglass H. Thompson refere que algumas personagens são dominadas por uma “force of biblical evil”<sup>498</sup>, ao apresentarem uma perversidade exemplar e com conotações religiosas, como por exemplo, Onnie Jay Holy (*Wise Blood*), Stranger (*The Violent Bear It Away*), Misfit (“A Good Man is Hard to Find”) ou Mr Shortley (“The Displaced Person”). Quer Hazel (*Wise Blood*), quer Tarwater (*The Violent Bear It Away*), ao serem confrontados com estes “demónios”, compreendem que consideravam a verdade e a fé de modo muito limitativo e distorcido. Então, na ficção de O’Connor está presente uma necessidade em desfocar a realidade, que pode ser vista de outro ângulo, para assim, compreender e atingir a verdade, um pouco à semelhança do que Tartt faz.

A ambiguidade numa personagem pode ainda ser revelada através das suas atitudes que são contraditórias aos seus pensamentos. Blount, o marxista de *The Heart is a Lonely Hunter*, é um exemplo deste conflito, ao ansiar a paz e reflectir sobre uma sociedade mais justa, mas mostrando-se violento devido ao álcool. A ambivalência e fragmentação de Blount são notórias quando se olha num espelho e vê uma caricatura de si mesmo. Sabemos que as caricaturas tendem a exagerar aquilo que não é perfeito, pelo que este reflexo intensifica a deformidade física de Blount, sendo marca de fragmentação e de grotesco. Por conseguinte, não são apenas as condutas e sentimentos das personagens que demonstram a sua ambivalência, mas também o seu aspecto físico, como defende Irving Malin: “Distortion is evident in physical description.”<sup>499</sup>. Na verdade, e

como notámos em relação à ficção de Tartt, os espelhos são símbolos góticos por natureza capazes de reflectir além da realidade, ou seja, revelam a mente perversa ou complexa de quem se olha no espelho. Recordemo-nos, pois, do “estádio do espelho” de Lacan, através da qual conseguimos compreender o verdadeiro “Eu” de uma personagem pela forma como ela se observa. Joel, o adolescente de *Other Voices, Other Rooms*, é de tudo isto um exemplo. Ao ver-se ao espelho, depara-se com o seu carácter multifacetado, ao que Capote escreve: “like the comedy mirrors in carnival houses; he [sways] shapelessly in its distorted depth.”<sup>500</sup>. Num outro momento, Joel vê, do jardim, uma senhora junto a uma das janelas da casa, e recorda-se que se assemelha à imagem distorcida oferecida pelo espelho. Sendo assim, e se esta “senhora” é um reflexo de Randolph, é-o também de Joel, como nota Irving Malin: “Not only is she a double of Randolph – she is also Joel’s double. Mirror within mirror!”<sup>501</sup>.

No conto “The Artificial Nigger”, Flannery O’Connor mostra como a realidade pode estar dependente de preconceitos, que revelam a sua falta de unicidade e ignorância das personagens. Este carácter redutor da verdade é metaforicamente representado quando Mr Head vê o seu reflexo e o do seu neto nos vidros de um comboio: “There he saw a pale ghost-like face scowling at him beneath the brim of a pale ghost-like hat. His grandfather looking quickly too, saw a different ghost.”<sup>502</sup>. Irving Malin, ao reflectir sobre esta passagem, conclui que, ambos vêem os seus reflexos enquanto fantasmas, pois ainda não aprenderam a aceitar as suas limitações, julgando-se possuidores de um saber total. É neste sentido que este par se aproxima dos jovens de *TSH*, capazes de se tornarem fantasmas, por viverem de ilusões.

Com os exemplos referidos, concluímos que as personagens sofrem uma luta constante localizada no seu interior, preferindo ora a realidade, ora a ficção. Há um confronto difícil entre um medo e um desejo, também tão patente na ficção de Tartt, como vimos. William Patrick Day sintetiza esta problemática das personagens góticas: “the fragmentation of the self and the creation of the double is the natural result of the protagonist’s inability to resolve his state of enthrallment.”<sup>503</sup>. Mais do que estarem dependentes de terceiros, todos os protagonistas destacados vivem terrivelmente atormentados com a sua psique, sofrem por não se conseguirem adaptar ao mundo que os rodeia, e são quase obrigados a uma insegurança que resulta em fragmentação e confusão na análise da realidade. Ao reflectir sobre o herói do Novo Gótico Americano, de que as personagens de Tartt são exemplo, Irving Malin concluiu que possui uma enorme dificuldade em compreender a verdade, uma vez que apenas a vê de forma adulterada, ambivalente, reflectindo a sua própria ambiguidade. Como referimos anteriormente, e usando as palavras de Malin, “his vision remains abnormal”, sendo esta anormalidade reflectida física e psicologicamente, que conduziu os escritores sulistas a desenvolverem o grotesco como forma de exprimir tais distanciamentos da verdade e da perfeição.

#### 4. 5. O Grotesco e a Morte

A fragmentação das personagens e o modo como avaliam o mundo, distorcendo-o fá-las oscilar entre a verdade e a ilusão, culminado, muitas vezes, em momentos onde o grotesco é notório. Na Literatura Gótica Sulista, a fuga a quaisquer concepções de perfeição ou moralidade, tanto físicas, como de teor psicológico, são

abaladas, como refere Fred Botting, em *Gothic*: “The internal focus of Southern Gothic is manifested in the predominance of subjective states that grotesquely distort boundaries between fantasy and reality.”<sup>504</sup>.

O grotesco apresenta um carácter ambivalente, não se cingindo apenas à tendência para a destruição, mas para um conjunto de paradoxos que nos leva a reflectir sobre a existência humana. Philip Thomson, em *The Grotesque*, define o grotesco como “a fundamentally ambivalent thing, as a violent clash of opposites, and hence, in some of its forms at least, as an appropriate expression of the problematical nature of existence. It is no accident that the grotesque mode in art and literature tends to be prevalent in societies and eras marked by strife, radical change or disorientation.”<sup>505</sup>. Por sua vez, Dieter Meindl, em *American Fiction and the Metaphysics of the Grotesque*, ao descrever o grotesco, apresenta uma opinião semelhante à de Thomson: “The grotesque emerges as a tense combination of attractive and repulsive elements, of comic and tragic aspects, of ludicrous and horrifying features.”<sup>506</sup>. Embora se assista ao grotesco um pouco por toda a Literatura Norte-Americana, no Sul é destacado por razões culturais, como a pobreza extrema, que obriga a condutas animais em prol da sobrevivência. Após a Guerra Civil, as populações do Sul, mesmo tentando mudar a sua sociedade, ainda viviam envoltas na recordação constante de um passado. Num artigo sobre o Gótico Sulista, Susan V. Donaldson refere esta relação entre uma atmosfera específica do Sul e o grotesco: “the peculiar propensity of modern South writers to evoke the gothic, the macabre, and the grotesque might very well have a good deal to do with regional anxiety about rapidly changing gender roles in the first half of the twentieth century.”<sup>507</sup>. Numa obra dedicada ao estudo do grotesco, *Grotesque: An American Genre and Other Essays*, William O’Connor confirma a associação do grotesco à Literatura Norte-Americana, no qual “the sharp division between tragedy and comedy has broken down, (...) the sublime sometimes lurks behind weirdly distorted images.”<sup>508</sup>. William O’Connor defende a origem do grotesco na ambivalência, numa desintegração que resultara graças a uma quebra da ordem. Este autor acredita que a presença do grotesco se deve ao facto de os escritores norte-americanos terem sido influenciados por um utópico desejo de inocência.

Portanto, o grotesco associa-se a distorções da realidade e à deturpação da moral, relacionando-se com a perversidade na medida em que há uma conduta considerada incorrecta ou desajustada, aos olhos da sociedade em que se manifesta. Flannery O’ Connor, no ensaio “The Novelist and His Country”, defende o grotesco e a distorção de uma realidade como pontos essenciais para atingir uma verdade espiritual, pois passamos a ver o mesmo objecto ou situação de outra perspectiva. Desfocar daquilo que é convencional, tendo como objectivo a compreensão da realidade, é precisamente o que McCullers faz em *The Ballad of the Sad Café*, de acordo com Lawrence Graver: “Dreams, superstitions, omens, numbers, musical motifs, all operate here to provide an authentic atmosphere for this perverse triangle of passions, and to make the inexplicable longings of the characters seem like dark elemental forces in the natural world.”<sup>509</sup>.

Por sua vez, na obra *Other Voices, Other Rooms*, Capote apresenta, através da voz de Randolph, uma bela e concisa definição de perversidade, denunciando uma conduta grotesca e terrível: “The feeble-minded, the neurotic, the criminal, perhaps, also, the artist, have unpredictability and perverted innocence in common. (...) Let’s compare them to a Chinese chest: the sort, (...) the latch is touched, the lid springs open to reveal... what unsuspected cache?”<sup>510</sup>. Ora, é justamente do interior destas “caixas chinesas” que a verdadeira personalidade de Julian (*TSH*) se manifesta. Este professor deixa de ser avaliado como um ícone de racionalismo e de perfeição passando a ser considerado como alguém isento de sentimentos, o que lhe acentua a sua imoralidade,

animalidade e carácter grotesco. Assistimos a um cruzamento entre uma faceta humana e outra animal, pois somente revela um instinto de sobrevivência e não espírito de entreatjada. Allan Lloyd-Smith, ao reportar-se à capacidade que qualquer homem possui para se converter num animal, dando como exemplo Dr. Jekyll e Mr Hyde, refere que também é sobre os comportamentos animais, mas levados a cabo por humanos, que reflecte o Gótico. A este propósito, Lloyd-Smith escreve: “This is not so much a question of aberrant human behavior; rather it is a dread that the assumed humanness may not exist at a deeper level: the Gothic past has become a primordial, biological past, offering a constant possibility of slippage back into the «slime of the pit»”<sup>511</sup>. A transformação do ângulo de visão de Richard ajuda a compreender como a mesma pode ser limitada por sentimentos, deformando uma realidade por não a abarcar na totalidade, o que William Patrick Day diz ser comum na ficção gótica: “the Gothic parody creates a state of metaphysical uncertainty and anxiety: through its distorted lens, we see the whole world. (...) The parody renders the world grotesque through its fragmenting and doubling of both conventional ideas about reality (...). The exact meaning of parody, particularly in the Gothic, is always somewhat ambiguous.”<sup>512</sup>.

Na narrativa de Capote, o grotesco surge através de personagens com um aspecto estranho, como Samson ou Miss Westeria, ou através dos já referidos reflexos distorcidos. Há uma deformação da realidade, denunciando personalidades ambíguas e sofredoras. No entanto, White Tison Pugh refere que, nesta obra, o grotesco não se prende com questões físicas, mas psicológicas. Se certas personagens são consideradas grotescas aos olhos de outras, tal não significa que o sejam, tratando-se somente de opiniões denunciadoras de preconceitos sociais<sup>513</sup>. Portanto, pessoas como Randolph, Joel ou Idabel, que vêem o mundo mesclado com a sua imaginação, sofrem pela sua imperfeição e incapacidade de adaptação ao mundo envolvente. Ao reflectir sobre a sua pintura, Randolph confessa a Joel: “I’m not a photographer. (...) always for me there is the problem of distortion, and I never paint so much what I see as what I think.”<sup>514</sup>. Se as suas criações artísticas resultam em seres distorcidos e grotescos, então, reflectiriam a sua mente reprimida por não admitir de forma saudável a sua homossexualidade. De forma semelhante, em *TLF*, há uma imagem grotesca e simbólica ao olharmos para os bonecos de peluche que se encontram no quarto de Allison: “A jumble of stuffed animals were packed in the bed (...) and their innocent shapes crowded around her head in sweet, shadowed grotesquerie, as if they were creatures in Allison’s dreams.”<sup>515</sup>. Na verdade, a aparente inocência dos peluches é representativa da ilusória ingenuidade de Harriet. Por outro lado, as sombras grotescas dos peluches simbolizariam a mente de Allison, já que havia incerteza quanto ao que efectivamente sabia sobre o assassinato do irmão, nem há um total conhecimento dos seus sentimentos e personalidade. Aliás, convém recordar que Harriet havia referido que a irmã, por se relacionar mais com animais do que com pessoas, tornara-se numa “gata”, lançando ambivalência sobre a sua personalidade e atirando-a para um plano grotesco, embora nada violento. Esta violência, por sua vez, é notada no grupo de *TSH* que, durante o bacanal, deixa-se dominar pela irracionalidade conseguida através do álcool e das drogas, aproximando-se, assim, da animalidade. Este cruzamento entre uma conduta humana e outra mais animalesca é comum ao grotesco e foi notada por Dani Cavallaro, quando se referiu ao hibridismo patente em *As Bacantes*, de Eurípedes: “Although female hybrids have been mercilessly demonized by mythology as receptacles of darkly enticing and irrational energies, those figures also have, at times been employed as a means of throwing into relief the murky underside of enlightened reason itself.”<sup>516</sup>.

Não só de seres com reflexos disformes se encontra recheada a Literatura Gótica, mas também a forma como algumas personagens são descritas ou como se apresentam, e de que são exemplos Addie Bundren (*As I Lay Dying*) e Gum (*TLF*). Estas senhoras elucidam aquilo a que Robert Doty, em *Human Concern/Personal Torment: The Grotesque in American Art*, considerou como uma das facetas do grotesco – a capacidade que um escritor tem para caricaturar e deformar o real, como forma de acentuar o que esse mesmo real pretende esconder. Doty afirma: “The grotesque (...) emphasis on ridicule, surprise and virulence, through caricature, the deformation and distortions of salient characteristics.”<sup>517</sup>. Na obra de Faulkner, o aspecto moribundo de Addie é assustador, sendo o reflexo da destruição moral pela qual a sua família estaria a passar<sup>518</sup>. Ora, os Ratliff (*TLF*) entram em sintonia com os Bundren pois são seres doentes ou deformados, cuja ausência de perfeição associa-se à imoralidade. Gum, a avó, é a personagem mais perversa de toda a narrativa. É uma mulher cujo aspecto doente é assustador e vampírico, pois por muito débil que seja, a sua saúde resiste a todos os contratemplos, e como escreve a expressiva Tartt, “unable to kill her, the cancer had taken up residence within her and its comfortable home (...) if someone was to cut Gum open at this point, there was apt to be no blood in her at all, only a mass of poisonous sponge.”<sup>519</sup>.

Por vezes, deparamo-nos com situações que, por serem dolorosas ou repugnantes, manifestam o grotesco, satirizando o real, como Vandarman (*As I Lay Dying*) faz a um peixe: “Then he looks down at the fish laying in the dust. He turns it over with his foot and prods at the eye-bump with his toe, gouging at it.”<sup>520</sup>. Neste tipo de situações confirma-se uma outra característica que Robert Doty atribui ao grotesco – a confluência entre opostos, já que, tanto Faulkner como Tartt, apresentam imagens repulsivas associadas a uma beleza estética. A este propósito, Doty escreve: “The grotesque is (...) a clash of elements, an obsession with opposites which force the co-existence of the beautiful with the repulsive, the sublime with the gross, humor with horror, the organic with the mechanical.”<sup>521</sup>. Em *Sanctuary*, não podemos ficar indiferentes à pobreza em que Ruby vive, por oposição à sua riqueza moral e desejo de protecção do filho e do companheiro. Estas situações penosas, que se transformam em imagens grotescas da vida, encontram-se na ficção de Tartt tendo como objectivo satirizar uma realidade, levando-a ao seu extremo. Neste sentido, William Patrick Day acrescenta: “Parody becomes satiric when it reveals its original as monstrous, ugly, or harmful and invokes, implicitly or explicitly alternative values or norms”<sup>522</sup>. Assim, o momento em que Harriet (*TLF*) procura salvar o pássaro caído na estrada, mesmo sendo um acto heróico, revela-se duro: “There it lay in the tar, grotesquely elongated, a bone glistening blue out the torn end.”<sup>523</sup>. Num outro momento, é Hely quem denuncia a perversidade infantil ao olhar atentamente para Lasharom que, graças à sua pobreza e bondade, é semelhante a Ruby (*Sanctuary*): “Her scrawny hip was thrown to the side in what was, to Hely, a disgustingly adult-looking posture. Across it was straddled a baby just as dirty as she was, their mouths encircled with orange rings from Popsicles, or Fanta.”<sup>524</sup>. Através destes exemplos, justifica-se a associação entre grotesco e sátira defendida por Dieter Meindl, que serviria para melhor descrever uma determinada realidade: “The grotesque is thus made to serve satire, which relates it to realism. (...) In enrolling the services of the grotesque for demonstrating derision and disgust, satire assimilates the grotesque and links it up with realistic ends.”<sup>525</sup>.

Ao comportarem-se de forma perversa, as personagens de Faulkner deambulam por um espaço que contradiz grotescamente os ideais do *American Dream*, com o seu egoísmo, violência e injustiça. Por sua vez, Orville Prescott refere que as narrativas de Faulkner “present a grotesquely distorted, intricately complicated,

nightmare vision of the South”<sup>526</sup>, uma vez que levam ao limite determinadas condutas humanas de modo a que, por serem tão terríveis, tanto física como psicologicamente, perdem a sua humanidade. Tornam-se distorcidos, grotescos, inumanos, loucos. Dieter Meindl identifica a loucura como um elemento caracterizador do grotesco pois quebra as barreiras da racionalidade, transgredindo fronteiras entre a realidade e o irreal<sup>527</sup>. Por seu turno, Robert Doty coloca na mente e no carácter perverso, outras duas facetas do grotesco, a que se assiste nos exemplos que temos vindo a referir. Doty refere: “The grotesque is (...) the rejection of reason, its benefits, protection and institutions. Second, immersion in the subconscious and its offspring, such as fear, passion and perversity”<sup>528</sup>. *Sanctuary* é, provavelmente, a obra de Faulkner com um maior número de personagens grotescas e com a constante presença do terror. Destaca-se o funeral de Red, que possui semelhanças com o de Libby (*TLF*), com detalhes macabros e grotescos. As mulheres vestidas de vermelho que, segundo a tradição cristã, revelaria falta de respeito pelo morto, entram em paralelo com os comentários ridículos e desproporcionados feitos no funeral de Libby. Mas é no funeral de Red que “Miss Reba and her friends, grotesque as they seem, show more real feeling and sympathy than Narcissa would.”<sup>529</sup>, como confirma Elizabeth M. Kerr.

A violência presente em *Wise Blood* representa o desespero das personagens, não estando presente um grotesco gratuito. Richard Gray sintetiza a relação entre o grotesco e a violência em *Wise Blood*, de forma exemplar: “it is the violence in her stories that is actually the heart of their imaginative power (...). It is the violence of apocalyptic despair that is she concerned with.”<sup>530</sup>. Stanley Edgar Hyman reforça a importância da violência na ficção de O’Connor, ao afirmar: “the apocalyptic violence, the grotesque vision, the vulgarity. (...) it is precisely this violence in the novels – these murders and burnings, blindings and rapes – that is the heart of their imaginative power.”<sup>531</sup>. Na verdade, o grotesco é usado por O’Connor com o objectivo de caricaturar a realidade sulista que lutava por memórias passadas ou prestando-se a um exagero religioso. Stanley Edgar Hyman aceita a ficção de O’Connor como uma caricatura, que concebe a realidade como irreal: “her caricature sometimes fell into over-caricature and lost its truth, so that we cannot believe in the existence of certain of her secular intellectuals or Negroes.”<sup>532</sup>. Por seu turno, Douglass H. Thompson considera o grotesco de O’Connor como uma denúncia do racismo e hipocrisia sulistas, fazendo-se acompanhar de um fundamentalismo religioso típico do Sul<sup>533</sup>. Mais do que descrever seres deformados fisicamente, O’Connor desenvolve um grotesco moral em que as personagens compactuam com o Mal, libertando a perversidade patente nas suas almas, mas acabando por revelar um arrependimento tipicamente cristão. É por esta razão que Richard Gray escreve: “O’Connor’s characters are grotesques, (...), because she wants to see them as spiritual primitives. (...) O’Connor’s characters may seem stubbornly foolish and perverse, ignorant witnesses to the power of evil. But ultimately, against their will, they reveal the workings of eternal redemption as well.”<sup>534</sup>. Por conseguinte, o grotesco moral na ficção de O’Connor é notável por estar concentrado na exploração da veracidade da fé cristã, seguindo as palavras de Irving Malin, num ensaio publicado em *The Added Dimension: The Art and Mind of Flannery O’Connor*: “The Christian writer believes that sin and the grotesque are joined because sin violates cosmic order.”<sup>535</sup>. Diríamos, então, que o grotesco moral viola quaisquer concepções, e até dogmas religiosos, trazendo a confusão psicológica a quem padece desta desconfiança, como é o caso de Hazel Motes.

O grotesco moral estende-se um pouco por todas as personagens de *Wise Blood*. A falta de amor a que Enoch Emery é votado e a sua conversa com o macaco declaram-no espiritualmente incompleto e grotesco. Sabbath Hawks, por ser insensível, materialista e incapaz de viver sentimentos verdadeiros, é outra personagem

moralmente deformada. O próprio Hazel é um santo desfigurado, arrependido do seu pecado, da sua tentativa de descrença em Deus e na sua conseqüente transformação em mártir, auto-infligindo-se com vista à salvação e renascimento. Para Jonathan Bauchman, que concorda com Douglass H. Thompson, o grotesco moral imaginado por O'Connor está em contacto com a religião e aquilo que esta possa ter de falso, referindo: "Professional religiosity in Miss O'Connor's world manifests itself in grotesque hypocrisies, often malevolently cynical and profane."<sup>536</sup>. Note-se ainda que Irving Malin diz-nos que Hazel se encontrava envolvido num "grotesque abstractionism"<sup>537</sup>, uma vez que a negação de um deus geraria a criação de um outro (deste vez Hazel) e, no fim da narrativa, a aceitação de Cristo pede o sofrimento e destruição de Hazel. A crítica à sociedade, através da sua caricatura, é realizada igualmente por Faulkner, em *Sanctuary*, pois cada personagem é apresentada com uma conduta e aparência exageradas, ao que Elizabeth M. Kerr comenta: "These grotesque characters and situations visibly represent a corrupt society and its distorted values."<sup>538</sup>.

Carson McCullers também oferece diferentes versões deste grotesco moral. John Singer, protagonista de *The Heart is a Lonely Hunter*, pode adquirir uma função de falso-Cristo. Segundo Irving Malin, a concepção da figura de Cristo é importantíssima no Novo Gótico Americano, pois conduz impreterivelmente à morte. Ao desempenhar esse papel, os seus visitantes convertem-se em discípulos, ou numa espécie de Judas, como Malin lhes chama. Não os podendo ouvir, é a Singer que as reflexões mais secretas desses Judas chegam, o que, associado ao egoísmo que McCullers atribui a esse seu "deus", culmina na morte. O grotesco encontra-se patente porque há uma deformação moral, quer no conceito geral de "Cristo", quer no da surdez daquelas quatro personagens que, não sendo surdas por natureza, eram-no de espírito. É neste sentido que, pela incapacidade de comunicação, deparamo-nos com seres grotescos que parodiam o homem, como escreve William O'Connor: "some of the characters are almost mannequins, and their actions seem only a parody of human actions."<sup>539</sup>.

Toda esta sociedade corrupta pode ser representada através de um grotesco que associa um momento dramático a outro cómico, o que levou Philip Thomson a afirmar: "writers on the grotesque have always tended to associate the grotesque with either the comic or the terrifying."<sup>540</sup>. Referindo-se à ficção de O'Connor numa entrevista, Tartt admite ter um estilo semelhante ao seu no que diz respeito a essa união entre o humor e o dramático: "She's horrifyingly funny, we share a sense of humor. (...) It's that cool removed style combined with the very black stories."<sup>541</sup>. Tartt segue esta tradição sulista de caricaturar a perversidade das personagens, recorrendo à ironia e ao humor negro. Tome-se como exemplo a cena do hospital. Enquanto esperam que Gum (*TLF*) recupere da mordedura de cobra, os seus netos assistem a um episódio da série *Scooby-Doo*, no qual um esqueleto corre atrás de Scooby. Danny e Eugene lançam fortes gargalhadas por o considerarem semelhante à avó<sup>542</sup>. Esta conclusão de Eugene revela que, talvez, tanto ele como Danny, desejassem que Gum sofresse, devido às humilhações e falta de carinho. Há uma mescla de sentimentos graças ao amor e também ao ódio, que estes homens sentem pela avó que, enquanto verdades complexas, exemplificam o que Wilson Yates havia sugerido relativamente ao carácter paradoxal do grotesco: "When we encounter the grotesque, we are caught of guard, we are surprised and shaken, we have a sense of being played with, taunted, judged. It evokes a range of feelings, feelings of uneasiness, fear, repulsion, amusement, often horror and dread, and through its evocative power it appears to us in paradoxical guise – it is not of this world – and it elicits from us paradoxical responses."<sup>543</sup>. O humor negro é igualmente sentido em "The Artificial Nigger", de O'Connor, no qual, e segundo as palavras de Stanley E. Hyman, podemos estar perante um conto terrivelmente engraçado, mas



perverso: “Mr Head panics and re-enacts Peter’s denial (...). Nelson’s subsequent hatred and contempt, and Mr Head’s guilt and shame, and wonderfully funny and moving, profoundly funny and moving, profoundly true and beautiful.”<sup>544</sup>.

Na ficção de Eudora Welty, essa articulação entre o terror, o sofrimento e o cômico é comentada por J. A. Bryant, em *Seven American Women Writers of the Twentieth Century: An Introduction*. Este crítico salienta o humor negro em “The Petrified Man”, concluindo: “The rapist provides no outlet for our feelings, and all the others are as distasteful as they are funny so that we find little relish in any laughter that our story may provide. Again we have been presented with a spectacle of petty barbarism that we feel is authentic and suspect may be universal.”<sup>545</sup>. Comportando-se de forma a provocar o riso no leitor, as personagens revelam a sua ignorância e/ou perversidade, como acontece no conto “A Visit of Charity”, em que uma jovem escuteira apenas se preocupa com a insígnia de mérito. Welty pretende transmitir que por trás de um riso, pode estar uma situação perversa, como constatou M. Thomas Inge: “There is beneath the surface of Welty’s sympathetic narrative voice and sensitively crafted sentences a deep undercurrent of terror, tragedy, and death, yet it is a comic sensibility that reaches more deeply and keeps the characters afloat on the sea of hope and circumstance.”<sup>546</sup>. Esta mescla de comédia com tragédia foi ainda sentida em *As I Lay Dying*, de Faulkner, como afirmou Peter Swiggart: “Wherever passages of high seriousness occur, they [rustic characters] are rudely interlaced with others of light burlesque. The reader never quite knows what to take seriously and what to laugh at.”<sup>547</sup>.

Para além do humor negro, muito associado a uma crítica realizada pelo grotesco moral, deparamo-nos com aquilo a que passaremos a chamar “grotesco intelectual”, possuidor de uma estreita relação com supostos *freaks*. Em *The Member of the Wedding*, Frankie deseja inserir-se num grupo para não se ver como uma “anormal”, como nos diz Virginia Spencer Carr<sup>548</sup>. É por este receio de “crescer” que Maureen Howard admite que as jovens imaginadas por McCullers preferem manter-se inocentes e afastadas das corrupções caracterizadoras da idade adulta: “There is something slightly perverse in the loving portrait Carson McCullers paints of female adolescence, a sense that grown-up womanhood is tainted and corrupt and that pain of being powerless and innocent is preferable to maturity.”<sup>549</sup>. McCullers encontrava-se obcecada com esta sensação de alienação e anormalidade, muito devido à sua doença e vida amorosa. Para John M. Bradbury, as personagens de McCullers, graças à sua incapacidade comunicativa, solidão ou falta de amor eram transformadas em seres grotescos: “Her world, whether it is the southern town or the metropolis, is peopled with the hearthungry «lonely hunters», for whom she can find no spiritual food and no heaven.”<sup>550</sup>. As personagens sulistas, ao não sentirem nem receberem o verdadeiro amor, não eram seres completos e não poderiam analisar o mundo com objectividade nem o compreenderiam na sua totalidade. Se o seu isolamento lhes limita a observação e a concepção da realidade, então toda essa visão é algo grotesca e irreal.

Das personagens que adulteram a sua avaliação do real manifestando esse grotesco intelectual, destacamos Frankie (*The Member of the Wedding*) e Captain Penderton (*Reflections in a Golden Eye*). Este, devido à sua solidão e homossexualidade reprimida, é um homem que se auto-avalia, entende que está perante alguém disforme, ambivalente, alguém que procura ser aquilo que, na verdade, não é: “For once he did not see himself as others saw him, there came to him a distorted doll-like image, mean of countenance and grotesque in form.”<sup>551</sup>. Reportando-se a este conto de McCullers, Maureen Howard afirma ser o receio da sexualidade que converte as personagens em indivíduos grotescos, ora porque não se compreendem, ora porque são

espiritualmente pobres: “Women of sensivity are freaks, compensating of their shameful natures by the most tortured adjustments to the world. (...) The men in *Reflections in a Golden Eye* are paired off in quite the same way as the women”<sup>552</sup>. Por sua vez, Virginia Spencer Carr, em *Understanding Carson McCullers*, faz um comentário a *Reflections in a Golden Eye* que poderia ser transversal às obras de Tartt, pois as personagens principais não apresentam deficiências físicas, mas emocionais, o que as torna em seres grotescos. Carr escreve: “Most of the characters in *Reflections in a Golden Eye* are grotesques. They manifest no principal deformities (Alison Langdon, (...), is the sole exception), but they are maimed emotionally. Throughout the author’s canon, freakishness is a symbol of a character’s sense of alienation”<sup>553</sup>.

O recurso a seres humanos considerados *freaks* é comum na literatura sulista, no entanto, William W. T. Pugh, num ensaio acerca da ficção de Capote, refere que, mesmo que as personagens se considerem grotescas, não significa que assim seja, pois apenas são avaliadas pela sociedade como diferentes<sup>554</sup>. Por conseguinte, não estamos perante um grotesco moral nem físico, mas novamente face a um grotesco intelectual, marcado pelo modo como se avalia a realidade, através de preconceitos sobre seres diferentes, como Miss Wisteria ou os homossexuais, como Randolph ou Francis (*TSH*). Ao ambicionar atingir a perfeição e imortalidade, os jovens de *TSH* acabam, ironicamente, por se transformar naquilo que não pretendiam ser – *freaks*. Embora pretendessem ser diferentes, especiais e superiores, os seus actos vêm na direcção oposta a esse objectivo e é com essa contradição que Tartt, sarcasticamente, desenvolve esta narrativa. Esta sensação de “diferença” surge igualmente nos contos de Welty, ao descrever mulheres que se apresentam como ameaças por serem diferentes, transformando as suas vidas em espectáculos aos olhos da comunidade. Welty herdara de Faulkner este interesse em escrever sobre mulheres com condutas aparentemente incompreensíveis, e que por estarem afastadas de uma suposta normalidade, atingem o grotesco. É disto exemplo Ruby Fisher (“A Piece of News”) a quem a possibilidade de desgraça e a morte geram curiosidade. O facto de, tanto ela como o marido, poderem ganhar notoriedade, é algo fascinante, libertando-os do anonimato e dando excitação às suas estagnadas vidas. Welty recebera de Poe este desejo em escrever sobre o grotesco e o bizarro, recorrendo a personagens como *freaks*, assassinos ou pigmeus. Como sabemos, Welty preocupava-se com a condição humana, e é este factor que a afasta de Poe ao humanizar estes seres grotescos, como o homicida de “Petrified Man”.

O grotesco pode manifestar-se ainda na forma como o culto à morte é vivido. Anteriormente, referimos que a obsessão pela morte era uma constante em *TLF* e que em *TSH* as personagens sofriam com a sua inevitabilidade. As referências à morte ou a algo que a ela esteja relacionado, causando repulsa, estão pontualmente patentes na Literatura Gótica Sulista. O conto “A Rose for Emily” é um excelente exemplo da negação da morte enquanto conduta geradora de perversidade. Contudo, e ao analisar este conto de Faulkner, Ray B. West Jr. lança uma questão interessante: “the story says that death conquers all. But what is death? Upon one level, death is the past, tradition, whatever is opposite to the present. In the specific setting of this story, it is the past of the south in which the retrospective survivors of the war deny changing customs and the passage of time.”<sup>555</sup>. De facto, “A Rose for Emily” trata-se de um conto no qual o odor da casa, como símbolo de isolamento e de loucura, ajuda a criar uma atmosfera grotesca e sombria que declaram a negação da morte por parte de Emily. Conta-nos o narrador: “it smelled of dust and disease – a close, dank smell.”<sup>556</sup>. Uma das associações entre a morte e a repulsa prende-se com determinados cheiros significativos, como afirma Dill (*To Kill a Mockingbird*) – “I... smell... death. (...) I can smell somebody and tell if they’re gonna die.”<sup>557</sup>, ou como

recorda Quentin (*Absalom, Absalom!*) acerca de Rosa: “There would be the dim coffin-smelling.”<sup>558</sup>. O cheiro mais relevante e nauseabundo de todas as narrativas que temos vindo a analisar, talvez seja o do corpo de Addie (*As I Lay Dying*), já em estado de decomposição, e simbolizando a moral grotesca da família. O odor a cadáver atrai um abutre, no entanto, os Bundren são os verdadeiros “abutres” de Addie já que se regem por objectivos egoístas. É através do corpo da senhora que assistimos à união do objecto com o grotesco, causando repulsa e atracção, já que nos aterroriza saber que passaremos por tal processo de destruição, como alerta Dani Cavallaro: “The corpse is a particularly disturbing manifestation of the abject, not simply because it signifies death but also because it reminds us of what our material bodies are destined to become and, in a sense, *already* are.”<sup>559</sup>.

A presença da morte e de corpos moribundos ou cadáveres é algo significativo na Literatura Gótica Sulista na medida em que denuncia como o ser humano pode ser perverso ou demasiado infeliz e só. Em *Wise Blood*, sabemos que a senhora Flood apresenta um pensamento terrível, que se torna ainda mais repulsivo ao admitirmos que estaria a ser realista: “If she didn’t talk and keep her mind going, she would find herself sitting forward in her chair, looking at him with her mouth not closed. Anyone who saw her from the sidewalk would think she was being courted by a corpse.”<sup>560</sup>. Uma possível negação da morte surge no final de *Wise Blood*, quando a senhora Flood recebe o corpo morto de Hazel e pede que seja colocado na sua cama, um pouco à semelhança do que Emily (“A Rose for Emily”) fizera. Contudo, não estamos perante a recusa da morte de Hazel, mas diante de duas certezas – a obsessão pela fuga à solidão e uma ambiguidade referente à prática da necrofilia como única forma de fazer frente a tal estado. A recusa da morte enquanto algo inevitável é bem patente em *TSH*, porém, recordemo-nos do fascínio que as crianças de *TLF* ou do conto “The Ambush” sentiam pela compreensão do carácter finito da vida.

Ao contrário dos jovens de *TSH*, que parecem acreditar na vida eterna, as personagens de Capote aceitam a morte e não lutam contra ela, nem por ela. É curioso notar que o filósofo Bento de Espinosa, na obra *Ethics*, defendera que devemos aceitar a morte como algo totalmente normal, não permitindo que tal limitasse a nossa felicidade. Espinosa considerava a reflexão acerca de morte como algo inútil: “The sick man through fear of death eats what he naturally shrinks from, but the healthy man takes pleasure in his food, and thus gets a better enjoyment out of life, than if he were in fear of death”<sup>561</sup>. Ora, Capote lançara uma questão capaz de o afastar do grupo de *TSH*, e que mostraria aos estudantes o quanto a sua demanda tinha vindo a ser irónica: “what is death but an offering to time and eternity?”<sup>562</sup>. Portanto, a morte é a única forma de conseguir a eternidade e o grupo de *TSH*, com a sua concepção grotesca de imortalidade, assassinara Bunny, conseguindo eternizá-lo. Na verdade, é esta mensagem de Capote que entra em sintonia com uma das muitas reflexões de Julian (*TSH*). Este, após a morte de Bunny, questiona-se sobre a morte: “is death really so terrible a thing? It seems terrible to you, because you are young, but who is to say he [Bunny] is not better off now than you are? Or – if death is a journey to another place – that you will not see him again?”<sup>563</sup>. Sendo assim, toda a crença na vida eterna referir-se-ia à possibilidade de vida após a morte, transmitindo uma maior ambiguidade à obra, no que diz respeito aos objectivos de Julian.

Não é somente a morte que fascina as personagens, mas também uma tendência e curiosidade pelo mórbido que, em intersecção com a moralidade, deturpa-a, o que se poderá considerar uma atitude grotesca. Destes, são exemplos a curiosidade da população em “A Rose for Emily”, ansiando encontrar algo terrível no interior da casa, como aliás, se veio a confirmar. Recordemo-nos que Harriet (*TLF*) adorava fingir que estava

morta. Este comportamento é repetido por Mr Shortley (“The Displaced Person”) o que, tal como Harriet, aponta para uma necessidade de protecção ou isolamento de uma realidade que não lhes agrada. O’Connor dá-nos a conhecer a perversa Mrs Pritchard (“A Circle in the Fire”) que “would go thirty miles for the satisfaction of seeing anybody laid away.”<sup>564</sup>, ou Mrs Freeman (“Good Country People”) que “had a special fondness for the details of secret infections, hidden deformities, assaults upon children. Of diseases, she preferred the lingering or incurable.”<sup>565</sup>. Harper Lee (*To Kill a Mockingbird*) aborda esta problemática ao colocar uma multidão a assistir ao julgamento de Tom porque, certamente, saberiam que este seria condenado, o que lhes daria algum prazer. Miss Maudie, uma das personagens mais sensatas da obra, comenta: “It’s morbid, watching a poor devil on trial for his life. Look at all those folks, it’s like a Roman Carnival”<sup>566</sup>. Ao observar a desgraça alheia, as personagens sentem-se “vivas” e talvez seja dessa sensação que necessitem, afastando-se do marasmo e rotina que invade as suas vidas. O grotesco desenvolve a emoção do medo devido à presença de algo “feio”, mas sedutor. Na verdade, é a relação entre prazer e medo, estudada anteriormente, que se destaca, sendo um ponto de contacto entre a ficção de Tartt e algumas das narrativas sulistas em questão. O interesse mórbido pela desgraça está, pois, patente nestas ficções, sendo algo que Tartt vai recuperar em *TLF*, através de crianças atraídas pela morte de Robin e de Cristo, e que representam constantemente cenas teatrais referentes à Sua crucificação. Por sua vez, em *TSH*, ficamos a saber que Judy, uma das alunas de Hampden, tem como decoração na porta do seu quarto, “photographs of automobile crashes, lurid headlines cut from the *Weekly World News*, and a nude Barbie doll hanging from the doorknob by a noose.”<sup>567</sup>. No entanto, é após o desaparecimento de Bunny que a morbidez humana se manifesta no seu auge, com uma “treasure hunt”<sup>568</sup>, como a classifica Francis. Richard recorda este período avaliando-o como “a general hysteria”<sup>569</sup>, em que todos, de repente, parecem gostar de Bunny, o que até pode não ser totalmente falso, como referimos. Embora estivéssemos perante pessoas cultas, tal não impedia que se sentissem fascinadas pelo mórbido e por uma visão grotesca de uma realidade ilusória, pois todos imaginam um Bunny que não conheceram verdadeiramente e à volta dessa imagem desenvolvem uma conduta grotesca e materialista.

Se as tragédias fazem com que muitas personagens se libertem do vazio que povoa as suas vidas, transmitindo-lhes uma sensação de alerta e adrenalina, então, Henry (*TSH*) era mais semelhante aos restantes humanos do que julgaria, uma vez que admite que a sua vida apenas ficara com sentido após os crimes, durante os quais conseguira afastar o pensamento. Henry concentra em si a necessidade humana de se libertar de condutas sociais, autorizando o seu carácter animalesco e perverso a manifestar-se, o que o aproxima de Misfit, o vilão de “A Good Man is Hard to Find”, de Flannery O’Connor.

## **CAPÍTULO 5. A PERVERSIDADE NO CINEMA NORTE-AMERICANO:**

### **ALFRED HITCHCOCK E DAVID LYNCH**

Donna Tartt, através dos seus contos e narrativas longas, desenvolveu uma literatura gótica que, não abordando o fantástico nem o sobrenatural, explora a característica mais terrível do ser humano – a sua perversidade. Ao imaginar personagens infelizes, ou perto da ruptura psíquica, colocadas em espaços semelhantes aos nossos, Tartt explorou um terror psicológico que caracteriza o Novo Gótico Americano. Para Irving Malin, em *New American Gothic*, neste Novo Gótico há um recurso a personagens que vivem atormentadas pelo seu passado, e cujos medos e culpas as fazem contextualizar a realidade de forma distorcida: “the psyche is more important than society or, if this is a bit extreme, that of the disorder of the buried life must be charted.”<sup>570</sup>. Ainda que a lista de realizadores e filmes dedicados à temática da perversidade seja demasiado extensa, centrar-nos-emos somente em dois desses ícones da sétima arte: Alfred Hitchcock e David Lynch. Embora não seja nosso objectivo analisar os seus filmes exaustivamente, reflectiremos apenas sobre algumas dessas obras, nas quais veremos como tratam as temáticas abordadas por Tartt, especialmente ao nível da obsessão e da ambiguidade da realidade e do “Eu”, que funcionam como meios para alimentar o terror psicológico. Uma conduta obsessiva pode ser pavorosa, distorcendo a concepção da verdade e dos valores instituídos, deixando que a perversidade se liberte. Sendo assim, e ao estudar o cinema de Alfred Hitchcock, em *The Hitchcock Murders*, Peter Conrad referiu: “His films are grounded in obsessions (...) he explored the locked rooms and hidden recesses of the same many-chambered mind.”<sup>571</sup>. De igual forma, é à volta destas mentes, doentes e/ou atormentadas, que David Lynch cria os seus filmes e desenvolve as suas personagens, tão reais mas tão envoltas em ambivalências, como ele próprio afirma: “I like distortions because I see so many distortions either inside of people or on the surface. I see this kind of confusion and darkness, and distortions, and it’s sort of fascinating to me.”<sup>572</sup>.

#### **5.1. Obsessão**

##### **5.1.1. Perigos do Conhecimento: o Super-Homem**

Anteriormente, estudámos os efeitos nefastos do isolamento intelectual dos jovens de *The Secret History* e até de Harriet, de *The Little Friend*. Concluímos que a alienação, resultante de um narcisismo e excesso de conhecimento, poderia originar uma deformação da avaliação da realidade. O mesmo verifica-se em *Rope* (1948), um filme de Hitchcock. Brandon e Philip são dois jovens que anseiam personificar a concepção de perfeição que lhes fora transmitida por Rupert, o seu professor dos tempos de escola, tal como Julian (*TSH*) ensinara aos seus alunos a alcançar o Belo e a “imortalidade”. Ao planearem o assassinato de David, Brandon e Philip acabam por traçar a sua auto-destruição, pois crêem recriar o crime perfeito, apenas autorizado aos seres superiores, como lembra Brandon: “Good and evil, right and wrong were invented for the ordinary average man, the inferior man, because he needs them. (...) the power to kill can be just as satisfying as the power to

create”<sup>573</sup>. Portanto, subentende-se a destruição como criação, temática que será abordada no próximo capítulo dedicado à perversidade nas artes visuais. Esta obsessão pelo crime perfeito deve-se, em grande parte, ao isolamento intelectual e egoísmo dos dois jovens, que perdem o discernimento, muito devido a essa alienação, como qualquer anti-herói gótico, segundo a opinião de Irving Malin: “The more they love themselves, the less they can escape. Their isolation is complete.”<sup>574</sup>. Assiste-se, então a um crime calculado, mas sem qualquer razão lógica, pelo que concordamos com Camille Paglia que, na obra *The Birds*, escreve: “Hitchcock seems to have anticipated that decade’s thrill killings and political assassination (...). And the Dionysian excesses of psychedelia too.”<sup>575</sup>. Paglia referia-se ao assassinato do Presidente Kennedy, aos crimes cometidos pelo clã Mason e a aos exageros realizados graças ao consumo de drogas, de que são exemplos as personagens de Tartt.

A aspiração desmedida pela perfeição e a ambição de transformação num homem superior aos seus pares, fora inspirada em Friedrich Nietzsche, com o conceito de “super-homem”. Na obra *Assim Falou Zaratustra*, este filósofo refere que o ser humano é capaz de se transformar num “super-homem” através da libertação do seu espírito criador, despoletando rebeliões contra ideais instituídos e tentando superar-se a si mesmo. Porém, para Nietzsche, esses “super-heróis” corresponderiam a seres perfeitos que, provavelmente, nunca teriam existido, o que aponta para uma oscilação entre a prepotência de Brandon e Philip e a possível ingenuidade dos mesmos, ao acreditarem encarnar tal perfeccionismo. Ambos utilizam as suas capacidades artísticas erradamente, e não se desenvolvem enquanto seres humanos, ao contrário do que desejavam. Como notam Shai Biderman e Eliana Jacobowitz, num ensaio publicado na obra *Hitchcock and Philosophy: Dial M for Metaphysics*, Philip recorre aos seus dotes de pianista apenas quando não tem nada para dizer, funcionando como uma fuga, e Brandon é incapaz de desenvolver a sua capacidade filosófica, concluindo: “Neither Brandon nor Philip would have passed Nietzsche’s test.”<sup>576</sup>. De facto, Longino, no seu tratado sobre o sublime, referia que o primeiro passo para a elevação da alma, ficando-se perto da perfeição, consistiria em: “develop our minds in the direction of greatness and make them always pregnant with noble thoughts.”<sup>577</sup>. Tal prova a reprovação nesse “teste de Nietzsche”. Semelhante aos estudantes de Grego (*TSH*), que fizeram uma avaliação distorcida dos ensinamentos de Julian, ou como Harriet (*TLF*), que desenvolvera uma concepção errada de justiça, também este par de *Rope* compreende, de forma errónea, a filosofia nietzscheana. Os exageros do intelectualismo referente a uma determinada área do saber, afastam as personagens de outros conhecimentos díspares, o que não seria grave caso não as distanciasse do bom senso e de uma correcta avaliação do real. Neste ponto, George Laforgue, o professor de Francês de Richard (*TSH*), profere palavras que criticam a obsessão excessiva pela procura do Belo e da perfeição, que apenas pode originar efeitos catastróficos: “Beauty – unless she is wed to something more meaningful – is always superficial. It is not that your Julian chooses solely to concentrate on certain exalted things; it is that he chooses to ignore others equally as important.”<sup>578</sup>.

Por conseguinte, Brandon (*Rope*) e Henry (*TSH*) encontram-se em perfeita sintonia com as forças de Dionísio e a respectiva tendência para a destruição. Ambos conduzem os amigos a um mundo caótico povoado por perversidade e culpa, são controladores, calculistas e é através das suas mãos que se traça um fim trágico. São exageradamente centrados nos seus objectivos e com uma visão distorcida da realidade, que resulta do seu narcisismo, e que os conduz à auto-destruição. Embora fique subentendido, Philip e Brandon irão ser responsabilizados pelo seu crime, tornando-se famosos, mas, paradoxalmente, afastam-se do “super-homem” pois não executam o crime-perfeito, no qual o seu autor não deveria ser identificado, denunciando ainda as suas

limitações. Recordemo-nos que esta inexistência da perfeição total, é característica do Novo Gótico Americano que, segundo Irving Malin, “deals with limitations of personality”<sup>579</sup>. Neste sentido, Henry (*TSH*) seria o “super-homem”, ao não ser reconhecido pela justiça e suicidando-se como um herói que luta pela sua causa.

Em *Rope*, a escolha de David como a vítima prende-se com o facto de Brandon e Philip considerarem-no um ser inferior, sobre o qual teriam direito a exercer o seu poder e superioridade. O crime seria visto como um sacrifício, à semelhança daqueles realizados pelas bacantes, e reproduzidos pelo grupo de *TSH*. David é a vítima que, depois de morta, é inserida dentro de uma arca de madeira e, sobre esta, são colocados alimentos, recordando as civilizações antigas, que sepultavam os seus entes queridos acompanhados de comida. Por sua vez, em *TSH*, a morte de Bunny não se refere a uma manifestação dessa mesma superioridade, mas a um desespero e uma necessidade de fuga à lei. A destruição de alguém “inferior”, segundo a filosofia do “super-homem”, e a recriação do bacanal seriam os melhores e mais terríveis exemplos do excesso de intelectualismo e da dificuldade de libertação das temáticas estudadas pelos respectivos grupos. Ao existir um desejo profundo em surpreender Julian (*TSH*) e Rupert (*Rope*), estes funcionariam como “famílias adoptivas” que, directa ou indirectamente, destroem os membros pelos quais são venerados. Deste modo, aceitaríamos a opinião de Richard Davenport-Hines, que admite o carácter destruidor da família americana. Estes heróis, ao tentarem sublimar as suas vidas de forma egocêntrica e perversa, aprendem que a realidade pode resumir-se a uma extrema infelicidade e vazio capazes de corroer a alma humana e, muitas vezes, resultar na morte.

### 5.1.2. Obsessão pela Morte

Nos filmes de Hitchcock, muitas personagens são vítimas de assassinato, o que denuncia a obsessão deste realizador pela morte. Peter Conrad concluiu que, mesmo revelando alguns preconceitos religiosos impostos pela sua educação, o realizador explorou a capacidade do homem para perder a sua humanidade. De facto, Hitchcock vivera durante a Segunda Guerra Mundial, época em que a perversidade atingira o seu auge. O ser humano do século XX, com o desenvolvimento da ciência, aprendeu a retardar a sua morte, mas também a desenvolver formas de pôr fim à vida, como armas ou todo o tipo de bombas. Portanto, desenvolveu-se uma dupla obsessão, orientada tanto para o fim como para o prolongamento da vida.

Ora, *Vertigo*, excelentemente traduzido para português por *A Mulher que Viveu Duas Vezes*, é um filme de Hitchcock sobre a obsessão de John Scottie Ferguson, um detective contratado para vigiar Madeleine Elster, com quem acaba por se envolver. Ao acreditar na morte desta “falsa senhora”, sofre um esgotamento nervoso. Mais tarde, ao reencontrar Judy, a mulher que se fizera passar por Madeleine, Scottie desenvolve outra obsessão, mas desta vez pela verdade, sendo esta segunda neurose que o liberta da primeira, como nos confirmam as palavras de Robin Wood, na obra *Hitchcock's Films Revisited*: “Scottie can achieve health (or, if you prefer, enlightenment) only by following through to the end an obsession that has its source in a spiritual sickness.”<sup>580</sup>. Há toda uma obsessão pela mulher amada e falecida, semelhante àquela que a família Cleve (*TLF*) nutria por Robin. Porém, diríamos que a obsessão dos Cleve não é tão patológica como a de Scottie, visto não tentarem recriar Robin nas suas irmãs. Em *Vertigo*, ambas as obsessões resultam na morte da amante, conduzindo Scottie até um assustador abismo. Em *O Cinema de Alfred Hitchcock*, Carlos Melo Ferreira escreve,

magistralmente, que se trata de um “filme sobre os abismos que se escondem por trás da evidência, filme sobre a única evidência humana: o abismo.”<sup>581</sup>. Justifica-se, assim, a tese previamente referida de Martin Heidegger, relativa à valorização da vida através de uma aproximação da morte e da compreensão da fragilidade da existência humana. A tensão entre esse receio da morte e o desejo de atingi-la, através do suicídio, por exemplo, é notória no momento em que Scottie se encontra com Madeleine junto às árvores sequóia, consideradas como uma das plantas com um maior período de vida. Aí, Madeleine admite não as apreciar, denunciando uma revolta perante a quase imortalidade das sequóias, por oposição ao carácter finito da vida. Verifica-se, portanto, uma oscilação de sentimentos perante a morte, pois se Madeleine refere, de forma subentendida, não desejar morrer, fá-lo após a sua tentativa de suicídio, denotando a sua instabilidade e fascínio pelos mistérios da morte.

É a obsessão de Scottie por Madeleine que a “ressuscita” pois só consegue envolver-se com Judy após esta mudar a sua aparência física, voltando à mulher que, aos olhos de Scottie, estaria morta. Ao recriar Madeleine, Scottie irá fortificar a desordem em que a sua vida está envolta. Algo um pouco semelhante surge com Richard (*TSH*) que, ao apaixonar-se por Camilla, pressente que a visão desta jovem irá perturbar a sua vida, o que é verdade, pois nunca mais amou nenhuma mulher, reforçando a sua solidão. Enquanto Scottie se sente extasiado ao rever Madeleine após a sua “morte”, Richard conota uma visão de Camilla de forma brilhante, mas reticente: “She was a living reverie for me: the mere sight of her sparked an almost infinite range of fantasy, from Greek to Gothic, from vulgar to divine.”<sup>582</sup>. De facto, é através da recriação de Madeleine, que Peter Conrad compara Scottie a um artista encarregue de esculpir uma estátua em memória de alguém falecido: “Stewart’s obsession makes an artist of him, and the end product of his artistry is death.”<sup>583</sup>. Este crítico admite que a obsessão de Scottie ecoa o mito de Pigmaleão, mas de forma invertida, ou seja, enquanto Pigmaleão se apaixonara pela estátua que esculpira e desejara que fosse real, desejo concretizado com a ajuda de Afrodite, Scottie recria uma “estátua” de alguém que já falecera, quase que tocando numa necrofilia psicológica. William Patrick Day admite que esta “transfiguração” resulta de vários factores: uma obsessão de Scottie por Madeleine, uma culpa por não a ter salvo, e ainda, uma outra obsessão – o seu desejo por vingança, que vem transformá-lo num monstro. Por sua vez, Peter Conrad, diz trata-se de uma “obsession that is at first erotic, then necrotic.”<sup>584</sup>. Este crítico alerta ainda para o facto de “the Hitchcockian lover is a man who dresses women, rather than undressing them”<sup>585</sup>, pois a perversidade de Scottie passa por metamorfosear Judy em Madeleine. Recordemos que em *Psycho*, Norman transfigura-se na mãe libertando a sua perversidade, e que em *The Birds* ou *Marnie*, os heróis masculinos tentam proteger as suas amantes, ora envolvendo-as com os braços, num tom paternalista, ora cobrindo-as com roupa, como se fossem um escudo protector.

À volta de uma outra fantasia vive Norman Bates, de *Psycho*. Este filme é um bom exemplo da obsessão de Hitchcock pela morte, embora a apresente como um resultado da loucura das personagens, e não somente da perversidade. Norman assassina todos aqueles que “interferem” na sua relação com a mãe, que ele matara assim que deixara de ser o alvo exclusivo do seu amor. Por sua vez, Hitchcock utiliza a morte prematura de Marion como uma forma de introduzir a investigação criminal e justificar outros assassinatos, como o do detective Arbogast ou todos aqueles que sabemos terem morrido antes de a jovem chegar ao motel. Na verdade, não é somente sobre a obsessão pela morte que *Psycho* se desenvolve, já que uma obsessão pelo desejo, nomeadamente um desejo sexual, é também notória. Assim, há todo um conjunto de mortes que justificam outras, como se fossem formas de sobreviver. Carlos Melo Ferreira explica este pensamento: “o tema da morte é



um tema limite, o da morte da mãe substituída pela morte do filho, o da assumpção de culpas pela transferência ou desdobramento de personalidades, o da sobrevivência trágica da própria morte, da mesma forma que Judy, sobrevivendo a Madeleine, em *Vertigo*, permitia que Madeleine sobrevivesse à sua própria morte.”<sup>586</sup>.

Sendo assim, os filmes de Hitchcock e Lynch exploram fantasias em que a perda da identidade do “eu” do herói/heroína equivaleria à sua morte psicológica, aproximando-os dos seus medos, provando que o fim da vida jamais seria uma salvação. William Patrick Day notou este factor na Literatura Gótica, dando como exemplo o vampiro, que deambula por um estado de sobrevivência após a sua morte. Embora estes seres não estejam presentes no cinema de Lynch e Hitchcock, nem nas narrativas de Tartt, detectamos personagens para quem a morte não é a solução para os seus terrores psicológicos, como Scottie de *Vertigo*, e Dale Cooper de *Twin Peaks*. Em *Vertigo*, através da morte de Madeleine, Scottie experiencia a dor pela morte da mulher amada, e uma culpa perante esse desaparecimento, resultando na sua desordem mental. Por seu turno, Dale Cooper, o detective da série *Twin Peaks*, de Lynch, ao lidar com uma comunidade simpática, mas misteriosa, e ao estar perto da morte por várias vezes, também aprende a crueldade do mundo. É através do regresso do seu reprimido, como veremos, que Cooper se fragmenta e deixa-se morrer psicologicamente, ou seja, ao mostrar medo, e na tentativa de salvar quem ama, Cooper suicida-se intelectualmente permitindo que BOB o possua. William Patrick Day apercebe-se desta destruição da identidade, não sendo a morte, física ou psicológica, o desfecho dos problemas, mas o seu prolongamento: “In the Gothic fantasy, death is neither an escape nor a door through which one can pass to achieve a final humanity. In death, the protagonist becomes, not simply a victim, but fully a part of what tormented him.”<sup>587</sup>. Este carácter duplamente destruidor da alma pode ser alimentado pelo *voyeurismo*, como forma de uma personagem espiar algo como meio para se conhecer, apesar de poder ainda contribuir para a destruição psicológica.

### 5.1.3. O *Voyeurismo*

As obsessões conduzem as personagens a idealizar verdades inexistentes e a penetrar no mundo da ilusão. Um dos meios para atingir a irrealidade é através do *voyeurismo*, cabendo ao *voyeur* imaginar o significado daquilo que observa sem, por vezes, se aperceber que se está a espiar a si mesmo, e/ou desencadeando ilusões que poderiam ajudar a compreender aquilo que espreita.

Num excelente filme de Hitchcock, *Rear Window*, conhecemos L. B. Jefferies, um fotojornalista que, impedido de sair de casa por razões de saúde, espia os seus vizinhos, autorizando a invasão do espaço interior pelo exterior, embora no final, se verifique o processo inverso. Deste modo, apercebe-se dos problemas, receios e sonhos dos vizinhos, como se estivesse a assistir a um filme, ou a pequenos filmes isolados. A este respeito, Peter Conrad comenta: “The films Stewart watches across the way are silent, but he has learned how to interpret the signals.”<sup>588</sup>. Jefferies passa a conhecer, ou pensa conhecer, as pessoas que observa através dos seus gestos. Tal acto *voyeur* transforma-se numa obsessão a partir do momento em que desconfia que um dos seus vizinhos teria assassinado a própria esposa. No entanto, e apesar de este crime se confirmar, a luta do fotojornalista para que aqueles que lhe são próximos acreditem nele é difícil. Após desconfiar do assassinato, Jefferies procura as provas que justifiquem a sua teoria, como Harriet (*TLF*) fizera, embora o fotojornalista tenha mais sucesso que a

menina, já que esta errara na descodificação da identidade do assassino. Esse sucesso de Jefferies talvez provenha de uma necessidade em justificar o seu *voyeurismo* que, mais do que ser um passatempo, é uma forma de fugir à realidade envolvente e aos seus compromissos amorosos, como estudaremos no subcapítulo dedicado à ambiguidade. De acordo com Michael Silberstein, num ensaio publicado em *Hitchcock and Philosophy: Dial M for Metaphysics*, a obsessão de Jefferies não é apenas fruto da sua curiosidade pelo alheio, mas ainda do seu isolamento, podendo-se considerar o *voyeurismo* como um meio de estar em contacto com ela.

Apesar de o *voyeurismo* ser geralmente associado a uma conduta perversa e incorrecta, em *Rear Window* verifica-se o contrário, pois é através da obsessão de Jefferies que se descobre o assassino. Ora, há uma obrigação moral do fotojornalista em revelar a verdade, da mesma forma que Richard (*TSH*) deveria ter denunciado o crime dos amigos, o que não seria uma traição a estes, mas a concretização de um compromisso ético perante a sociedade. *Rear Window* é um exemplo de como uma vida aparentemente normal, encerra em si segredos abomináveis reduzindo a existência humana à sua animalidade. Robin Wood admite que Jefferies “has been confronted by the darkness that Hitchcock sees as underlying – or as surrounding – all human existence: the chaos of our unknown, unrecognized «Undernature» (...) which is also the unknownness of the universe.”<sup>589</sup>. Por sua vez, e ao analisar o papel de Jefferies enquanto *voyeur*, Peter Conrad coloca-o em paralelo com Deus, já que possui a capacidade de observar os vizinhos sem que estes o observem, tendo ainda o poder de castigar um deles. Por conseguinte, Jefferies entra em confluência com o Homem Invisível, criado por H. G. Wells que, graças à sua invisibilidade, acreditava que “an invisible man is a man of power”<sup>590</sup>. Este poder de Jefferies é apenas como *voyeur* passivo, já que é a ele que se deve a aplicação da justiça. Torna-se activo, como acontecia com os *voyeurs* de Tartt e Poe. Desta forma, William Patrick Day indica a necessidade do *voyeur* estar afastado daquilo que observa, para manter a sua segurança. Esta imunidade é violada mais drasticamente por Richard (*TSH*) do que por Jefferies, pois mesmo ao converter-se em *voyeur* activo, não sofre quaisquer consequências nefastas provenientes de tal acto.

Não é somente em *Rear Window* que o *voyeurismo* é fulcral. Se neste filme conhecemos Jefferies, um homem cuja profissão o obriga a recorrer a uma câmara fotográfica, o emprego de Scottie, em *Vertigo*, também passa pela observação secreta de outras pessoas. Em *Psycho*, Norman Bates espia Mary enquanto a jovem se acomoda no quarto. Segundo William Patrick Day, este acto *voyeur* impulsiona a transformação na “mãe”, denunciando a sua esquizofrenia e fragmentação: “his murder of Marion in the guise of the Mother transforms sexuality into violence and circumvents the potentially explosive revelation of his ambiguous and twisted nature.”<sup>591</sup>. No entanto, é no momento em que conversam relaxadamente, que Mary se transforma numa *voyeur*, ao perceber o quanto Norman é atormentado pela sua “mãe”, impedindo-o de ser feliz, ao que Peter Conrad conclui: “He too is under surveillance because Leigh has seen him, like a photographer making an X-ray.”<sup>592</sup>. Como sabemos, este “*voyeurismo*” irá contribuir para a morte de Mary, pois a “mãe” sentir-se-á ameaçada.

Embora a temática do *voyeurismo* seja mais frequente na filmografia de Hitchcock, David Lynch, com *Lost Highway*, desenvolve o acto de espiar através de uma câmara de filmar. Mystery Man é quem, supostamente, filmara Fred e Renée, na casa destes e sem a sua autorização. Este estranho homem parece ser o único que compreende a linha temporal, mesmo que, paradoxalmente, a viole. Assistimos a uma confluência do presente com o passado, na qual Mystery Man é o único ponto de união. Em *The Cinema of David Lynch: American Dreams, Nightmare Visions*, Anne Jerslev adianta que Mystery Man não quebra apenas as barreiras

de tempo, mas também as de espaço. Esta professora refere que, graças ao *voyeurismo* e ao seu poder manipulador, Mystery Man é responsável pelo avançar ou recuar do filme, como se em *Lost Highway* as cenas ainda não tivessem sido organizadas, admitindo: “the finished film was a paradoxical way still in the very process of being shot.”<sup>593</sup>. A câmara de filmar está para Mystery Man como estava para Mark Lewis, o protagonista de *Peeping Tom*, um filme sobre o *voyeurismo* realizado por Michael Powell, em 1960. Mark utiliza este objecto para filmar os seus assassinatos, sendo um monstro que recorre à câmara como metáfora do seu “Eu”. Catherine Zimmer, no ensaio “Peeping Tom and Technological Perversion” aponta para esta forma de reflectir a psique de Mark, considerando a câmara como uma parte do seu corpo. Note-se que a associação de uma arma (ou com relações a uma arma) a um objecto utilizado para espiar, surge em *TLF*, no momento em que Harriet olha pela Winchester, uma arma, subentendo-se todo o seu *voyeurismo* relativamente a Danny e à sua utilização no final da obra: “The Winchester was a pair of binoculars, a camera, a way of seeing things.”<sup>594</sup>. Se, em *Lost Highway*, a realidade, ou o homem real, correspondem ao Mystery Man, sendo Fred e Pete apenas ilusões, então também esse ser estranho recorre à lente para eternizar os seus crimes e daí retirar prazer.

Noutro filme de Lynch, *Blue Velvet*, é através do *voyeurismo* de Jeffrey e da conduta de Frank que conhecemos uma América escondida, oposta àquela perfeição patente no início do filme e a que Paul Woods chama “images of America’s dark underbelly – a term that became clichéd from overuse, after the pundits identified the Lynchian genre of «Weird Americana».”<sup>595</sup>. É com a curiosidade (obsessiva) de Jeffrey e da sua tendência para o *voyeurismo* que contactamos com a faceta mais imperfeita da sociedade americana. Embora Jeffrey não seja um detective na verdadeira acepção da palavra, comporta-se como tal. Assim, e antes de entrar no apartamento de Dorothy pela primeira vez, Sandy refere algo que aproxima o detective do *voyeur* – “I don’t know if you’re a detective or a pervert.”<sup>596</sup>. Jeffrey espia vidas alheias, embora o faça à procura da verdade e da justiça, mas quebrando as fronteiras que lhe trariam segurança. É neste sentido que, graças ao *voyeurismo*, Anne Jerslev identifica *Lost Highway*, a série *Twin Peaks* e o filme *Twin Peaks: Fire Walk with Me*, como denúncias de perversidades escondidas de uma América aparentemente idílica, tornando-se o espectador *voyeur* da sociedade: “Lynch’s Americana of violence and uncanniness is constructed in terms of a false idyllic appearance that hides an essential truth underneath.”<sup>597</sup>. De facto, na série *Twin Peaks*, o detective Dale Cooper, com a sua intuição e profissionalismos exemplares, chega à mesma conclusão de Jeffrey: a sociedade oculta muitos segredos. Ao reflectir sobre esses enigmas, David Lynch disse: “Part of the thing about secrets is that they have a certain kind of mystery to me. A dark secret. Just the words «dark secret» are so beautiful... I love the process of going into a mystery.”<sup>598</sup>. Através destes mistérios conhecemos uma América que anseia esconder os seus segredos, enquanto indicadores daquilo que possui de mais perverso. Portanto, somos alertados para a dualidade do ser humano, dividido entre o Bem e o Mal, através de alguns elementos simbólicos, como os pássaros, por exemplo.

#### 5.1.4. Obsessão por pássaros

Os pássaros são o símbolo, instituído pela religião cristã, do Espírito Santo. Tartt utiliza frequentemente as aves nas suas obras, tal como as serpentes e gatos. Anteriormente analisámos a simbologia do *robin* (pisco).

Ora, este e outros pássaros possuem um valor específico nos filmes de Lynch e Hitchcock, e que passaremos a analisar.

Em *The Birds*, de Hitchcock, o xerife da cidade refere que estes animais são atraídos pela luz, daí terem entrado pela chaminé dos Brenner. Assim sendo, talvez os pássaros procurem a luz, ou seja, Cristo, como o Espírito Santo fizera. Scott Calef coloca uma interessante questão, em *Hitchcock and Philosophy: Dial M for Metaphysics*: “And is it an accident that angels have wings?”<sup>599</sup>. Na verdade, são os pássaros que se deslocam no Céu, supostamente mais perto de Deus, enquanto os humanos se encontram por baixo, logo, mais próximos do Inferno, apontando para a perversidade humana. Saliente-se que em *TLF* o aparecimento dos pássaros associa-se a presságios, mensagens indicadoras de conflitos mentais, ou seja, a dor, a loucura, a culpa ou a desordem. Destaca-se o momento em que Danny assassina o irmão e se vê rodeado por aves que voavam em espiral, subentendo-se o caos psicológico do jovem, a destruição da sua família que, mesmo sem nunca ter sido unida, está agora desfeita: “Birds – birds everywhere, great black cawing explosions of them, like radioactive fallout, like shrapnel. They were a bad sign: words and dreams and laws and numbers, storms of information in his head, indecipherable, on the wing and spiraling.”<sup>600</sup>. A avó e Farish são os elementos desta família que mais contribuem para a desintegração de Danny, e são eles que “sofrem”, pois a senhora é atacada pela cobra e Farish morre. Os pássaros que surgem em espiral sobre a cabeça de Danny podem ainda ser indicadores da força maligna de Gum e Farish que vem cair sobre si mesmos.

A razão pela qual estes animais atacam Bodega Bay, em *The Birds*, é incerta. Poder-se-ia pensar que seria uma revolta da natureza, ou o fim do mundo, como uma das personagens refere, ou ser ainda um castigo de Deus pela maldade do homem. Contudo, parece-nos que este filme de Hitchcock não possui uma causa específica para tal ataque. Acerca do possível significado de *The Birds*, Robin Wood defende que Hitchcock usara o ataque arbitrário, aparentemente ilógico, para descrever o caos e a fragilidade da vida humana, admitindo a “possibility that life is meaningless and absurd.”<sup>601</sup>. Por conseguinte, se a morte é inevitável, talvez a vida seja algo absurdo. De facto, no momento do assassinato de Bunny (*TSH*), ouve-se o som de um pica-pau que, segundo Richard, parecia estar a rir, apontando esse carácter ridículo e infrutífero da existência humana. Durante o seu funeral surgem corvos, as mesmas aves que Richard e Charles haviam referido como mau agoiro. Note-se ainda que a partida da fiel Ida Rhew da casa dos Cleve (*TLF*) é acompanhada por três abutres, aves usualmente associadas à morte. Embora não morra ninguém, o sentimento de perda das crianças é demasiado doloroso, o que poderia ser comparado ao sofrimento resultante da morte de um ente querido.

Por seu turno, a referência a pássaros nos filmes de Hitchcock é recorrente, de que destacamos a taxidermia de Norman, em *Psycho*, subentendendo-se o estado em que se encontra a sua verdadeira mãe, o *pin* em forma de pássaro que Madeleine usa em *Vertigo*, e a recordação de um episódio da juventude de Philip (*Rope*) em que este matava galinhas. Há ainda algo curioso em *The Birds* que denuncia o intenso interesse de Hitchcock por pássaros. Na cena em que Melanie e Annie se encontram na sala desta, ambas comportam-se de forma ativa, mas simpática, representando duas mulheres que desejam o mesmo homem, mas com consciência das adversidades que esta conquista exige. Camille Paglia diz tratarem-se de *birds*, a palavra em calão britânico simbolizadora de mulheres atraentes que anseiam por relacionamento amoroso: “It’s like two military gals at the barracks, swapping tales of misadventure on the field of love.”<sup>602</sup>. Assim, os pássaros na filmografia de

Hitchcock tanto apontam para a morte como para uma urgência do amor, indiciando que apenas este sentido elevará o homem a um estado mais perfeito.

Com David Lynch, os *robins* de *Blue Velvet* simbolizam a oposição entre o Bem e o Mal, ou seja, de acordo com um sonho de Sandy, a humanidade só pode ser feliz quando estes pássaros regressarem. No fim do filme, vemos um *robin* que alerta para a ordem reposta. Embora esta divisória entre Bem/Mal ou ordem/desordem possa parecer simplista, a verdade é que é ao penetrar naquilo que a sociedade tem de mais negro, que Jeffrey se desenvolve enquanto homem, conhecendo a sua capacidade para matar. É ao libertar a perversidade e ao assistir à manifestação da maldade de outros que Jeffrey compreende que existirão sempre *robins* e *bugs* no mundo, embora estes últimos possam ser destruídos pelos primeiros, lançando uma mensagem de esperança. Contudo, recordemo-nos de *TLF*, em que fora com a morte de Robin, desta vez não um pássaro, mas o irmão de Harriet, que se instalara o caos, entrando em paralelismo com *Blue Velvet*, ao identificar a perda de tais “pássaros” com a confusão. Mas, contrariando Lynch, a mensagem de esperança em *TLF* não é tão óbvia, sendo mais negra, pois sabe-se que Harriet sofria de epilepsia, o que lançaria a sua família numa infelicidade e, possivelmente, desordem maior.

A série *Twin Peaks* iniciava o seu genérico com um pássaro que se movia de forma calma, mas mecanizada, apontando para a conduta artificial daquela comunidade, com os seus inúmeros segredos. Ao analisar a banda sonora de *Twin Peaks*, John Richardson reforça essa artificialidade da ave ao referir que é uma forma de “drawing attention to the hackneyed artificiality of the film’s too-good-to-be-true happy endings.”<sup>603</sup>. O facto de o genérico centrar-se na ordem mecanizada da serração é irónico e paradoxal quando comparado com uma sociedade com demasiados segredos, e alguns deles bem graves. Um destes mistérios prende-se com a presença das corujas, que indicam o caminho até à gruta onde estaria o mapa do Bem e do Mal, ou seja, o *White Lodge* e o *Black Lodge*, respectivamente. Numa das suas visões, Cooper é avisado pelo gigante que “the owls are not what they seem”<sup>604</sup>, de que se depreende a falsidade daquela comunidade.

Então, também o recurso a pássaros, em Lynch e Hitchcock, é uma forma de sublinhar a ambivalência do homem, ou revelar que, “under that mask of good lays evil”<sup>605</sup>, como notou o actor Vincent Price, que referira ser essa mesma duplicidade um dos desafios para qualquer profissional das artes dramáticas, pois lida com seres estranhos, grotescos e envoltos em várias máscaras.

### 5.1.5. O Grotesco

Muitas das personagens de Lynch são grotescas, deformadas, causando repulsa, mas não deixando de nos fascinar. O grotesco que surge nos seus filmes, embora possa parecer exagerado, refere-se a representações da realidade, já esta, por vezes, apresenta situações mais grotescas do que aquelas que a ilusão cinematográfica pode transmitir, afirmando: “our world is strange and grotesque (...) All the strange things in the films are triggered by this world, so it can’t be all that strange. I love things that are absurd. It’s really real to me.”<sup>606</sup>. A obsessão de Lynch por seres grotescos manifestou-se no início da sua carreira, na curta-metragem *The Alphabet*,

com a introdução de uma máscara estranha, ou em *The Grandmother*, no qual a avó, enquanto símbolo protector de uma criança mal-amada pelos pais, “nasce” de uma árvore plantada pelo menino na sua própria cama.

Contudo, *Eraserhead* é, talvez, o filme de Lynch em que o grotesco é fundamental. A família X é um excelente exemplo de seres alienados, estranhos, com condutas incompreensíveis, mas perversamente “engraçados”. Paul Woods considera os X um “group of grotesques in a psychotic world, their alienated, non-communicative mode of speech suggesting they recognised (...) that most everyday conversation is simply the sound of one hand clapping.”<sup>607</sup>. Na verdade, os quatro elementos da família X apresentam um humor negro que passará a estar presente nos filmes de Lynch e, pontualmente nas narrativas de Tartt. Mas o auge do grotesco surge com o bebê, o filho de Mary e Henry, cujo aspecto físico oscila entre um girino gigante e um feto com pouca forma humana. Richard Davenport-Hines acredita tratar-se de “a mutant which elicits comparison with Frankenstein’s monster”<sup>608</sup>. O receio em ser pai e a repulsa causada pelo filho, obrigam Henry a assassiná-lo, cortando-lhe o corpo, o que intensifica a aversão perante tal ser tão frágil e anormal. Contudo, o grotesco vai além desta família, já que Henry imagina uma mulher com quem se sente feliz, mas esta vive no seu radiador, sendo somente conhecida como “Lady in the Radiator”. A sua face é deformada, todavia apresenta uma expressão de extrema bondade e paz. Desta vez o grotesco não transmite repulsa, mas carinho. Outro momento grotesco é aquele que dá nome ao filme: o sonho em que a cabeça de Henry se solta do corpo, sendo depois transformada num afia-lápis. No lugar da sua cabeça, passa a encontrar-se a do bebê, que transmite uma certa distorção ao seu corpo. Por conseguinte, *Eraserhead* pretende representar a sociedade como uma máquina, demasiado industrializada, mecanizada, insensível, cujos únicos sonhos, desta vez, os de Henry, podem-se tornar pesadelos, dando-lhe a perspectiva da sua destruição, como comenta Paul Woods: “*Eraserhead* is a world (...) of no escape, where even Henry’s last refuge, his dreams, can turn against him at any moment.”<sup>609</sup>.

O apogeu do grotesco no cinema de Lynch surge em *The Elephant Man*, um filme baseado em factos reais e centrado em John Merrick, um homem que sofria de neurofibromatose. Através desta personagem, Lynch denuncia a hipocrisia da sociedade, lembrando que aquilo que é feio e repulsivo fisicamente, pode ser perfeito, simbolizando o Bem, por oposição àquelas vidas americanas baseadas na aparência, mas secretamente perversas, como se verá ao longo da sua carreira cinematográfica, especialmente em *Twin Peaks: Fire Walk With Me*. Recordemo-nos que esta é uma das marcas mais relevantes de *TSH*, não só com o grupo de Grego, que finge (e acredita) ser perfeito, embora com segredos terríveis, mas também com a família de Bunny, que surge como ícone de grande parte das famílias ricas. A perversidade e duplicidade das pessoas para com Merrick são notórias, pois durante o dia visitam-no e fazem-no sentir-se humano, mas à noite humilham-no. É neste sentido que Martha P. Nochimson escreve, em *The Cinema of David Lynch: American Dreams, Nightmare Visions*: “What is given by day is taken by night when the daily repressions are released. The cruelty reaches its zenith concurrently with the pinnacle of social charity.”<sup>610</sup>. Merrick era horrível fisicamente, mas belo no seu interior, sendo “as intelligent and sensitive as Frankenstein’s monster”<sup>611</sup>, como considera Richard Davenport-Hines. Por conseguinte, Merrick estaria em oposição ao grupo de *TSH*, que apresentava uma certa perfeição mas sofria com os seus erros.

Finalmente, em *Dune*, uma experiência cinematográfica de Lynch na ficção científica, o grotesco está presente através do feto e de uma estranha criatura flutuante, cuja fisionomia oscila entre um réptil e um anfíbio, sendo ainda capaz de transmitir repulsa. Por seu turno, o feto não causa aversão, mas prazer ao assistir-se à

forma como Lynch filmara o período de gestação, indicando a ingenuidade dos bebés, que ainda não fazem uso da racionalidade, já que é esta a origem do impulso perverso. Além disso, grotesco atinge a sexualidade e o género das personagens em *Blue Velvet* e *Wild at Heart*. Ao analisar as transgressões ao género no cinema de Lynch, num ensaio publicado em *The Cinema of David Lynch: American Dreams, Nightmare Visions*, Jana Evans Brazier escreve: “corpulent bodies deterritorialise the limits of female corporeality.”<sup>612</sup>. As prostitutas de *Blue Velvet* ou as actrizes de filmes pornográficos de *Wild at Heart*, são disso exemplos, pois destroem ideias pré-concebidas da beleza feminina, por serem exageradamente obesas, tocando no grotesco e transmitindo uma sensação de repulsa.

## 5.2. A Ambiguidade

### 5.2.1. O Medo, a Culpa e o *Suspense*

Em cinema, uma das causas de ambiguidade centra-se no *suspense*. Enquanto a verdade não é decifrada, o espectador deixa-se levar pela ilusão que é o próprio filme, criando outras ilusões, mas estas referentes às várias soluções que imagina para a resolução do mistério. Desenvolve-se a *suspension of disbelief* que orienta (ou desorienta) o espectador e as personagens, que oscilam por verdades complexas e personalidades estranhas. Assim sendo, Noël Carroll concluiu: “Fiction may promote the illusion of reality or the suspension of disbelief in such a way that it is possible for the audience to respond emotionally in a way that presumes the beliefs in the objects of their emotions.”<sup>613</sup>. Ao lermos uma obra de Tartt, ou ao assistirmos a um filme de Hitchcock ou Lynch, recorreremos à nossa inteligência e criatividade para descodificarmos os reais assassinos, as suas intenções ou a razão de condutas aparentemente estranhas. O filósofo Roland Barthes, na obra *Image – Music – Text*, reflecte sobre o poder do *suspense*, considerando as suas estreitas relações com a distorção, atribuindo-lhe várias justificações: “on the one hand, by keeping a sequence open (...) it reinforces the contact with the reader (...); while on the other, it offers (...) a logical disturbance, (...) which is consumed by anxiety and pleasure.”<sup>614</sup>, ou seja, activamos a nossa *suspension of disbelief*. Por conseguinte, concordamos com Michael Silberstein que, no ensaio “*Rear Window: Hitchcock’s Allegory of the Cave*” refere o valor atribuído à ambiguidade e paradoxos patentes na literatura e no cinema. Qualquer bom filme não se deve limitar somente à apresentação de temáticas filosóficas, deve também obrigar o espectador a reflectir, a sugerir hipóteses racionais, como se estivesse a participar num jogo pela busca da verdade. Esta reflexão imposta ao espectador surge nos filmes de Lynch, o que este comenta: “I never interpret my art. I let the audience do that.”<sup>615</sup>.

De facto, Hitchcock e Tartt foram influenciados por Poe, especialmente no que diz respeito à exploração do *suspense*, da culpa e do medo. Hitchcock acreditava que o público gostava de sentir-se aterrorizado quando sabia estar em segurança. Também Noël Carroll refere esse prazer na medida em que há curiosidade em saber o quanto de terrível e perverso o ser humano pode ser. O actor Vincent Price, na introdução à obra *The Ghouls*, admite que é o medo que une um actor/personagem ao espectador, reforçando a cumplicidade entre ambos. Embora os filmes de Hitchcock fossem somente “filmes”, como ele bem gostava de repetir, o certo é que o público vive um misto de maravilha e medo ao assistir ao resultado do seu processo criativo, pois “Hitchcock

had an uncanny ability to manipulate the fears of audiences.”<sup>616</sup>, como nota Philip Tallon, em *Hitchcock and Philosophy: Dial M for Metaphysics*. Em *Rope*, o realizador deixa o espectador reflectir sobre a culpa de Rupert, a ingenuidade de Philip e a loucura de Brandon, conseguindo uma oscilação perturbante entre a verdade e a ilusão. Por conseguinte, o espectador adquire liberdade para interpretar as condutas das personagens e a natureza dos seus actos. Carlos Melo Ferreira conclui que, na maior parte dos filmes de Hitchcock, “a grande dialéctica é a da aparência e da realidade. (...) numa sucessão de percursos reversíveis que originam a substituição de um juízo de valor pelo seu contrário.”<sup>617</sup>. Logo, é difícil detectar a verdadeira realidade.

Hitchcock e Tartt apresentam transgressões despoletadoras de uma culpa destruidora, quer com ou sem a presença da catarse. É complexo determinar por que motivo o par de *Rope* deixa pistas, como a referência ao poema “The Mistletoe Bough”, ou a corda com que assassinaram David. Por um lado, talvez fossem intencionais, tendo como objectivo provar a Rupert que as suas lições filosóficas foram correctamente aprendidas. Por outro lado, poderiam corresponder a um pedido intencional de desculpas de Philip. Ao reflectirmos sobre uma das conclusões de Edmund Burke no seu *Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, no qual nos diz que “I am satisfied the ideas of pain are much more powerful than those which enter on the part of pleasure”<sup>618</sup>, admitimos a dor de Philip como algo mais belo e terrível que qualquer prazer sentido por Brandon. Também a dor de Richard (*TSH*) pode ser mais intensa que todo o deleite e alívio conseguidos através do acto perverso. Ao aceitarmos como verdadeiro o sentimento de culpa de Philip, teríamos uma prova de como o seu desejo em tornar-se “super-homem” não tivera frutos, pois, segundo essa teoria de Nietzsche, estes seres deveriam ser insensíveis a tal sentimento. Ao matarem o amigo, instauram o caos e, posteriormente, a dor, todavia, “the superman is the one who recognizes the chaos of life, not the one who adds to it. (...) Brandon turns Nietzsche’s emphasis on creativity and life as art into a monstrosity.”<sup>619</sup>, como referem Shai Biderman e Eliana Jacobowitz. Se fossem verdadeiros “super-homens”, compreenderiam que a perfeição não se adquiria através da auto-destruição, justificando a sua monstruosidade, como o provam as palavras de Philip Tallon: “To choose evil is to move away from proper order – to introduce chaos at the center of the human person. In other words, when we make evil decisions we become more and more monsters.”<sup>620</sup>. Se o sentimento de culpa dos jovens fosse verdadeiro, e sendo dois homens conscientes dos seus actos, afastando-se de Norman (*Psycho*) e aproximando-se do grupo de *TSH*, então, teriam realizado aquilo que Kant identificara como “Mal radical”, e que, no primeiro capítulo, referimos manifestar-se em Richard (*TSH*).

Brandon e Philip (*Rope*) acreditam que Rupert seria o único capaz de apreciar o crime, contudo é este que se sente envergonhado e horrorizado. Com efeito, Rupert adquire o papel de pai que sente necessidade de castigar os filhos, mas isso não o iliba da culpa, pois, como escreve Carlos Melo Ferreira, “o universo do realizador é um universo moral, em que sobre os homens isolados é lançado um julgamento ético que, se não conduz à sua absolvição completa, também nega a sua responsabilidade absoluta.”<sup>621</sup>. Os réus não são apenas aqueles que levam o crime avante, mas também os que, de alguma forma, conduzem as personagens a tal comportamento, como Rupert (*Rope*) ou Julian (*TSH*). É intensificada a ambivalência nas obras no que se refere à identificação do verdadeiro responsável. No entanto, outras dúvidas rodeiam as transgressões cometidas por Philip e Brandon, que nos empurram para um clima de incerteza.

Em *Psycho*, parte da culpa é racionalizada, sendo a consciencialização do roubo que obriga Marion a fugir e a conduzir em direcção à morte. É com o seu duche que pretende “lavar-se” do pecado, libertar-se da dor



relativa ao erro cometido, e de uma culpa auto-destrutiva, ou como nos diz Robin Wood, “her face, expresses the relief of washing away her guilt.”<sup>622</sup>. Sabemos que o grupo de *TSH* saíra impune dos seus crimes, embora o sofrimento e o sentimento corrosivo da culpa os tenha castigado. Por seu turno, em *TLF* o poder da justiça não é perfeito, pois não se descobrira o verdadeiro assassino de Robin. Em *Psycho*, o destino castiga Marion e a justiça não perdoa Norman, embora o fim da rapariga seja mais injusto e terrível que o de Norman, acentuando a fragilidade da justiça, a que Philip Tallon chama “a very un-poetic, grotesque parody of justice.”<sup>623</sup>. Marion roubara o dinheiro, no entanto, a forma como é castigada – através da morte – seria exagerada devido ao seu arrependimento. Por oposição, Norman assassinara imensas pessoas e fora punido com a prisão. Tal não seria muito diferente da sua vida, pois a casa funcionaria como a sua “prisão”, ou como uma “armadilha”, quieta e escondida, sempre à espera de vítimas, e não indo à procura delas, como tantos outros *serial killers* fazem. Sendo assim, concluir-se-ia que a morte de Marion não resulta de uma qualquer concepção de justiça, mas do azar, da fatalidade, pois foi por acaso que a jovem pernitoou naquele hotel. Por sua vez, os actos perversos de Norman devem-se a uma mescla de azar e más escolhas, uma vez que fora vítima de uma família que não o soubera amar, vivendo isolado da comunidade e avaliando a realidade de forma distorcida. Mas foi graças ao seu livre arbítrio que assassinara todo um conjunto de pessoas. Portanto, é justificada a premissa kantiana de que todo o acto humano é dependente da vontade individual. Kant escreve, n’ *A Religião nos Limites da Razão*, que se pode optar por uma conduta correcta ou perversa, de que se depreende que, se Norman escolhe o perverso, estaria a revelar a sua propensão para o Mal que, segundo Kant, seria uma característica do ser humano. Assim se entende que certos actos, que poderiam ser evitados, tenham consequências nefastas, como conclui Richard Papen (*TSH*), referindo-se ao momento em que pensara se deveria ou não denunciar os amigos. Mas Richard afasta-se de Norman por poder ser responsabilizado pelos seus actos, já que não era louco. Também *Marnie*, outro filme de Hitchcock, centra-se na temática da culpa e como esta se transforma em repressão, que comentaremos adiante. João Bérnard da Costa notou a forte influência do catolicismo de Hitchcock neste filme, escrevendo: “É um filme sobre o desejo sexual, correlativo, no universo católico que forma e informa Hitchcock, do tema da culpa (...) do desejo e da sua culpada associação ao Mal”<sup>624</sup>.

O cinema de Hitchcock dá valor ao acaso enquanto elemento originador da manifestação da perversidade, de que é igualmente exemplo *39 Steps*, um dos seus primeiros filmes. Numa das muitas noites passadas no *campus* de Hampden, o grupo de *TSH* assiste a este filme e a sua selecção por Tartt foi propositada, uma vez que se podem identificar paralelismos entre *TSH 39 Steps* que conta a história de Richard Hannay, um homem que é abordado por uma desconhecida que afirma estar a ser ameaçada por uma organização secreta, chamada “39 Steps”. A jovem é assassinada à sua frente, com uma facada pelas costas e Hannay parte numa aventura pela descoberta dos assassinos, como Harriet (*TLF*) fizera, sendo auxiliado por Camilla, tal como o fiel Hely (*TLF*). Conforme Richard Hannay, que poderia ter salvo a mulher que lhe pedira ajuda, também Richard Papen (*TSH*) poderia ter evitado a morte de Bunny que, indirectamente, lhe pedira auxílio e o alertara para a perversidade que envolvia o grupo. Tal como a mulher, Bunny é assassinado à sua frente, não com uma facada nas costas, mas pelos seus amigos, acto terrivelmente traidor. Contudo, em *39 Steps* há a resolução do caso, enquanto em *TSH* e *TLF* tal não se verifica. Certamente que, quem está familiarizado com este filme de Hitchcock, e por associação, poderia deduzir, aquando da leitura de *TSH*, que os assassinos inventados por Tartt fossem condenados, mas assim não é, pois, por um lado, conhecemos o forte poder destruidor da culpa que

serve de castigo, e por outro lado, a escritora desejaria surpreender os seus leitores. Ao estudar *39 Steps*, Claude Beylie, em *Os Filmes-Chave do Cinema*, profere uma afirmação interessante, que entra em confluência com *TSH*: “o protagonista é um boneco nas mãos da fatalidade”<sup>625</sup>. Recordemo-nos que, no início do seu relato, Richard Papien considerara ser vítima da fatalidade e que esta era responsável pela sua infelicidade.

David Lynch também explora a temática do medo, associando-a à ansiedade que daí surge e aos seus efeitos terríveis. Em *Dune*, ao estar perante a Caixa do Medo, Paul Artrides explica: “Fear is the mind killer (...). Fear is the dead.”<sup>626</sup>. Embora o medo possa bloquear parte da acção, permite que as personagens fiquem mais atentas e sensíveis, mesmo que não consigam avaliar correctamente a realidade. O interesse de Lynch pela exploração do medo surgiu durante a sua infância, sempre que visitava os avós na solitária e confusa cidade de Brooklyn. Lynch recorda o som dos comboios, os cheiros e as luzes, que contribuíram para o seu processo criativo, tão recheado de sensibilidade, já que, como ele mesmo refere, a sua experiência infantil assemelha-se aos seus filmes: “It was the total fear of the unknown”<sup>627</sup>. Para expressar este desconhecido, Lynch transmite aos seus filmes várias transgressões, que abarcam a sexualidade, a violência, o desejo, criando cenas, por vezes repulsivas, mas poeticamente belas, de onde se denota a beleza de todo o acto terrível, uma vez que esse mesmo acto faz parte do ser humano. Relativamente à presença desta beleza “estranha”, deste sentimento de atracção e repulsa pelas imagens resultantes do processo criativo de Lynch, Jana Evans Braziel sintetiza: “The effect is a startlingly beautiful, if bizarre and sometimes horrifying, montage of sights, sounds, bodies, lights and movement that denaturalizes the parameters of space and time, and conventions of embodiment, violence and sex, desire and gender.”<sup>628</sup>. Por seu turno, em *The Cinema of David Lynch: American Dreams, Nightmare Visions*, Steven Schneider, chama “directorial signatures.”<sup>629</sup>, a essas condutas bizarras e incompreensíveis caracterizadoras do cinema de Lynch.

A série *Twin Peaks* é a obra deste realizador na qual o medo (ou a sua ausência) é fundamental, pois determina o desenrolar da acção. O detective Dale Cooper, durante a sua investigação, sonha com a *Red Room*, uma sala vermelha onde Laura Palmer lhe revela o nome do seu assassino. Todavia, o inconsciente de Cooper impede-o de recordar a sua identificação. Sempre que é contactado pelo sobrenatural, ou ao entrar na *Red Room*, o detective não revela quaisquer receios, sendo a inexistência de medo que impede que seja possuído por BOB, ou seja, pelo Mal. A presença do terrível Windom Earle leva a que Cooper recorde o seu passado, autorizando que este invada o presente. Aquilo que Cooper reprimira, é agora libertado, originando o medo, pois receia que Anne tenha o mesmo fim de Caroline, o que resultará na transformação da sua personalidade, e conseqüente destruição por BOB. É o medo que o conduz à sua morte psicológica, facto que Paul Artrides, em *Dune*, referira. Andreas Blassmann, no ensaio “The detective in *Twin Peaks*”, comenta esta transfiguração: “openness will lead to blindness, and fear will become Cooper’s guideline through the Black Lodge. Fear (of the body) stands in firm connection with the desire to gain rational control”<sup>630</sup>, como deveria ser apanágio de um detective. O desejo de salvar Anne resulta do amor que Cooper nutre por ela e de um sentimento de culpa proveniente do seu passado, tornando o objecto de desejo num impulsor do medo que, segundo William Patrick Day, caracterizaria o herói gótico: “to conquer fear by achieving the object of desire, the enthrallment can only deeper with each action, for all objects of desire become objects of fear, and all objects of fear become objects of desire.”<sup>631</sup>. Laura, que na primeira parte de *Twin Peaks*, era o objecto de desejo, passa a funcionar como objecto de medo a partir do momento em que Cooper entra no *Black Lodge*, uma vez que a jovem parece ter perdido a

sua alma. Por oposição a Copper, que não revela medo e sente-o de forma destrutiva no fim da série, Harriet (TLF), embora corajosa e determinada, apresenta algum receio durante a sua demanda. Porém, após lutar com Danny, sente que a sua meta foi atingida e perde todo o medo, o que lhe oferece uma paz interior, descrita magnificamente por Tartt: “Harriet had stopped being scared. Something strange had taken over her. Chains snapped, locks broke, gravity rolled away; up she floated, up and up, suspended in airless night: arms out, an astronaut, weightless. Darkness trembled in her wake, interlinked circlets, swelling and expanding like raindrop rings on water.”<sup>632</sup>.

Tal como um *voyeur*, Cooper desenvolve uma afinidade por Twin Peaks. Ao aceitar os conselhos das suas visões e ao acreditar nos seus sonhos, afasta-se do detective tradicional, que se deveria limitar a uma avaliação racional da realidade, perdendo a sua distanciação objectiva, tal como fazem os *voyeurs* que participam naquilo que espiam. Day alerta para esta problemática, escrevendo: “once that distance is lost, though, the protagonist becomes a participant in the spectacle, which leads to fragmentation and destruction of the self.”<sup>633</sup>. Então, Cooper deixa-se influenciar por ilusões para solucionar o mistério, todavia, destrói a sua alma ao permitir ser manipulado pelo seu reprimido. São estas fragmentações da alma e da realidade que passaremos a estudar.

## 5.2.2. Identidades / Realidades ambivalentes

Irving Malin considerava a distorção, a ambiguidade e toda uma indefinição intemporal como algumas das marcas do Novo Gótico Americano, e que se encontram na ficção de Tartt, como sabemos, e nas filmografias de Hitchcock e Lynch. William Patrick Day admite que é através dessa distorção, da alucinação ou do sonho, que penetramos nas partes mais profundas da mente humana. Freud afirmara que grande parte dos sonhos revela o que possuímos de mais secreto, perigoso e verdadeiro, tornando visível o que não o é, como sentimentos e/ou repressões. Todavia, não é apenas pelo onirismo que Hitchcock deambula. Desloca-se pela ilusão, pelo delírio e imaginação, tendo afirmado: “The area in which we get near the free abstract in movie-making is the free use of fantasy, which is what I deal with.”<sup>634</sup>. Freud analisara o reprimido, identificando-o com aquilo que a consciência moral (o superego) controla, e mantém afastado do consciente. Apercebeu-se que essas repressões, quando afastadas do inconsciente, podem desenvolver obsessões ou fobias, ou outro tipo de condutas incomodativas, mas conclui que é através do controlo desses impulsos que a sociedade vai mantendo uma certa ordem. No entanto, o reprimido pode manifestar-se, desencadeando comportamentos violentos, sendo esses que surgem nos filmes de Hitchcock, como o confirma William A. Drumin, num artigo publicado em *Hitchcock and Philosophy: Dial M for Metaphysics*: “the films of Alfred Hitchcock reveal an artistic vision strongly influenced by Freud’s theory of the human personality.”<sup>635</sup>.

A forte presença do reprimido é notória em *Marnie*, que apresenta uma mulher tão atormentada pelo passado como Richard (TSH) ou os membros da família Cleve (TLF). O vermelho, enquanto cor que a faz recordar o momento traumático que decorrerá algures durante a sua infância, causa em Marnie angústia e insegurança. Nesses instantes, aquilo que reprimira manifesta-se, interferindo no seu presente e dominando-o.

Assim se explica a sua cleptomania, que resulta da necessidade em “comprar” o amor da mãe, já que a frieza desta também se associa ao crime da filha, que não reprimira, mas que ocultara. Durante a luta contra a cleptomania, Marnie recebe a imprescindível ajuda de seu marido, daí ela afirmar, em tom de brincadeira, “You Freud, me Jane?”<sup>636</sup>. O acordar de uma recordação adormecida mas que continuava a martimizá-la, é doloroso, mas necessário ao seu desenvolvimento. Robin Wood acredita que, para o fim dessa repressão, foi necessário recorrer à memória para destruir um passado atormentador<sup>637</sup>. É neste sentido que Marnie se afasta de Richard (*TSH*) pois este pretende libertar-se de uma terrível culpa, mas o relato da sua história não passa de uma vã tentativa de recorrer à memória como forma de se sentir menos culpado e realizar a catarse. Poder-se-ia ainda pensar que Richard não desejaria a redenção, apenas sentiria que tal recordação o faria sofrer mais, facto que ele reconheceria como uma forma de castigo.

Ao reflectir sobre o domínio do passado sobre o presente e a forma como a repressão de acontecimentos antigos determina a personalidade de Marnie, Robin Wood refere: “If few of us are Marnie, there is something of Marnie in all of us. We are all to some extent dominant by the past, our present psychological liberty limited and interfered with by unremembered and unassimilated past experience.”<sup>638</sup>. Apesar de nem todos possuímos repressões doentias, temos receios que podem ter a sua origem num acontecimento passado. Note-se que as personagens de Tartt são atormentadas por vários eventos antigos que definem as suas personalidades e condutas. Por sua vez, a família Cleve (*TLF*) ecoa a morte de Robin e as velhas irmãs de Tat recordam um incêndio terrível que destruíra parte do que possuíam. Também Danny Ratliff é um rapaz martirizado e sofrido devido à forma como fora educado, vendo-se mergulhado num clima de solidão, insegurança e vergonha. Em “The Ambush” deparamo-nos com um rapazinho violento, cuja brusquidão tem a sua origem no passado – morte do pai em plena guerra do Vietname. O conto “The Garter Snake” baseia-se nas memórias de infância de um homem que arquivara na sua mente um acontecimento que intensificara o seu medo por cobras.

Assim, e ao ser dominada por um trauma que não entende, a conduta de Marnie é dúbia. Esta ambiguidade surge igualmente no espectador que, por ganhar intimidade com a jovem, e por saber que ela não é aquilo a que tradicionalmente se chama uma “pessoa má”. Deparamo-nos com todo um jogo de emoções contrárias vividas por Marnie e pelo espectador que, sem compreender a origem dos problemas da bela mulher, apoia-a, mas deseja que se transforme, atingindo a felicidade e a paz. Porém, Hitchcock não nos oferece qualquer certeza sobre uma total cura de Marnie, nem se seria capaz de voltar a amar. É por esta razão que João Bérnard da Costa considera que este filme se dedica ao indizível, uma vez que não há essas certezas. Por vezes, nem a psicanálise, nem qualquer palavra poderá explicar a complexidade da vida e a sua propensão para a perversidade: “Nenhuma explicação explica, nenhuma palavra liberta. Só o mistério total pode conduzir ao que é totalmente misterioso. *Marnie* é o filme do indizível. Por isso acaba, sem saída, em «trompe l’oeil», num cenário em que todas as perspectivas estão distorcidas.”<sup>639</sup>. Além disso, e apesar de não haver a presença do sobrenatural, a realidade para Marnie é desconhecida e pode ser assustadora e alucinada. Estas visões repentinas assemelham-se às de Harriet, com a diferença que as da menina resultavam de uma quase total alienação sentimental da sua família e colegas de escola. Ao refugiar-se nos seus heróis imaginários ou históricos, Harriet entrega incerteza ao seu mundo, transformando-o num jogo com regras pouco rigorosas: “Sleeping or waking, the world was a slippery game: fluid stage sets, drift and echo, reflected light. And all of it sifting like salt between her numbered fingers.”<sup>640</sup>.

Também em *Psycho* a manifestação do reprimido é notória, ao unir aquilo que transmite segurança ao que é ameaçador, secreto e revelador da perversidade. A concentração destes dois elementos verifica-se na casa de Norman, que ao protegê-lo, denuncia os seus horrendos actos. Norman é uma personagem complexa devido ao complexo de Édipo, solidão e infelicidade. Trata-se de um homem em que a ambivalência é notória, estando em constante conflito consigo. Embora consigamos simpatizar com Norman nos momentos em que é amigável, sabemos tratar-se de um ser monstruoso. No entanto, Noël Carroll não considera Norman como um monstro, pois está doente e não poderia ser responsabilizado pelos seus actos, o que não o impede de ser anormal: “He is *Nor-man*: neither man nor woman but both. He is son and mother. He is the living and the dead. He is both victim and the victimizer. He is two persons in one.”<sup>641</sup>. Portanto, o uso de álcool seria um meio de Norman se transfigurar e libertar a perversidade, tal como Charles (*TSH*).

Hitchcock volta a lançar o espectador num conjunto de questões sem resposta em *The Birds*. Robin Wood concluiu que o cerne deste filme localiza-se precisamente na criação de realidades ambivalentes. Por conseguinte, destacamos algumas dessas incertezas referidas por Wood, como o transporte da gaiola com os periquitos para o carro, que tanto pode indicar a esperança na bondade da natureza e no ressurgimento da ordem, ou uma recusa em aceitar que a própria natureza se esteja a revoltar para com o homem; a aceitação de Melanie por Lydia referir-se-ia a uma mudança da conduta desta, ou a uma continuação da sua atitude possessiva; e o estado débil de Melanie, após o ataque dos pássaros no sótão, simbolizaria a vida adulta cheia de contrariedades e responsabilidades, ou indiciaria a sua fragilidade e infantilidade, por não se conseguir defender. Se estas são algumas das questões que ficam por responder, lançando uma indefinição que conduz à reflexão, então, Camille Paglia estaria correcta ao admitir que, no cinema deste realizador inglês, “words for the keenly visual Hitchcock do not reveal but conceal”<sup>642</sup>. Esta crítica identifica uma tendência para a destruição naquela comunidade, como símbolo do colapso de toda a sociedade que luta pela sobrevivência.

A ambivalência das personagens, alimentando a indefinição, está também presente em *Vertigo*. Embora Madeleine se apresente como uma imagem onírica representativa da mulher perfeita, ela é uma sócia, um símbolo da falsidade. Até à sua “morte”, Hitchcock filma-a através dos olhos de Scottie, colocando o espectador num ambiente de incerteza quanto àquela misteriosa mulher, o que é notado por Robin Wood: “Madeleine is surrounded by an aura of mystery. She is always remote from Scottie and from us: we see her only as Scottie sees her.”<sup>643</sup>. O comportamento de Madeleine encontra-se associado a discursos confusos que reforçam a complexidade desta mulher. No início, era objectivo de Madeleine fingir estar apaixonada por Scottie para seduzi-lo, mas acaba por amá-lo. É difícil descodificar o que, na conduta e discurso de Madeleine é verdade ou mentira, o que, talvez, nem ela própria saiba. Para fortalecer a ambiguidade, há um detective responsável pela captação de uma realidade que pode ser a incorrecta, tal como em *TSH* tínhamos a recordação de aventuras académicas dependentes do olhar de Richard. É apenas no momento em que Judy (*Vertigo*) escreve a carta, que descobrimos a verdade e compreendemos que a perversidade nada tem de fantástico ou distante, sendo algo bem real e alojado na mente humana. Portanto, o espectador acaba por praticar a maiêutica, o processo socrático de “dar à luz” a verdade graças à racionalização dos factos, deixando as imagens de ser captadas através do detective e, pela primeira vez, o espectador está adiantado em relação a Scottie no reconhecimento da verdade. Com a morte de Madeleine e a consciencialização da sua incapacidade para a salvar, Scottie desenvolve um esgotamento nervoso, cuja primeira manifestação centra-se no seu pesadelo. Este, enquanto “voz” do

subconsciente, alerta o detective para aquilo que talvez já soubesse, mas temesse aceitar – a terrível falsidade e traição de Madeleine. Mesmo envolto em incertezas, *Vertigo* apresenta-nos a relação amorosa entre Scottie e Madeleine/Judy. Noël Carroll, em *Hitchcock and Philosophy: Dial M for Metaphysics*, refere que se transmite uma mensagem mais rica no que diz respeito à filosofia do amor e ao seu lado negro, do que ao mistério de uma morte: “*Vertigo*, quite simply, is his [Hitchcock] most impressive treatment of the subject of the darker side of love.”<sup>644</sup>. Estamos perante um exemplo da total perversão do amor, em que um dos membros da relação obriga o outro a mudar o “Eu” para conseguir amá-lo, lançado a questão sobre a veracidade de tal amor, ou sobre o amor narcísico como forma de criar monstros, como referira Irving Malin.

À semelhança de Scottie, em *Vertigo*, também Jefferies, em *Rear Window* procura o amor ideal, receando casar com a mulher que ama, o que a magoa, pois preocupa-se mais com a vida alheia do que com a sua própria vida. Jefferies justifica o que William Patrick Day referira acerca do *voyeur* observar uma realidade que não lhe pertence, mas que pode ser um reflexo da sua vida. Hitchcock colocou a busca do amor ideal como um implícito cerne do filme. Recorrendo ao que Melanie e Mitch, de *The Birds*, concluem no que diz respeito a diferentes tipos de periquitos (*lovebirds*, em inglês), e subentendendo-se variados tipos de amor, Camille Paglia defende que tal é relevante, exemplificando com três amores diferentes: a relação homossexual em *Rope*, e o amor incestuoso e a heterossexualidade em *Psycho*. Neste sentido, *Rear Window* é subjectivo, levando o espectador a reflectir sobre o verdadeiro amor. John Fawell, em *Hitchcock’s Rear Window: The Well-Made Film*, chegou a uma interessante conclusão, ao afirmar que Scottie de *Vertigo* e Jefferies de *Rear Window*, magoam ou destroem quem mais amam, o que entra em paralelo com o cientista de “The Birthmark”, de Hawthorne, que ao conseguir tornar a sua esposa numa mulher perfeita, acaba por matá-la. Na verdade, é sobre o ambivalente comportamento humano relativamente ao amor e aos relacionamentos que envolvam afectos, que estes dois filmes também se debruçam. Em *Banquete*, Platão analisara esta concepção egoísta, possessiva e manipuladora do amor, opondo-se ao amor verdadeiro que libertaria a alma da dor, elevando-a até ao banquete divino, porque este amor, sendo autêntico, seria facilmente saciado. Kant concordara com Platão, distanciando o amor patológico, também conhecido por “amor-paixão”, do amor moral e prático, ligado à sensibilidade e interesse. Logo, a perversidade reflecte-se no modo de lidar com esse amor patológico, sobretudo no momento em que o cão, de *Rear Window*, é assassinado e o seu dono lança uma questão, traduzindo essa mesma perversidade: “Did you kill him because he liked you, just because he liked you?”<sup>645</sup>. É nesta revolta legítima do homem que John Fawell vê associações com a perversidade patente em “The Black Cat”, de Poe.

Ora, Peter Conrad também expõe a tendência dos artistas para destruir aquilo que amam, retirando daí todo o prazer possível, de que Hitchcock não é excepção, ao transpor para o ecrã a morte dos que são amados. Por sua vez, num artigo de *Hitchcock and Philosophy: Dial M for Metaphysics*, Aeon J. Skoble aponta para a falta de sentido da vida, caso não haja quaisquer relações de amizade ou respeito, o que se tem verificado cada vez mais na actualidade, entrando em confluência com o absurdo a que se reduz a vida humana, como afirmara Robin Wood acerca de *The Birds*. Talvez os vizinhos de Jefferies não possuam quaisquer sentimentos entre si pelo simples facto de nem se conhecerem. É por não ter afinidade com as pessoas que observa que Jefferies, envolto na obsessão, apela à sua imaginação e cria uma espécie de peça teatral entre todos os vizinhos, divagando sobre quem são. *Rear Window* possui outros “pequenos filmes” resultantes da criatividade e obsessão do fotógrafo e que vão deturpando a realidade, atribuindo-lhe uma certa distorção e incerteza, que

contribuem para a sua alienação e destruição mental, ao passar a construir a realidade segundo a sua imaginação. William Patrick Day considerou este poder da ilusão como perverso sempre que a vida passa a depender dele, desintegrando a mente: “The affirmation of fantasy implicit in the Gothic work is undercut because the substance of that fantasy is horror, fear, and anxiety, the disintegration of the very self that performs the act of fantasizing.”<sup>646</sup>. Contudo, também o espectador é um *voyeur* daquelas diferentes vidas. Assim, e de acordo com Michael Silberstein, “Jefferies represents the quintessential movie spectator alone in the darkened theater. The view framed by his rear window is his movie screen. We become voyeurs along with Jefferies as the film is a shot largely from his visual point-of-view.”<sup>647</sup>. De facto, a forma de Jefferies abarcar o real é semelhante à do Mito da Caverna, de Platão. Os seres que habitam esta gruta apenas conheciam as sombras da realidade, pensando que esta se resumia somente a vultos indefinidos, e quando percebem que estão errados, atingem a verdade e um nível intelectual superior.

A distorção e incerteza referentes à vida dos vizinhos terminam no momento em que Jefferies percebe que uma das suas vizinhas pretende suicidar-se. Passa a avaliar aqueles que observa como seres humanos, o que atenua a sua obsessão e fá-lo dirigir a sua atenção para Lisa, a mulher que ama. Aeon J. Skole admite: “Jeff learns to see his neighbors as real human beings, he brings a murderer to justice, and he forges a stronger relationship with Lisa. So clearly a lot of good comes out of his voyeurism.”<sup>648</sup>. Esta transformação da concepção dos vizinhos – de objectos indefinidos, a pessoas com personalidades próprias – é semelhante ao processo de conhecimento do grupo de Grego por Richard (*TSH*), que começara por vê-los como vultos irrealis e perfeitos, quase que recortados de um qualquer texto da Grécia Antiga, passando posteriormente a considerá-los como indivíduos com falhas e segredos terríveis. No filme, a ambivalência da realidade é redobrada através dos estados sonolentos de Jefferies, que tornam difícil identificar se o que cada espectador vê é a verdade rigorosa ou traços dos seus sonhos. Noutra perspectiva, temos ainda a elevada temperatura que se fazia sentir, o que poderia contribuir para distorções. Peter Conrad associa o extremo calor ao inferno localizado na mente de Jefferies, obrigando-o a imaginar verdades falsas: “This could be the city’s heat, but it might also measure the inferno inside Stewart’s head.”<sup>649</sup>. Todas estas incertezas e distorções que se encontram nos filmes de Hitchcock, Lynch e na ficção de Tartt, comprovam aquilo que Nietzsche defendera em *O Nascimento da Tragédia*: o carácter apolíneo do ser humano, responsável pelos sonhos e pelo mundo da aparência, nada tem de perigoso, a não ser que se saiba que é apenas isso – uma ilusão. Muitas personagens criadas por estes realizadores e por Tartt são exemplos desta problemática: a dificuldade em estabelecer limites entre o mundo da aparência e a vida concreta.

Em *Rope*, a incerteza apresenta-se na possível homossexualidade de Philip e Brandon. Apesar de as tendências sexuais destes jovens não serem exploradas, há a convicção de uma amizade entre um ser dominador (Brandon) e um submisso (Philip), o que é confirmado através das palavras deste último: “You frighten me... Part of your charm, I suppose.”<sup>650</sup>. Esta dúvida quanto à relação homossexual é compreensível pois não seria objectivo do realizador centrar-se nessa temática, e se tal fosse explorado, poderia levar o espectador a cair no erro de associar um criminoso a um homossexual. Note-se ainda que, no período histórico em que *Rope* fora filmado, a censura não permitiria a apresentação de tais comportamentos sexuais, como recorda Robin Wood: “homosexuality (...) was the love whose name could not be spoken, because to speak of it would be to

acknowledge its existence.”<sup>651</sup>. Além disso, naquela época, um homossexual era considerado alguém inferior, e não seria essa a imagem que os auto-proclamados super-heróis Brandon e Philip desejariam transmitir.

A exploração da obscuridade da alma através de distorções e incertezas é também uma marca de David Lynch. Embora não faça referências ao reprimido teorizado por Freud, admite a existência de impulsos negativos que devemos controlar. No entanto, defende que a perversidade faz parte de nós, caso contrário, não seríamos unos, completos, ou até perfeitos, ao que a perfeição do ser humano pode estar localizada na sua “imperfeição”. Desta forma, os filmes de Lynch transportam para a sétima arte as forças dionisíacas e apolíneas referidas por Nietzsche. Em *O Nascimento da Tragédia*, o filósofo alemão identificara-as enquanto forças opostas, mas dependentes uma da outra para criar um homem uno, a quem caberia contrabalançar tais energias, usando-as como se considerasse melhor, o que entra em contacto com o poder do livre arbítrio defendido por Kant. Assim, Lynch confessa: “We all have at least two sides. The world we live is a world of opposites. And the trick is to reconcile those opposing things. I’ve always liked both sides. In order to appreciate one you have to know the other. The more darkness you can gather up, the more light you can see too.”<sup>652</sup>. Por conseguinte, e como estudaremos, Lynch explora a luta entre essas forças através de personagens que se deixam dominar pela imaginação, desenvolvendo realidades ambíguas e transformando-se em seres fragmentados.

Em *The Grandmother*, Lynch apresenta uma temática que será recorrente – o uso da ilusão como fuga ao concreto. A criança refugia-se na sua imaginação para se isolar do inferno que é a sua vida, concebendo algo – a avó, que não existindo verdadeiramente, é “real” no seu mundo fictício, mas silencioso. Como se verá em *Eraserhead*, Lynch opta por imagens fortes e sons expressivos, preterindo a palavra, o que Martha P. Nochimson comenta, em: *The Cinema of David Lynch: American Dreams, Nightmare Visions* “*The Grandmother* shows the medium of this tyranny to be a dysfunctional language which never goes beyond the level of brutish, partially formed, monosyllabic sound bites.”<sup>653</sup>. Assim, a indefinição é maior e os sonhos mais intensos, capazes de descrever a mente humana. De facto, em *Eraserhead* as realidades apresentadas, embora objectivas, são formas de o inconsciente se expressar e do reprimido denunciar os seus receios, como os “horrors of parenthood”<sup>654</sup>, como lhe chamou Richard Davenport-Hines. Por conseguinte, Paul Woods considerou esta primeira longa-metragem de Lynch como um autêntico sonho: “a film that is not about dreams, but which, in its faithfulness to dream logic and undiluted subconscious imagery, actually *is* a dream.”<sup>655</sup>. O sonho/filme surge da passividade de Henry (*Eraserhead*) perante o mundo, sendo incapaz de agir, sentindo-se frustrado e acabando por sonhar, ora acordado, ora a dormir, para fugir à sua inércia.

Os sonhos e as visões das personagens de Lynch ajudam-nos a conhecê-las, mas também permitem que elas se auto-analisem. Em *Dune*, ao sonhar enquanto está acordado, Paul revela o seu lado feminino, de que é exemplo o momento em que sonha com a gravidez da mãe, sendo confirmado pelas palavras de Martha P. Nochimson: “the waking dreams bring Paul closer to his larger identity as they bring him closer to feminine experience.”<sup>656</sup>. É também através do sonho que Laura Palmer (*Twin Peaks: Fire Walk with Me*) conhece o seu perverso inconsciente. Mas a importância dos sonhos ou visões de Cooper são reveladas quando se encontra na sede do FBI, ao observar, através das câmaras de vigilância outro agente, que fora apenas visto por ele. É assim que a atenção especial do detective Cooper revela a veracidade dos filmes que, enquanto sonhos ou visões, descrevem a realidade de uma forma mais verdadeira, sendo “a representation within the film itself of Lynch’s sense that film can show the reality of dreams.”<sup>657</sup>, segundo Marta P. Nochimson. Por conseguinte, em *Twin*



*Peaks*, o mundo onírico é fundamental na construção e desconstrução das personagens, nomeadamente, o agente Cooper. Já vimos que a ausência de medo, nos seus sonhos e visões, fora responsável pela preservação da sua identidade, e que fora esse mesmo medo que, ao manifestar-se, obrigara o detective a libertar o seu reprimido e a auto-destruir-se. Além disso, no *Black Lodge*, deparamo-nos com a união de ordem e desordem, o que vai além da compreensão de Cooper, desencadeando os seus receios e resultando na criação de um duplo com características destruidoras – BOB. Andreas Blassmann identifica este ser misterioso com o regresso do reprimido capaz de gerar a catástrofe, comparando-o ao “black man of the forest”<sup>658</sup>, segundo as crenças dos puritanos, ou ao espírito maligno de acordo com a Mitologia Índia. BOB representaria aquilo que se desconhece, mas que se sabe simbolizar o lado negro da mente. Curiosamente, e numa das suas aulas, Julian (*TSH*) falara sobre a necessidade de nunca negar o reprimido, pois pode manifestar-se de forma terrível, como se veio a verificar com Cooper.

Antes de possuir Cooper, BOB já era duplo do detective pois seria o responsável pelos assassinatos de Laura e Maddie. William Patrick Day nota que Dupin, o detective imaginado por Poe no conto “The Murders in the Rue Morgue”, conseguira manter a distância do seu duplo/criminoso, ao não revelar medos nem ansiedade, contrariamente ao que faria o herói gótico. Por conseguinte, o fim de Cooper assemelha-se ao destes heróis, e não a um tradicional detective baseado apenas na lógica e na razão, como refere Day: “The detective, unlike the Gothic protagonist, can confront his double without anxiety. (...) Thus, he [detective] cannot be enthralled by the images of fear and desire he encounters because he accepts that he has both fear and desire when he looks over the edge of the abyss.”<sup>659</sup>. Sendo assim, há uma relação directa entre Cooper e os estudantes de Grego (*TSH*) que, como intelectuais, também acreditavam em superstições. Por sua vez, em *TLF*, Harriet pretende certificar-se que fora Danny o assassino de Robin, desenvolvendo uma investigação baseada em jornais e relatos de várias pessoas, mas torna-se sobretudo interessada nos sonhos da irmã que, e seguindo o que Freud concluía no que diz respeito aos sonhos, revelariam o nome do criminoso. A importância dada aos sonhos de Allison por Harriet parece ser mais uma obsessão, embora sem os mesmos resultados positivos que Cooper. Este detective revela o seu ponto fraco, autorizando o reprimido a transformar-se em perversidade na forma de BOB. Andreas Brassman reflecte sobre este ente perverso e a sua relação com Cooper, afirmando algo interessante: “The initial question of «Who killed Laura Palmer?» had been replaced by the question «Where is BOB?» after the solution of the murder mystery. In the end the question of «Who is BOB?» can finally be answered: BOB is Agent Cooper.”<sup>660</sup>.

Num outro filme – *Lost Highway* – Lynch sintetiza, através das palavras de Fred, a ambiguidade resultante de recordações vagas e terríveis, levando as personagens a imaginar realidades que possam substituir aquela que as atormenta. Para justificar a falta de rigor da memória, Fred confessa: “I like to remember things my own way (...) not necessarily the way they happen.”<sup>661</sup>. De acordo com Bento Espinosa, filósofo holandês do século XVII, a memória é influenciada por sensações, o que daria liberdade a Fred para recordar a vida segundo os sentimentos do momento, possibilitando alterar essa recordação através da sua capacidade imaginativa. Talvez fora esse o processo usado por Richard (*TSH*) para reconstruir uma memória indefinida e com contornos dolorosos. Ao optar por penetrar no mundo da ilusão, uma personagem de Lynch transforma-se num ser inseguro perante a vida concreta. De acordo com Joe Kember, em *The Cinema of David Lynch: American Dreams, Nightmare Visions*, a sua ambivalência pode ser denunciada através dos seus rostos, que

revelam um oscilar entre o Bem e o Mal, entre o controlo e a sua perda, entre o interior e o exterior. Duas raparigas com a mesma face, mas em realidades diferentes (*Lost Highway*) são exemplos de como a cara, ou parte dela, dá a conhecer aquilo que as personagens têm de mais perverso e estranho. Daí Joe Kember notar: “the face becomes notable more for the uncanny underworld it masks than for the communications it promises.”<sup>662</sup>. Outro excelente exemplo de como o rosto acusaria a destruição psicológica de uma personagem surge quando Marietta Fortune (*Wild at Heart*) cobre a sua cara com batom vermelho. Se apenas o utilizasse para se embelezar, Marietta tornar-se-ia sedutora, apelando à sexualidade e a uma beleza artificial. Contudo, ao espalhar batom por todo o rosto, mostra a sua loucura e uma deformação interior natural. Assim, “As Marietta covers her whole face with lipstick, the boundaries for eroticism and gender become blurred and obscured.”<sup>663</sup>, como conclui Jana Evans Braziel. Ao vomitar, Marietta liberta para o exterior uma prova de que não está bem, o que transmite à cena a presença do abjecto. Porém, Joe Kember adverte para a ausência destas máscaras em *The Straight Story* ou *The Elephant Man*, pois Rose e John Merrick são pessoas com uma deficiência, cujas caras são um utensílio para comunicar, e não o contrário, como noutras tantas personagens que ocultam o seu “Eu”.

Lynch coloca a ambivalência em *Blue Velvet* como algo central na aparente oposição entre Frank Booth e Jeffrey Beaumont. No entanto, funcionam como duplos, sendo o primeiro o símbolo do Mal, e o segundo o do Bem, como conclui Paul Woods: “to Jeffrey, Frank is the dark side of himself he’d never normally wish to meet.”<sup>664</sup>. Ao conhecer Frank, um homem perverso e violento, Jeffrey compreende que todo o ser humano é capaz de actos horríveis. É interessante reparar que Jeffrey destrói Frank ao disparar sobre a sua cabeça, ou seja, a sua mente, tão manipuladora, perversa e representativa do pior que há no homem, logo, também em Jeffrey. Por sua vez, Richard Davenport-Hines identifica Sandy e Dorothy como duplos, pois enquanto a primeira é angélica, doce e se relaciona com Jeffrey durante o dia, já a segunda é uma mulher fatal, que apela ao desejo sexual, movimentando-se no período nocturno.

Uma das frases mais emblemáticas da filmografia de David Lynch encontra-se precisamente em *Wild at Heart*, quando Lula reflecte sobre o ser humano, dizendo que é “wild at heart and weird on the top”<sup>665</sup>, o que denuncia a fragmentação do homem. A jovem deseja compreender o Mal, mas a sua ingenuidade impede-a de ver que essa perversidade está mais perto do que imagina. O mundo que a rodeia é violento e o Mal é constante, como prova a cena em que Lula ouve notícias referentes a desgraças e violações. Por esta realidade ser tão dolorosa, as referências ao filme *The Wizard of Oz*, realizado por Victor Fleming, são frequentes, como em *TLF*. Em *Wild at Heart* as alusões a este musical devem-se à necessidade de Lula e Sailor fugirem para outro mundo onde possam ser felizes, um mundo mais colorido e não tão perverso e insensível como aquele a preto e branco da realidade, como Fleming representara no seu filme. Assim, Marietta está associada à *Wicked Witch*; há o bater dos sapatos vermelhos de Lula ao sentir-se ameaçada por Bobby Peru, como se estivesse a pedir que uma magia qualquer a levasse para longe; o surgir de Glinda no final do filme, apelando para a esperança e o amor; e a *Yellow Brick Road* é ainda referida para simbolizar todo o percurso que Lula e Sailor terão de percorrer para serem felizes.

Como sabemos, muitos são os momentos dos filmes de Lynch que deixam o espectador inseguro quanto ao verdadeiro “Eu” das personagens ou ainda relativamente à realidade. Também já reflectimos sobre algumas dessas personagens ambivalentes, contudo, há três filmes da longa filmografia de Lynch, cujas acções são um autêntico quebra-cabeças, penetrando no mundo da ambiguidade. Referimo-nos a *Lost Highway*, *Mulholland*

*Drive* e *INLAND EMPIRE*. Iremos centrar-nos em alguns aspectos que os transformam em filmes com portas abertas à imaginação de cada espectador, sendo semelhantes a uma fita de *Möbius*, onde há a dificuldade em encontrar um segmento de orientação. Desta forma, a quebra da barreira de tempo e espaço torna-se naquilo a que William Patrick Day chamou uma “imitation of the world of the dream, the hallucination, in which that which is real and that which is imaginary fade into one, creating a reality that subverts our perceptions.”<sup>666</sup>.

A transformação de Fred, em *Lost Highway*, é obscura, com contornos surreais, e aparentemente sem explicação racional, o que não significa que não haja esse esclarecimento. A transfiguração de Renée em Alice (ou vice-versa) é comparada por Paul Woods à de Madeleine/Judy de *Vertigo*. São ambas morenas/loiras, com uma vida dupla, conduzem os seus companheiros à loucura, o que resulta num efeito inverso, já que são os homens que as destroem, com ou sem intenção. Ao ser confrontado com esta semelhança entre Renée/Alice e Madeleine/Judy, Lynch adverte para um ponto que as diferencia e que volta a lançar a ambiguidade sobre o seu filme: “The only problem is that Renée was already killed”<sup>667</sup>. *Lost Highway* termina exactamente da mesma forma como começa, numa cena em que um carro percorre uma estrada, o que reforça a teoria da fita de *Möbius*. De acordo com Anne Jerslev, “This highway comes from nowhere and leads nowhere – thus, lost”<sup>668</sup>, indicando a quebra de barreiras espaciais como um factor determinante. O espaço em *Lost Highway* é ilusório pois Fred caminha por portas que não existem, sugerindo uma forma de penetrar nos confins da sua mente. É precisamente sobre a sua razão, doente e a denunciar uma crise de identidade, que se centra o filme. O psiquiatra Lacan identificou três partes constituintes da identidade humana: o simbólico, a imaginação e o real, que explicam a conduta de Fred. Assim, e numa primeira parte, Fred é visto enquanto um saxofonista casado mas com um matrimónio pouco sólido. Fred é o “simbólico” desta personagem, o inconsciente, segundo Lacan. Numa segunda parte, Fred imagina-se enquanto Pete, que Lacan identificara como o “Eu”. Por fim, transfigura-se no Mystery Man, e a este corresponde a realidade. Esta associação das três partes de Lacan a *Lost Highway* foi proposta por Thomas Caldwell, depreendendo-se que o “verdadeiro” Fred é o Mystery Man, um *voyeur* enigmático que liberta a perversidade, sendo a voz do “Outro”, ou seja, cabe ao saxofonista ser o estranho, o *id* de um homem ainda mais perverso – Mystery Man. Na festa em que Fred e Mystery Man se encontram pela primeira vez, deparamo-nos com o “twist in the Moebius”<sup>669</sup>, como Bernd Herzogenrath lhe chama no ensaio “On the *Lost Highway*: Lynch and Lacan, Cinema and Cultural Pathology”, pois a realidade entra em contacto com o inconsciente, transmitindo uma sensação de confusão.

Para intensificar a ambivalência das suas personagens, Lynch imaginou várias mulheres actrizes ou cantoras que, estando habituadas a representar, mesclam o concreto com o ilusório, e nunca se deixam conhecer por completo, talvez por estarem habituadas a ser quem não são, ou por nem elas mesmas se conhecerem. Destas destacamos a Lady in the Radiator (*Eraserhead*) através da qual Henry se afasta do mundo real; Mrs Kendal (*The Elephant Man*), cujo interesse por John dá-lhe alguma felicidade e permite-lhe imaginar uma vida melhor; Dorothy Vallens (*Blue Velvet*) que, não sendo cantora, finge ser uma mulher que não é; e Nikki Grace (*INLAND EMPIRE*) vê a sua vida a incorporar-se na vida da personagem que interpreta. Em *Twin Peaks: Fire Walk with Me*, embora não tenhamos Laura Palmer como uma actriz, sabemos que leva uma vida dupla, ou ainda Lula Fortune (*Wild at Heart*) com uma conduta demasiado dramática, com movimentos típicos de uma actriz de teatro. No entanto, de todas estas “actrizes”, há uma que se distingue pela sua perversidade: Diane Selwyn, de *Mulholland Drive*, naquele que é, talvez, o filme mais negro e brilhante de David Lynch.

*Mulholland Drive* divide-se em três momentos que não correspondem à linha temporal. Numa primeira parte, conhecemos Rita, uma mulher que sofre um acidente de automóvel. No segundo momento, sabemos que perdera a memória, sendo ajudada por Betty Elms, uma aspirante a actriz cujo futuro profissional é promissor. Tudo parece ter sentido e as vidas de Rita e Betty começam a sorrir-lhes, contudo, numa última parte, Betty passa a chamar-se Diane Selwyn e está apaixonada por Camilla Rhodes, que anteriormente era conhecida por Rita. A recusa de Camilla em ter qualquer envolvimento com Diane leva a que esta transforme a sua obsessão num estado perto da loucura. Sendo assim, e tentando seguir uma linha temporal, diríamos que o primeiro momento real corresponderia à última parte do filme, o momento seguinte seria o acidente de Camilla, como consequência de uma tentativa de assassinato de Diane. A última parte diria respeito àquela que, no filme, é a segunda, visto tratar-se de uma alucinação de Diane como forma de imaginar a vida que gostaria de ter tido com Camilla. Neste delírio de Diane, a principal pista sobre a falsidade daquilo a que assistimos surge quando Betty e Rita vão ao Club Silencio, onde é referido pelo actor “It’s all recorded. It’s all a tape.”<sup>670</sup>, seguindo-se a canção “Llorando”. Ambos alertam para a “mentira” a que assistimos, e para a ambivalência de Diane/Betty, que penetra numa “downward spiral of decay and desintegration”<sup>671</sup>, como Martha P. Nochimson lhe chamou, no ensaio “«All I Need is the Girl»: The Life and Death of Creativity in *Mulholland Drive*”. A perversidade de Diane, que conduz à sua destruição psicológica, sempre fez parte de si, da mesma forma que a caixa azul sempre estivera dentro da mala de Rita. Nochimson admite que esse objecto é a própria “darkness that has been waiting since the beginning of the film”<sup>672</sup>. Por conseguinte, *Mulholland Drive* desenvolve-se, em grande parte, através da imaginação de Diane, colocando em causa a veracidade da acção. N’ *A Genealogia da Moral*, Nietzsche alertara para a desconfiança que deveremos ter na razão pois podemos ser influenciados por sentimentos que atribuem subjectividade ao real. Se a razão é causadora de ilusões, então, não é rigorosa. Blaise Pascal, nos seus *Pensamentos*, também considerava a imaginação inimiga da razão: “Ela [imaginação] leva a crer, duvidar, negar a razão. Sustém os sentidos, fá-los sentir.”<sup>673</sup>.

No seu mais recente filme, *INLAND EMPIRE*, David Lynch explora o mundo do onirismo e da confluência de ilusões e realidades. Nikki Grace é uma actriz que aceita participar num *remake* de um filme polaco que se pensa estar amaldiçoado, pois, no filme original, os actores protagonistas foram assassinados. Embora seja difícil determinar a natureza de tal maldição, facilmente se percebe que Nikki deixa de distinguir a fronteira entre o real e a ilusão, já que passa a comportar-se como Sue Blue, a personagem que interpreta. Nikki transfigura-se em Sue de duas formas: ora no filme, enquanto actriz, ora na realidade, ao permitir que a personagem e os seus problemas tomem conta da sua vida, fragmentando-a. David Mariano, um crítico português de cinema, analisou o poder desconstrutivo de Lynch que, na sua opinião, resultou num ambiente claustrofóbico revelador da fragilidade da vida, assim como da mente. Trata-se de “uma obra fragmentária, composta (e decomposta) por pesadelos obscuros que não esboçam necessariamente numa lógica na cabeça de qualquer espectador (...), mas pelo contrário, erige camadas de absurdo e grotesco em doses excessivas, como uma obra plástica em constante mutação.”<sup>674</sup>. Os acontecimentos passados referentes ao filme polaco repetem-se, como se o presente fosse invadido por algo distante no tempo e no espaço, determinando que Nikki se confunda com a sua dupla. Curiosamente, no princípio de *INLAND EMPIRE* ouve-se uma bela canção em que um dos versos é fulcral na compreensão desta obra: “On the other side I sing, shining”<sup>675</sup>. De facto, são brilhos cujas sombras observamos, vultos de uma realidade deturpada, duplos das personagens reais que exploram os

seus medos e os desejos, fazendo-as oscilar pela verdade, destruindo-as, mas obrigando-as a um auto-conhecimento, deixando de ser um processo destrutivo para ser construtivo.

Após analisarmos alguns pontos referentes aos filmes de Lynch, diríamos que há uma aproximação e, paradoxalmente, um afastamento de Donna Tartt, devido à forma como recorre a duplos para apresentar a ambivalência das personagens. Tartt e Lynch imaginam personagens que têm outras personagens que lhes correspondem, especialmente por serem opostas. Mas, por vezes, nos filmes de Lynch, esses seres não são propriamente duplos, visto serem a mesma pessoa, embora interpretada por diferentes actores. Em *Lost Highway* deparamo-nos com Fred/Pete e Renée/Alice e *Mulholland Drive* dá-nos a conhecer Betty e Diane. Em *Blue Velvet*, Frank seria um oposto, e por isso duplo, do jovem Jeffrey, não se tratando do mesmo indivíduo; e, por fim, temos Nikki Grace que oscila com Sue Blue, em *INLAND EMPIRE*. Note-se que em *Ecce Homo*, Nietzsche detecta esta duplicidade em si mesmo, e acredita que poder-se-ia estender a uma terceira face, não se limitando a duas. Num ensaio dedicado à presença da Mitologia Norte-Americana em *Twin Peaks*, Ryan Walsh identifica um variado número de duplos, que tanto se aplica a pessoas como a objectos ou espaços. Obviamente que Walsh nota a semelhança de Laura Palmer com a sua prima, Madeline Ferguson, referindo tratar-se de uma duplicidade como a que assistimos entre Madeleine e Judy, de *Vertigo*. Este crítico apercebe-se da fragmentação da alma: “two diaries, two parts of a locket, two major story arcs, and most obvious the mention of «Twin» directly in the title of the show”<sup>676</sup>. Por fim, Ryan Walsh adverte para o mais relevante mito americano presente em *Twin Peaks*: o Mal enquanto um ser demoníaco e mágico chamado BOB, visto ser difícil racionalizar tamanha perversidade – um pai capaz de abusar sexualmente da própria filha, assassinando-a. Neste sentido, Martha P. Nochimson refere ainda a “sudden replacement of a beatific smile with the distortions of homicidal fury”<sup>677</sup>, o que indica a transformação física de Leland como reveladora de um ser capaz de matar, analisando a realidade de forma distorcida. Richard Davenport-Hines compara esta distorção do mundo concreto à duplicidade de Dr Jekyll e Mr Hyde, dizendo que Leland estaria possuído por um “Hyde-like alter-ego with a goth taste for incest.”<sup>678</sup>. Portanto, concordamos com esta associação pois, como sabemos, BOB dá corpo a algo abstracto: a perversidade humana.

### **5.2.3. Manipulação enquanto Perversidade**

No primeiro capítulo referimos que, n’ *A Genealogia do Mal*, Nietzsche estudara a natureza do Mal ao utilizar a imagem do escravo e do seu senhor enquanto símbolos de seres dominados e dominadores. A temática da manipulação enquanto perversidade é recorrente nos filmes de Lynch e Hitchcock. Se o assassinato de David (*Rope*) serve para que Brandon e Philip justifiquem o seu poder, é também certo que a sua relação assentava sobre o domínio de um pelo outro. Em *The Birds* esta obsessão de Hitchcock pela manipulação volta a estar patente. Lydia Brenner controla os seus dois filhos e, embora Mitch seja um homem adulto, advogado e inteligente, não se liberta da influência da mãe. Em *Psycho*, apesar de não haver, efectivamente, uma mãe dominadora, deparamo-nos com Norman, que ao manipular a sua mãe, assassina-a. Devido à esquizofrenia, transforma-se na senhora Bates que exerce poder sobre a parte de Norman referente ao seu lado masculino e “mais saudável”. Para realizar *Psycho*, Hitchcock baseara-se numa narrativa criada por Robert Bloch que, por

sua vez, se havia inspirado em Ed Gein, um psicopata que assassinava todas as mulheres que se pareciam com a sua falecida mãe. Contudo, Hitchcock e Bloch recriam aquilo que seria o processo último e mais perverso do acto de devoção – o matricídio. Por conseguinte, Norman seria o único ente dominador, podendo “subjugar” a sua mãe na medida em que se transforma nela, ou como refere Peter Conrad, “Having killed his mother, he is now free to become her.”<sup>679</sup>.

Em *Vertigo*, numa primeira parte, é Madeleine quem controla Scottie conduzindo-o até ao seu suposto suicídio, com consequências trágicas para o detective. Noël Carroll admite: “He is more of a tyrant than a lover”<sup>680</sup>. William Patrick Day também defende o carácter opressor de Scottie, e considerou-o um duplo de Elster, já que ambos manipulam Judy e a verdadeira Madeleine, duplas entre si ao serem as vítimas oprimidas. Naquela que poderia ser uma segunda parte do filme, cabe a Scottie dominar Judy até ao momento em que esta se anula para recriar Madeleine, acabando por se deixar destruir pelo seu dominador, sendo o ser obcecado quem destrói o objecto em que concentra a sua obsessão. Embora esta conduta possa ser uma faceta negra do amor, seria ainda uma forma de Scottie exorcizar a sua culpa relativamente à morte de Madeleine através da sua “ressurreição”. Todas estas personagens anseiam pelo poder e, segundo Nietzsche, a acção humana está dependente desse desejo, pelo que a soberania de Deus deixara de ser determinante, daí acreditar que Deus estaria morto, no sentido que seria irrelevante na conduta do ser humano. Shai Biderman e Eliana Jacobowitz aperceberam-se que, se aos olhos de Deus somos todos iguais, então, a partir do momento em que o poder de Deus não é relevante, adquirimos as nossas individualidades e respectivas personalidades. Epicuro defendia a premissa de que, se Deus existisse e autorizasse a concretização do Mal, Ele estaria apenas a respeitar o livre arbítrio do homem. Ora, é precisamente sobre nesta problemática que Philip Tallon reflecte ao analisar *Psycho*: “Hitchcock puts on display events that raise one of the most fundamental questions in both philosophy and theology: «Why, if God exists, would He allow evils to occur?»”<sup>681</sup>. Desta forma, e como defendia Santo Agostinho, toda a acção é regida pela vontade humana, não tendo Deus qualquer responsabilidade sobre a nossa conduta, seja ela correcta ou perversa.

Lynch, com *Blue Velvet*, recria uma manipulação relacionada com as obsessões de que padecem algumas personagens. Frank Booth é um louco, um assassino totalmente obcecado por Dorothy Vallens, uma cantora cujo filho e marido foram raptados por Booth para que este consiga controlá-la. Porém, mais do que um estranho interesse por Dorothy, Booth sofre de uma obsessão por veludo azul, talvez por fazê-lo recordar a sua mãe, numa memória que oscila entre a denúncia de um incesto e uma preocupante loucura. Richard Davenport-Hines chega mesmo a considerar Frank como alguém totalmente dependente e escravo das suas obsessões. Para mostrar o seu controlo sobre Dorothy, Frank agride-a e viola-a, sem que ela reclame. Estes são momentos maternos, em que Frank respira de forma ofegante, ajudado pela sua máscara, e agarrando um pedaço de veludo azul, tecido geralmente associado ao Gótico, o que origina uma cena onde o humor negro é basilar e em que Lynch coloca a sua assinatura pessoal. Na verdade, Dorothy não é violada pois, provavelmente, Frank seria impotente, mas a cena tem tanto de violenta como de bela, sendo uma das mais memoráveis do cinema de Lynch. Em *The Cinema of David Lynch: American Dreams, Nightmare Visions*, Sam Ishii-Gonzales nota esta ambivalência do poder manipulativo de Frank, que deseja controlar na totalidade Dorothy, mas é incapaz de o fazer: “this mixture of power and impotence (...): he is both the castrator and castrated, dangerous and impotent.”<sup>682</sup>. Para resgatar a sua segurança, Dorothy coloca o veludo azul na boca, o que Sam Ishii-Gonzales

acredita ser símbolo do cordão umbilical e da segurança que daí advém, pois ao “proteger” Frank, fazendo de sua “mãe”, estaria a proteger a vida do seu verdadeiro filho. É este comportamento estranho e manipulador de Dorothy, que lança Jeffrey na dificuldade em compreender se é ela quem controla aquela anormal relação, pois tanto poderia ser a vítima como a agressora. O carácter duplo da manipulação exercida em e por Dorothy é ainda apontado por Richard Davenport-Hines, que admite tratar-se de uma “gothic submissive eighteenth-century heroine-victim matured into a twentieth-century conundrum: she becomes a dominatrix, too.”<sup>683</sup>. Por seu turno, ao desejar libertar Dorothy do poder manipulador de Booth, Jeffrey lança-se numa aventura, na qual se transformará, ora num *voyeur*, ora num detective ou num alvo do poder manipulativo de Dorothy que, com ou sem intenção, acaba por dominá-lo ao se transformar na sua obsessão, talvez muito graças à sua necessidade de protecção. Jeffrey, ao pretender protegê-la, converte-a em obsessão, sendo dominado pela sua vulnerabilidade. É neste sentido que Frank e Jeffrey são iguais, pois são controlados pela insegurança de uma mulher infeliz cujo objectivo não é o poder, mas recuperar a sua família. Se Frank deseja eliminar Jeffrey, deve-se apenas ao facto de não pretender dividir a atenção que Dorothy lhe dispensa, ou seja, não quer repartir o poder que a cantora exerce sobre ele. Sam Ishii-Gonzales conclui: “what Frank wants here primarily is to eliminate Jeffrey, the good neighbor, so that he might again be both Daddy and Babby, one after the other.”<sup>684</sup>.

Noutro filme de Lynch, *Lost Highway*, conhecemos uma mulher obcecada com a manipulação que exerce sobre os homens com quem se relaciona. Embora estejamos perante um homem ciumento, capaz de assassinar a sua esposa por saber que tivera outros companheiros, é ela quem o manipula, adquirindo um papel de *femme fatale*, voltando a acusar a presença da manipulação com papel destrutivo. O controlo de um ser por outro é uma constante luta por poder, prazer e, principalmente, por uma necessidade em preservarem o seu “Eu”. Constrói-se uma nova personalidade mais fragmentada e perversa, como Brandon (*Rope*), Scottie (*Vertigo*), Jeffrey (*Blue Velvet*) ou Renée/Alice (*Lost Highway*). Estes heróis, ao serem perversamente manipuladores, transformam-se em anti-heróis que, segundo William Patrick Day, são versões de Fausto: “The hero, who seeks to dominate his world and acts out the role of sadist, is also inflicting pain and suffering on himself, as all of his actions lead to his own destruction.”<sup>685</sup>

## CAPÍTULO 6. DONNA TARTT E A PERVERSIDADE NAS ARTES VISUAIS

Enquanto texto gótico, *TSH* apresenta uma violência aliada à energia criadora e à força das emoções que abrangem o acto dionisiaco e as suas consequências. Há uma semelhança em relação à linha de causa-efeito transmitida por *Grito*, de Munch<sup>686</sup>, no qual não conhecemos a razão da ansiedade e dor do homem que grita, mas sabemos que influenciará tudo o que o rodeia. A este respeito, Dani Cavallaro, na obra *The Gothic Vision*, comenta: “Munch’s experience demonstrates that a profoundly troubling stimulus is capable of modifying drastically all of one’s sense impressions: whatever is causing the figure in the foreground to scream uncontrollably has the power to distort the entire scenery.”<sup>687</sup>. De facto, em *TLF*, a vingança de Harriet origina, embora indirectamente, um conjunto de actos violentos. As condutas perversas têm efeitos nas vítimas, criminosos e em quem os rodeia, de que são exemplos as famílias Cleve e Ratliff (*TLF*) e a comunidade de Hapdem (*TSH*).

Em muitas obras de escritores góticos, alguns deles já referidos no decorrer do nosso estudo, encontramos pinturas ou retratos simbólicos. Poe, em “The Oval Portrait” provava como a obsessão de uma personagem poderia resultar na destruição de outra. Em *The Picture of Dorian Gray*, Oscar Wilde apresenta-nos a perversidade através de um objecto de arte. Apesar de em muitas narrativas com teor gótico, se notar a presença de uma qualquer manifestação artística com o objectivo de transmitir uma determinada mensagem, na ficção de Donna Tartt tal não acontece. Não estão presentes quadros simbólicos, nem estátuas representativas de algo perverso e/ou misterioso. Por conseguinte, tentaremos, neste último capítulo, decodificar intersecções entre algumas das temáticas que temos vindo a analisar e o processo criativo de alguns artistas, quadros e fotografias significativas.

Henry James, no ensaio “The Art of Fiction”, afirmou que uma narrativa seria uma forma de arte, à qual o escritor se dedicava como se pintasse um quadro. É, pois, retendo essa premissa de James – “the novel seems to me the most magnificent form of art”<sup>688</sup> – que iremos compreender quais as características da ficção de Tartt, em relação às artes plásticas, que poderão converter as suas narrativas em obras de arte. Conceitos como a loucura, a originalidade e a criatividade serão abordados, observando-se de que forma correntes artísticas, como o Surrealismo ou o Expressionismo Abstracto, contribuem para a compreensão do inconsciente enquanto manifestação da perversidade. Reportando-nos ao confronto entre o instinto para a vida e o instinto para morte, ou à intersecção entre forças dionisiacas e apolíneas, veremos como o impulso perverso na arte pode suscitar a fragmentação e o carácter ambíguo de uma obra e/ou de um artista. Sendo assim, estudaremos as indefinições que uma obra de arte poderá transmitir, reforçando o poder de sugestão e a imaginação do artista e do público. Por fim, veremos como, em certos casos, as cores expressivas se relacionam com a representação da perversidade e obsessão pela mortalidade e imortalidade, e como o feio e o grotesco têm vindo a marcar uma presença cada vez mais forte na arte, enquanto expressão de hibridismo, fragmentação e perversidade.



## 6.1. Loucura e Perversidade no Processo Criativo

Numa das suas aulas de Grego, o grupo de *TSH* discute a loucura divina teorizada por Platão. Este filósofo acreditava que seria através da loucura que o verdadeiro “Eu” se libertaria, sendo o ritual bacante uma forma de o conseguir. De facto, desde sempre que a loucura se associou à criatividade. Platão, em *Fedro*, anuncia a loucura divina como uma oferenda dos deuses aos homens, para que pudessem completar o seu “Eu”. Marcel Proust, em *Le Temps Retrouvé*, a sétima parte de *À La Recherche du Temps Perdu*, afirma: “Everything we think of as great has come to us from neurotics”<sup>689</sup>. Por sua vez, o narrador de “Eleonora”, um dos contos de Poe, confessa: “Men have called me mad; but the question is not yet settled, whether madness is or is not the loftiest intelligence, whether much that is glorious, whether all that is profound, does not spring from disease of thought, from moods of mind exalted at the expense of the general intellect.”<sup>690</sup>.

De acordo com Maureen Neihart, no artigo “Creativity, the Arts and Madness”, muitos artistas procuraram utilizar a sua criatividade com o objectivo de organizar os seus pensamentos e sentimentos caóticos ou minimizar uma dor: “Creativity provides a way to structure or reframe pain.”<sup>691</sup>. As alterações de humor, as manifestações da irracionalidade e problemas mentais (como a depressão ou esquizofrenia) são alguns dos pontos de contacto entre um louco e um artista. Albert Rothernberg, um professor de psiquiatria, tem dedicado a sua investigação à relação entre a criatividade e a loucura. Na obra *Creativity and Madness*, Rothernberg dissocia criatividade de originalidade. Enquanto esta se refere à criação de algo diferente, fora do comum, já o acto criativo corresponde à “production of something that is both new and truly valuable.”<sup>692</sup>. Este professor concluiu que muitos dos grandes génios das artes, literatura, ciências, ou qualquer outra área do saber, sofriam de algum tipo de psicose, e admite: “I was a tone time extraordinarily puzzled and piqued about the fact that so many outstanding persons also suffered from some form of psychosis.”<sup>693</sup>.

A loucura foi desde sempre representada por artistas que dela padeciam e por outros que a observavam. Destes destacamos Francisco de Goya, que em *Casa de Loucos*<sup>694</sup>, pinta um manicómio, pois já na sua época estes eram considerados como elementos que deveriam estar afastados da sociedade. Por sua vez, Louis Wain, um pintor inglês, pintava obsessivamente gatos, onde bem exprimiu a sua esquizofrenia<sup>695</sup>. Em 1947, o francês Jean Dubuffet, com a obra *D’hotel nuance d’abricot*<sup>696</sup>, conseguida através da técnica de sobreposição de materiais, recria aquilo que seria a imagem de alguém pintado por um louco. Dubuffet vivia fascinado com o inconsciente e a faceta primitiva do ser humano, sem que este fosse alterado pela sociedade, como os loucos e as crianças, seres puros e com escassas moldagens à comunidade envolvente, o que reforça a teoria do Bom Selvagem de Rousseau. No ensaio “The Madness of Art and the Art of Madness”, David Maclagan considera os artistas como indivíduos que podem não ser loucos, mas que vivem intensamente e que, por viverem numa dolorosa solidão e instabilidade emocional, refugiam-se na arte, sofrendo devido à especificidade das suas personalidades. Estas são algumas das marcas que podemos encontrar no grupo de Grego (*TSH*) que denota a sua genialidade, espírito transgressivo, violento e auto-destrutivo.

Em *El Sueno de la Razón produce Monstruos*<sup>697</sup>, Goya revela como o inconsciente e força primitiva com pendor devastador criariam a ruína, e por consequência, a loucura. Quando a razão se encontra num estado de dormência, é possível que a imaginação e o instinto perverso se libertem. Como é no inconsciente que se localiza a repressão, concordamos com David Punter, que em *The Literature of Terror*, declara: “Gothic works

(...) deal in those structures of the mind which are compounded with repression.”<sup>698</sup>. David Maclagan alerta para a possibilidade de se conhecer o inconsciente através da arte, pois esta daria expressão àquilo que se possui de mais íntimo: “Psychotic art satisfies several fantasies about art and madness simultaneously. (...) But it has also been seen from the other side, as offering a window into what would otherwise be inaccessible: its extraordinary images seeming to give on to the private worlds of delusion, hallucination or delirium.”<sup>699</sup>. Sendo assim, Tartt possui uma relação com Goya, pois a escritora sela uma aliança entre o realismo da situação (a necessidade de uma explicação lógica dos crimes e responsabilização dos culpados) e um surrealismo (alucinações e sonhos). Esta corrente artística deve o nome a Apollinaire, que a considerava como estando “acima da realidade” (*sur réalité*). Os surrealistas colocaram em prática um processo criativo cuja fonte era o inconsciente libertado através de criações “automáticas”. David Hopkins, em *After Modern Art, 1945-2000*, chamou-lhes “a kind of elevating doodling deriving from unconscious impulses”<sup>700</sup>. O inconsciente manifestava-se sem qualquer influência da razão, da objectividade ou de preceitos morais, uma vez que estes condicionariam o processo criativo. A este respeito, Michel Carrouges, em *Andre Breton and the Basic Concepts of Surrealism*, admite: “an abstract category, and because, within the interior perspective, one discovers not only a strictly interior spectacle, but also countless obscure manifestations of other modes of the presence of objectivity. At that moment obscure, they need only that the floodlights of surrealism be brought to bear on them and focused, to appear with blinding clarity.”<sup>701</sup>. Anthony Julius, na obra *Transgressions – The Offences of Art*, considerou o surrealismo como “the principal, programmatic transgressive art project of modern times.”<sup>702</sup>, pois teria a sua base no inconsciente, sendo também essa a fonte da perversidade.

O Expressionismo Abstracto, outra corrente artística do século XX, com origem nos Estados Unidos da América, dá voz ao inconsciente e ao seu primitivismo. Em *American Art: History and Culture*, Wayne Craven sintetiza brilhantemente a definição desta corrente: “It is called abstract expressionism because the imagery is abstract or even nonobjective, and the way in which the paint is put on the canvas expresses the action in which the work was made.”<sup>703</sup>. Nesta “arte primitiva” o artista procura representar aquilo que dificilmente tem representação – o seu inconsciente. É por esta razão que surgem formas que se poderiam associar a figuras aterrorizadoras. Os artistas agem energicamente perante a tela, procurando extravasar a força criadora através do uso expressivo da cor e de ligações ao primitivo, como a cultura africana, o totemismo e a civilização egípcia. Num artigo publicado em *Pollock and After*, Max Kozloff considera este interesse por culturas primitivas como um reforço do seu distanciamento do mundo: “in choosing primitive icons from many cultures, (...) they attempted to find «universal» symbols for their own alienation. Their art was suffused with totems of atavistic faith raised in protection of man against unknowable, afflicting nature.”<sup>704</sup>. Além disso, a força decorrente deste recurso ao primitivismo, não tem como principal objectivo o produto final, mas a experiência para o atingir. Por isso, Jacob Baal-Teshuva, em *Rothko*, sintetiza este método da seguinte forma: “O termo Expressionismo Abstracto refere-se mais a um processo do que a um estilo. Pretendia expressar sentimentos através do próprio acto de pintura, do processo, sem se fixar no verdadeiro produto desse acto, a obra de arte”<sup>705</sup>. Wayne Craven reforça este pensamento: “explosive energy is part of the method of creating – an emotional drama builds through the technique itself.”<sup>706</sup>.

Os expressionistas abstractos foram influenciados por Carl Jung, discípulo de Freud, pois transmitira-lhes que “as emoções e comportamentos paradigmáticos, geradores de símbolos podem ser encontrados em

todas as psiques e culturas.”<sup>707</sup>, segundo as palavras de Stephen Little, em ...*Ismos: Entender a Arte*. Assim se compreende o interesse pelos índios, pois seria essencial adquirir o “primitivo” enquanto representação do inconsciente colectivo. Deste resultariam figuras fragmentadas ou imagens fantasmagóricas, aparentemente sem sentido. O próprio artista age energeticamente, criando a expressividade através da cor e de elementos que relacionem a sua arte com o primitivo, como os totens de Jackson Pollock ou os obeliscos egípcios de Barnett Newman<sup>708</sup>. No quadro *The Moon-Woman Cuts the Circle*<sup>709</sup>, Pollock une a cultura norte-americana nativa e a teoria do inconsciente colectivo de Jung, pois, e como nota Barbara Hess, em *Expressionismo Abstracto*, “a Lua é um símbolo do princípio feminino que está activo nos dois sexos; representa o inconsciente, o intuitivo, o emocional e o subjectivo.”<sup>710</sup>. Por sua vez, no ensaio “Jackson Pollock Art Versus Alcohol”, Evelyn Virshup considera a arte abstracta de Pollock como uma forma de explorar o inconsciente: “An Orange Sun, rising or setting, a weapon, a twisted man and animal with jagged teeth, broken bodies exuding pain – all these mirror Pollock’s inner world, set free by his acknowledgment of the power of abstract painting, and the willingness to explore his unconscious.”<sup>711</sup>.

Estudámos que, em *TSH*, a procura do sublime requer o recurso à mitologia. O grupo tenta contactar com esse primitivo com a mesma força que os expressionistas abstractos haviam mostrado relativamente à mitologia norte-americana. Também Jackson Pollock dançava à volta das telas<sup>712</sup>, como um índio ou uma bacante. No seu processo criativo, conhecido por *action painting*, “qualities of passion and lyrical desperation”<sup>713</sup> marcavam presença, mostrando ainda o seu interesse pelo totismo, como concluiu Frank O’Hara, num ensaio publicado em *Poets on Painters*. O lançamento da tinta sobre a tela (*drip painting*) foi algo que caracterizou o método de Pollock, ficando popular por *Jack the Dripper* (Jack O Pingador). Este processo criativo foi explicado pelo próprio: “I prefer to tackle the hard wall or the floor... On the floor I am more at ease. I feel nearer, more a part of the painting, since this way I can walk around it, work from four sides and literally be in the painting. (...)When I am in the painting, I’m not aware of what I’m doing.”<sup>714</sup>. Desta forma, Pollock, ao atirar a tinta sobre a tela, libertava o seu inconsciente, criava um momento que estava fora do controlo da mente e realizava o conceito aristotélico de “acto” e “potência”. O “acto” corresponderia à tela e às tintas, propriamente ditas, antes de serem utilizadas, enquanto a “potência” diria respeito ao quadro concluído. Por conseguinte, tanto o “acto” como a “potência” estão associados ao movimento e à energia a eles subjacentes. Na obra *Art & Physics – Parallel Visions in Space, Time and Light*, Leonard Shlain confirma esta união: “Unlike the artists who had come before, Pollock wanted to translate the actual physical motion of the wrist’s on to canvas. He therefore evolved an art form less concerned with portraying any image than with illustrating the unseen moment of the creative process.”<sup>715</sup>.

Mark Rothko, outro ícone do Expressionismo Abstracto Norte-Americano, em entrevista à rádio WYNC, admitiu a necessidade de recorrer a mitos de civilizações antigas como metáfora para o caos perverso e violento em que a civilização se havia convertido. Neste sentido, Rothko afirma: “Those who think that the world of today is more gentle and graceful than the primeval and predatory passions from which these myths spring, are either not aware of reality or do not wish to see it in art.”<sup>716</sup>. Saliente-se ainda o expressionista abstracto Adolph Gottlieb (1903-1974), que na mesma entrevista, aglutina o primitivismo da arte moderna ao impulso perverso que domina as personagens de Tartt: “All primitive expression reveals the constant awareness of powerful forces, the immediate presence of terror and fear, a recognition and acceptance of the brutality of

the natural world as well as the eternal insecurity of life.”<sup>717</sup>. Logo, a perversidade reforça a dualidade do homem, como as personagens de Tartt bem o provaram ao verem-se envolvidas em sentimentos de culpa, desespero e vingança. Portanto, é neste processo paradoxal que, ao procurarem ser racionais e rigidamente intelectuais, os alunos de *TSH*, recorrem ao irracional para se tornarem “perfeitos”. Ao fazê-lo, e especialmente durante o bacanal, quando as emoções são deveras intensas, *TSH* aproxima-se mais da estética do Expressionismo Abstracto do que da Arte Grega Clássica, que nunca é mencionada no decorrer da obra. Por conseguinte, e embora não se possam considerar loucos, é por ambicionarem uma auto-transcendentalização, tendo ainda como objectivo atingir um “todo”, que seria o “Eu” verdadeiro e perfeito, que o grupo de *TSH* acaba por caminhar no sentido da destruição, criando assim um “nada” composto por fragmentos. Reforça-se, por conseguinte, essa dualidade do homem e os instintos opostos de vida e morte estudados por Freud.

## 6.2. Criação vs Destruição: a influência da Perversidade

No subcapítulo anterior verificámos que há uma tendência para associar um louco a um génio ou artista, embora nem sempre tal se verifique. Ser louco não está dependente de uma marca de genialidade, nem vice-versa. Contudo, a forma destrutiva e caótica como muitos artistas se comportam originou esse estereótipo. No artigo “An Artist Destroys His Work”, Leon E. A. Berman conclui que, por vezes, a força do artista e o seu desejo obsessivo pela criação podem resultar num sofrimento terrível, e até na morte. Nesse contexto, Berman dá o exemplo de Sylvia Plath: “In some, like Sylvia Plath, their artistic works portray the creative process as a relentless drive toward madness and suicide. Their urge to create is a demon within that must inevitably destroy them.”<sup>718</sup>. Também Jung, na obra *Memories, Dreams and Reflections*, admitira a presença dessa força destruidora que controlaria a nossa vida, especialmente a de um artista: “a creative person has little power over his own life. He is not free. He is captive and driven by his demon.”<sup>719</sup>. Por sua vez, Frank Lentricchia e Jody McAuliffe, em *Crimes of Art + Terror* reportam-se ao binómio criação vs destruição apresentando uma polémica citação de Karlheinz Stockhausen: “He responded by calling the attack on the World Trade Center «the greatest work of art that is possible in the whole cosmos»”<sup>720</sup>.

Por conseguinte, a força destruidora ou dionisíaca, aliada à energia criativa ou apolínea, resulta num paradoxo originador do sublime, como vimos no terceiro capítulo deste estudo. Recordemo-nos de Frankenstein, Dr. Jekyll ou das personagens de Tartt que, na ambição de criar algo, deixam-se levar num processo auto-destrutivo. Freud, no *Princípio do Prazer* alertara para essa luta de forças, chamando-lhes instinto para a vida e instinto para a morte. Além disso, em *Sexual Personae*, Camille Paglia indicara outro paradoxo presente em qualquer processo criativo – a transformação da dor em prazer: “The ritual of art is the cruel law of pain made pleasure”<sup>721</sup>. Por seu turno, Maureen Neihart nota que as reflexões dos artistas sobre as suas vidas e o modo como libertam a sua irracionalidade, talvez resultem num processo duplamente construtivo e destrutivo: “In life, creation and destruction are closely related.”<sup>722</sup>. Por conseguinte, a fronteira entre a destruição e a criação é ténue, quebrando-se quando o artista não orienta o seu espírito criador somente para a criação. Logo, e ao demonstrar uma exagerada concentração em si mesmo e nos seus problemas, desenvolve a sua auto-

destruição. Dani Cavallaro, em *The Gothic Fiction: Three Centuries of Horror, Terror and Fear*, adverte para a presença desse paradoxo desde os primórdios da civilização humana: “In fact, negative and positive feelings coexist at all times.”<sup>723</sup>. Não são apenas as civilizações ocidentais que desenvolvem esta dicotomia, também o mundo oriental reflectiu sobre a mesma. A deusa indiana Kali é disso um exemplo, ao encerrar em si o poder da criação e destruição, que sintetizaria uma certa “moral ambivalence”<sup>724</sup>, como lhe chamou Camille Paglia.

Se falarmos de auto-destruição, detectamos um egoísmo similar patente no grupo de *TSH*. Para criar um quadro, recordar uma história secreta e perversa como Richard (*TSH*) ou arquitetar um simples, mas terrível plano de vingança (*TLF*), é necessário libertar o espírito criador e contrabalançá-lo com um ímpeto auto-destrutivo, quase culpabilizante. É esta luta que Leon E. A. Berman refere como sendo a mais difícil num artista: “conflict may act one moment as a stimulus to creativity and at the next moment as an impediment.”<sup>725</sup>. Pollock foi um dos artistas que, incapaz de equilibrar os instintos de vida e morte, a força criadora e destruidora, acabou por falecer num acidente por si provocado. De acordo com Evelyn Virshup, Pollock viu-se obrigado à sua auto-destruição: “Overwhelmed by the success of his formless paintings and unable to resolve his conflicts because it was too painful to look inside, he destroyed himself.”<sup>726</sup>. Da mesma forma, e ao colocar as suas personagens obcecadas com um crime ocorrido no passado e com consequências devastadoras para as vítimas, criminosos e a quem com eles se relaciona, Tartt explora esse sentimento destrutivo também partilhado por Willem de Kooning. Este expressionista abstracto, no quadro *Excavation*<sup>727</sup>, transmite a ideia de uma destruição fatal, algures no passado, e que fora descoberta através do pintor. Há um olhar para um tempo longínquo e a forma como este é avaliado pelo presente, fortalece a concepção do momento actual enquanto perverso, como dissera Gotlieb na entrevista anteriormente referida. Esta tendência destrutiva para o Mal encontra-se igualmente presente no quadro *Brujas en sus encantamientos*<sup>728</sup>, de Salvator Rosa, no qual nos deparamos com os nossos medos e capacidade para actos sórdidos. De facto, na obra *Gothic: Four Hundred Years of Excess, Horror, Evil and Ruin*, Richard Davenport-Hines considera o fotógrafo americano Joel Peter Witkin como o Salvator Rosa do século XX, porque ambos “were irrational, pessimistic, fearful and uncanny.”<sup>729</sup>. Como se pode ver, a tendência para o Mal, para o perverso, está bem patente noutra pintura de Salvator Rosa – *Cena de Brujaria*<sup>730</sup>, que Davenport-Hines admitiu ser “the quintessence of a gothic image, excessive yet evasive. (...) This is Salvator Rosa’s reminder of the inwardness of people’s fears and fantasies, and their potential for secret tawdriness.”<sup>731</sup>. Ora é precisamente o medo, quando associado ao terror que, segundo as palavras de Fred Botting, em *The Gothic*, transportaria alguém até à descoberta da sua imaginação e conduta perversa: “What is important is that terror activates the mind and the imagination, allowing it to overcome, transcends even, its fears and doubts, enabling the subject to move from a state of passivity to activity.”<sup>732</sup>. Essa transformação da passividade num acto, talvez cruel, por influência do impulso perverso, surge representado em *Bacchanale*<sup>733</sup>, *Idolatress I*<sup>734</sup> e *Ecstasy*<sup>735</sup> de Hans Hoffmann, ao mostrar “motivos dionisiacos, que transcendem o racional, que se aproximam da abstracção.”<sup>736</sup>, segundo Barbara Hess.

O grupo de *TSH*, ao programar a morte de Bunny, assemelha-se a um artista que trabalha a sua criação, embora com objectivos destrutivos. Estamos perante o que Thomas de Quincey teorizara em “Murder Considered One of the Fine Arts”, em 1827. Neste ensaio, determina que um crime deveria ser rápido e discreto, sem deixar pistas, e o culpado nunca teria de responder perante a lei. O acto supremo da criação equivale a uma morte bela, cumprindo uma transgressão que surge como um processo inicialmente criativo, mas que vem elevá-

lo ao sublime gótico através de uma destruição esteticamente representada. De Quincey defendia que, se todo o gesto criativo que envolvia um crime seria idêntico ao processo criativo de um artista, logo, o acto criminoso deveria ser considerado obra de arte. A preparação do bacanal, que resulta numo assassinato, fortalece a antítese entre a natureza de um acto (bacanal, auto-superação) e o seu fim (a morte). Se conseguissem atingir os objectivos, os jovens transcender-se-iam, convertendo-se naquilo que Nietzsche identificara como o “super-homem”, em *Assim Falou Zarathustra*. Adquiririam um papel de deuses, com a capacidade de controlar a vida, como tentara fazer Frankenstein. Maggie Kilgour, em *The Rise of the Gothic Novel*, referira-se a este cientista, admitindo: “creation also involves submission to forces beyond human control; the poet is both a good man and «an instrument over which a series of external and internal impressions are driven».”<sup>737</sup>. Assim, o grupo de *TSH*, ao estar controlado por forças inumanas/inconscientes, seria criador de obras terríveis, dando-lhes um poder divino, mas perverso.

Com efeito, essa perversidade e violência inatas surgem ainda em *Naked Man with Knife*<sup>738</sup>, de Jackson Pollock. Ao reportar-se a esta obra, o crítico Leonhard Emmerling, em *Jackson Pollock*, avalia a faca e os corpos musculados como metáforas para essa mesma violência: “The impression of force and violence is augmented by the swirling forms, and the dagger point is repeated in the triangular shape in the lower section of the image.”<sup>739</sup>. Philip Guston explorou a mesma força perversa em *The Porch n° 2*<sup>740</sup>, onde corpos de crianças surgem numa varanda, como se de um palco se tratasse, o que alude à violência com que Harriet representava as cenas desumanas da Bíblia. Recordemo-nos ainda que Harriet fingia estar morta, transmitindo um carácter trágico às suas brincadeiras. Curiosamente, nos momentos em que se deita no chão, cobrindo-se de folhas para imaginar como seria “estar morto”, Harriet assemelha-se a *Ofelia*<sup>741</sup>, de John Everett Millais. Stephen Little apresenta um comentário interessante a esta pintura, que se aplicaria à cena macabra protagonizada por Harriet: “Millais também convida o observador a identificar-se emocionalmente com esta personagem feminina que simboliza a tragédia, a perda e a loucura.”<sup>742</sup>.

As representações teatrais realizadas pela menina, e aquelas protagonizadas pelo grupo de *TSH*, uma vez que vivia como se desempenhasse um papel teatral, denotam alguma tragicidade, associada às tendências destrutivas e construtivas do ser humano. No segundo capítulo, estudámos que n’ *A Origem da Tragédia*, Nietzsche admitira que, na Tragédia, assistimos a um confronto de um espírito dionisiaco – que pela sua força e êxtase, seria capaz de destruir – e um espírito apolíneo, através do qual surge uma vontade para criar. Esta luta entre destruição e criação, teorizada pelo filósofo alemão, foi determinante no processo criativo de Mark Rothko, pois, e como Jacob Baal-Teshuva afirma, “contribuiu para a posterior ideia de Rothko de arte como drama.”<sup>743</sup>. Com efeito, para Rothko, “A painting is not a picture of an experience, it is an experience.”<sup>744</sup>. Por outras palavras, o artista pretendia usar as suas obras como manifestações de tragicidade e êxtase que, segundo Jacob Baal-Teshuva, tinham por objectivo “expressar a essência do universal drama humano.”<sup>745</sup>. Essa tragicidade localiza-se, de acordo com Rothko, na tendência humana para destruir o seu semelhante, tendo metaforizado a violência e perversidade na imagem de uma águia, por ser um animal agressivo e vulnerável<sup>746</sup>. Ora, o grupo de *TSH* e Harriet haviam sido os criadores de perversos planos que pretendiam respeitar. Assim, e paradoxalmente, se são os seus objectivos que os desumanizam, são também eles que lhes possibilitam recuperar alguma humanidade, pois o homem apresenta antagonismos, denunciados através da arte. Neste sentido, concordamos com Frank Lentricchia e Jody McAuliffe, que concluem: “Art is to claim representation

(«depiction»); to claim otherwise is not only to announce one's insanity, it is also to impugn what is presumed to be at the core of art: its so-called humanity.”<sup>747</sup>.

Por conseguinte, o impulso perverso está articulado, não apenas com a força dionisiaca, mas também com a apolínea. O excesso de intelectualismo pode originar uma conduta perversa, de que os protagonistas de Donna Tartt são excelentes modelos. Ao tentarem atingir os seus objectivos e ao concentrarem-se obsessivamente neles, estas personagens vivem uma emoção trágica referente à perda do “Eu”. Os alunos de *TSH* sofrem terrivelmente com o resultado dos seus fins intelectuais, e Harriet confirma que o seu móbil, afinal, não tinha qualquer razão de ser, o que a conduz a um sentimento trágico, que é reforçado, numa fase final, pela sua doença. Como consequência, há uma espécie de morte da personalidade e fragmentação destas personagens, como é comum na arte moderna e contemporânea. Assim, na obra *Modern Art*, Pam Meecham e Julie Shedon apresentam esse carácter segmentado do artista moderno: “Fragmentation and alienation quickly entered the visual vocabulary of artists and writers associated with early modernism.”<sup>748</sup>. Como arquétipo dessa dor trágica, temos a vida da mexicana Frida Kahlo que, devido ao seu sofrimento físico e à infidelidade de seu marido, o artista Diego Rivera, transportara para a arte a sua mágoa e fragmentação. Fê-lo duplamente, já que a sua coluna sofria de terríveis mazelas, e o seu corpo não a deixava libertar toda a sua energia<sup>749</sup>. Joan Fimbel DiGiovanni e Ronald R. Lee, num ensaio publicado em *Creativity and Madness: Psychological Studies of Art and Artists*, identificam essa fragmentação com algum terror que os seus quadros possam transmitir: “Fragmentation causes us to lose our sense of self as a cohesive person, and to lose other vital ego functions, and is usually accompanied by terror and/or great anxiety.”<sup>750</sup>.

Veja-se ainda o caso de Pollock, que transportou a sua fragmentação para as telas, pois considerava a pintura como um organismo vivo que poderia ser destruído a qualquer momento, afirmando: “I have no fears about making changes, destroying the image, etc., because the painting has a life of its own.”<sup>751</sup>. De facto, muitos artistas percorrem uma certa dimensão trágica e sentem que caminham num deserto existencial. Neste sentido, e dando especial valor à necessidade de auto-conhecimento, Pollock defendia que: “Painting is a state of being... painting is itself discovery. Every good artist paints what he is.”<sup>752</sup>. Esse sentimento trágico da existência humana é igualmente reflectido nos grandes painéis de Rothko, pois transmitem uma ambicionada sensação de grandeza visual e espiritual. A relação com a Literatura Gótica e com Tartt, surge precisamente neste ponto – pois existe uma urgência em exprimir as forças básicas e primitivas da experiência humana, pelo que Willem De Kooning concluíra: “The attitude that nature is chaotic and that the artist puts order into it is a very absurd point of view, I think. All that we can hope for is to put some order into ourselves.”<sup>753</sup>. Esta opinião é semelhante à do artista holandês M.C.Escher: “The urge toward simplification and order keeps us going and inspires us in the midst of chaos. Chaos is the beginning; simplicity is the end. (...) order is repetition of units; chaos is multiplicity without rhythm.”<sup>754</sup>.

Esta desordem e fragmentação que urgem pelos seus opostos (ordem e sentido uno do ser) eram já comuns ao Gótico, como assinalara Irving Malin, em *New American Gothic*: “In Gothic, order often breaks down”<sup>755</sup>. Por conseguinte, e ao reflectir sobre os trabalhos de Pollock, Evelyn Virshup apresenta a mesma conclusão: “they organize the chaos they create and find images more easily. (...) Their art is a reflection of their inner turmoil.”<sup>756</sup>. O quadro *Chaos*<sup>757</sup>, de Pollock, ilustra essa tentativa de acalmar a confusão mental, como Richard (*TSH*) tentara fazer com a sua narrativa. Do mesmo modo, Barnett Newman declarara algo que se

associa à necessidade de criar através do caos: “The subject matter of creation is chaos”<sup>758</sup>. Neste sentido, concordamos com Camille Paglia, ao afirmar: “Art is a *shutting in* in order to *shut out*. Art is order. But order is not necessarily just, kind, or beautiful. Order may be arbitrary, harsh, and cruel. The artist makes art not to save mankind but to save himself... Art is sacrificial, turning its inherent aggression against both artist and representation.”<sup>759</sup>.

Na verdade, o ambiente caótico de alguém pode ser identificado através da sua análise do mundo envolvente. O quadro *Le Faux Miroir*<sup>760</sup>, do surrealista René Magritte exemplifica o dualismo patente na mente humana. Nesta imagem, penetramos no “Eu” do protagonista para compreender como avalia a realidade, ou seja, a arte permite-nos ver como o inconsciente canaliza a verdade. Embora este olho/espelho não veja um mundo caótico e fragmentado, sabemos que tal era frequente na ficção de Tartt, pois os espelhos surgiam como representação das psiques fragmentadas de quem neles se observava, ao que se pode aliar o interior confuso de um artista, de que Pollock é um excelente exemplo. Evelyn Virshup admite: “Pollock art seems to be a clear mirror of his mind. He created chaos, obscured his images, and failed to confront his demons.”<sup>761</sup>. Ora, recordemo-nos que, ao analisarmos o simbolismo dos espelhos na ficção de Tartt, reportamo-nos ao “estádio do espelho”, teorizado por Jacques Lacan. Como vimos, para este psiquiatra, o reflexo da realidade num espelho seria condicionada pela forma como alguém se avalia, visualizando, assim, a seu interior mais complexo e escondido. Por conseguinte, ao procurar recriar o seu “Eu”, um artista recria o caos, pois é dele que é constituído grande parte do seu interior, igualmente recheado com uma forte energia criadora. Então, ao procurar a autenticidade, o grupo de *TSH* manifestou essa energia e libertou a sua expressão criativa. Analogamente, um artista gótico confronta-se com a libertação do perverso na sua busca pelo autêntico, apesar de nesse mesmo caminho se ver obrigado a enfrentar o seu caos interior. É neste processo paradoxal de ordem/desordem e luz/escuridão que um artista se move, procurando atingir alguma paz. Dani Cavallaro profere um comentário interessante a este respeito: “darkness is an ambivalent phenomenon, associated, on the one hand, with chaos and deception, and on the other with illumination and truth.”<sup>762</sup>. Ao mesmo se reportara John Milton, no poema *Paradise Lost*, ao descrever o inferno – “No light; but rather darkness visible”, e que fora ainda utilizada na epígrafe à *Hora do Diabo*, de Fernando Pessoa.

Sendo assim, o artista moderno demarca-se por esta autenticidade, mas também pela alienação. É um homem solitário, muitas vezes perturbado, o que vem aproximá-lo dos jovens de *TSH*, e até de Harriet. Na obra *How New York Stole the Idea of Modern Art*, Serge Guilbout determina essa união entre solidão e genialidade, defendendo que a segunda resultara da primeira: “Abstract expressionism has successfully transformed and alienation into creativity”<sup>763</sup>. Exemplificando melhor, Rothko era um artista que sofria particularmente com a sua solidão e apresentou-a nas pinturas dedicadas ao metropolitano<sup>764</sup>, onde o carácter solitário dos transeuntes seria aquele dos imigrantes que, como Rothko, sofriam com a necessidade de ter de abandonar a sua cultura e partir para outra distante. De acordo com Jacob Baal-Teshuva, os quadros apresentavam o metro como um “local de alienação, de desabrigo no sentido definido por Baudelaire.”<sup>765</sup>. Esse mesmo isolamento, mas associado à cor negra da Capela Rothko<sup>766</sup>, denuncia a morte enquanto solução para a dor de Rothko. Similarmente, a angústia psicológica e física de Frida Kahlo levaram-na a uma solidão intensa, reflectida nos seus auto-retratos. A este respeito, Khalo admitiu: “Me retrato a mí misma porque paso mucho tiempo sola y porque soy el motivo que mejor conozco.”<sup>767</sup>. A dor e medo do artista perante uma solidão destrutiva, estão na



base de *Grito*, de Munch, ao que Dani Cavallaro acrescenta: “*The Scream*’s human protagonist reflects Munch’s obsessive concern with the isolation of the individual, especially the creative personality, in a callous and materialistic world – cut off and hounded down, at once rushing away from an undefined menace and towards an equally undefined destination that may prove no less threatening.”<sup>768</sup>. Tudo isto parece retratar a condição do artista moderno, que vive atormentado consigo mesmo, e explora os seus sentimentos, ora para organizá-los, ora para compreendê-los. Numa entrevista, Pollock referira algo que vai nesse sentido: “The thing that interests me is that today painters work from a different source. They work from within.”<sup>769</sup>.

Sendo assim, e em termos artísticos, procura-se dar uma nova forma ao real e tornar visível aquilo que não o é, como sentimentos, a imaginação e o irracional. Por isso, Anthony Julius define arte da seguinte forma: “Art is not a representation, then, it is a presentation. It does not imitate the existent, it makes things new by making new things. (...) The price that one pays for this transformation is the experience of wrench, and then the experience of alienation.”<sup>770</sup>. Então, e por mais que lutem por um processo construtivo, os artistas caminham frequentemente na direcção destrutiva, pois exploram algo desconhecido capaz de suscitar incertezas e temores, mas também difícil de representar por palavras e imagens – o irracional.

### 6. 3. Indizível, Ambiguidade e Imaginação: a expressão da Perversidade

Através do seu inconsciente e das suas forças primitivas, o expressionista abstracto tentava pintar as experiências da vida moderna, mostrando o seu desespero, o caos em que vivia e a solidão envolvente. O inconsciente que cada artista procurava representar nos seus quadros é, de facto, algo problemático, pois tratava-se do indizível. Esta problemática está igualmente patente em Tartt e na Literatura Gótica, uma vez que há o confronto com algo “obscuro”, abstracto, poderoso e primitivo a que temos chamado “perversidade”. Se o artista representa aquilo que arduamente teria representação, seria natural que desenvolvesse o seu processo criativo com liberdade de expressão. No artigo “The Aesthetic Hypothesis”, Clive Bell reporta-se à subjectividade enquanto característica de qualquer manifestação artística: “All systems of aesthetics must be based on personal experience – that is to say, they must be subjective.”<sup>771</sup>. O poder da sugestão é, assim, reforçado, dando a possibilidade ao público de entender e sentir uma obra ou uma pintura segundo a visão que a sua experiência lhe permite. A este respeito, Clyfford Hill, um expressionista abstracto americano, conclui: “Demands for communication are both presumptuous and irrelevant. The observer usually will see what his fears and hopes and learning teach him to see.”<sup>772</sup>. O poder da sugestão pode ser mais revelador da realidade do que o visível, notabilizando-se neste aspecto as fotos de Cindy Sherman. Acerca desta fotógrafa norte-americana, Graham Clark, em *The Photograph: A Visual and Cultural History*, admite: “The dense detail of her constructions suggest a series of worlds as much imagined by Hollywood and Madison Avenue as anything «real». In the end there is no literal reality. All is construction and myth and, ultimately, self-enclosed fantasy.”<sup>773</sup>.

Por sua vez, o artista britânico Francis Bacon<sup>774</sup> explorava esse poder da sugestão e como este se adaptava ao inconsciente do público, algo também recorrente nos filmes de David Lynch, um especial

apreciador de Bacon. Em *Francis Bacon, 1909-1992*, Luigi Ficacci refere que a ambiguidade transmitida pelas obras daquele artista vai além da visão, pois é graças a todos os sentidos que conseguimos atribuir uma tonalidade dúbia à arte. Diz-nos, então, Ficacci: “Existential experience is not realized through the eyes but through all the senses, and the eye drowns in ambiguity provoked by the convoluted simultaneity of the senses and the superimposition of the different systems of relationships that they involve. The eye must be given help to see.”<sup>775</sup>. Este poder da sugestão é conseguido por Gustave Klimt<sup>776</sup>, especialmente através do recurso a cores fortes. Acerca deste pintor, Stephen Little escreve: “Os seus trabalhos apresentavam frequentemente a sugestibilidade de estados emocionais ambíguos e atitudes que convidavam o observador a fazer leituras sofisticadas das obras.”<sup>777</sup>. O mistério daí resultante cativa graças à sugestão e ao medo que uma narrativa ou um quadro pode transmitir, desenvolvendo a relação entre atracção e repulsa analisada no segundo capítulo. Ao mesmo se assiste em *The Nightmare*, de Henry Fuseli<sup>778</sup>, que explora esse indizível misterioso, pois não sabemos o que aconteceu à personagem feminina aí representada, nem quem é o monstro. Fuseli desejava caracterizar, de forma sublime, o terror existente no momento de um pesadelo, o que podemos relacionar com as indefinições trazidas pelos sonhos nos textos de Tartt. Destes destaca-se o facto de Richard confessar não se recordar de muitos acontecimentos com exactidão e de os misturar com os seus momentos oníricos. Contudo, acaba por afirmar algo que contraria o que confidenciara: “when there’s been an accident and reality is too sudden and strange to comprehend, the surreal will take over. Action slows to a dreamlike glide (...). It was like a painting too vivid to be real.”<sup>779</sup>.

Nas recordações mais traumáticas de Richard, alguns elementos aparentemente insignificantes adquirem uma dimensão e relevância impressionantes, como acontece em quadros dos surrealistas Salvador Dali e com a pintura metafísica de Giorgio De Chirico, pintor italiano que recorria à força da luz para oferecer expressividade aos seus trabalhos, onde uma particular luminosidade permitia à imagem representar uma ambiguidade no que dizia respeito aos conceitos de tempo e espaço. As sombras de *L’enigma di una giornata*<sup>780</sup>, *Mistero e melanconia di una strada*<sup>781</sup> e *L’enigma dell’ora*<sup>782</sup> levam-nos a concluir que estamos perante um nascer ou um pôr-do-sol. Porém, a forte luz que ilumina a torre ou edifício branco significa que é meio-dia. É neste jogo de luz e sombra que De Chirico mostra que a intuição pode ser enganadora no que diz respeito à questão temporal. Ao representar comboios, relógios e réguas, De Chirico unia o tempo e ao espaço, evocando a fuga para locais distantes e para um período difícil de determinar, como acontece nos sonhos, cuja linha temporal é caótica. Os autores de *Art of the 20<sup>th</sup> Century* reportam-se à arte de De Chirico como uma ponte para o mundo onírico, pois os espaços e os objectos neles apresentados transmitem alguma ambiguidade e incongruência, admitindo: “The alienation from familiar scenes is complete. De Chirico’s displacement of real things into a new context in which they appear incongruous and unexpected engenders a sense of shock and disillusionment. The viewer is forced to perceive a dreamlike, secondary reality, and to become involved in interpreting it.”<sup>783</sup>.

Por sua vez, Salvador Dali apresenta realidades distorcidas e a irrelevância do tempo. Como exemplo desta insignificância, Dali pintou relógios derretidos, patentes em obras como *Pan Antropomorfo*<sup>784</sup> e *La Persistencia de la Memoria*<sup>785</sup>. M.C.Escher é outro artista que violava a perspectiva perante a realidade, provando a sua duplicidade, pelo que em *Cascata*<sup>786</sup> e *Relatividade*<sup>787</sup> a dúvida é notória. Nesta última apercebemo-nos da presença do conceito espaço-tempo como um *continuum* infinito, obrigando-nos a uma reflexão crítica e rigorosa sobre o mundo. Acerca desta ambiguidade em Escher, Jan W. Vermeulen, no ensaio

“I’m Walking Around all by Myself Here”, refere que este artista procurou provar que há algo invisível, mas real e poderoso por trás do que é visível, tal como víramos com a perversidade: “Escher’s work testifies to the fact that things are not what they seem. Reality is affirmed as well as denied, objectified as well as made relative. That is why his world reveals itself in an atmosphere that is simultaneously cool and full of a tense strangeness.”<sup>788</sup>. Também Jackson Pollock não dava relevância às limitações espaciais, o que se verifica nas posições dos seus quadros. O conceito de espaço era-lhe indiferente pois desejava captar o momento, a emoção, a força, pintando apenas “o acto de pintar”, de que é exemplo *Number 26: Black and White*<sup>789</sup>. Devido à ausência de noção de escala, ou negação de preocupações com a mesma, Frank O’Hara considerou os quadros enormes de Pollock como uma verdadeira revolução no mundo artístico: “Pollock, choosing to use no images with real visual equivalents and having no building in mind, stuck upon the use of scale which was to have a revolutionary effect on contemporary painting and sculpture.”<sup>790</sup>.

Ao dar notoriedade ao todo que a tela constitui, ignorando os pontos isolados da mesma, temos, para além de Pollock, Barnett Newman, que concebia o Homem como um ser cuja natureza seria composta pela parte e pelo todo, procurando a perfeição. Newman declarou: “Man is a tragic being, and the heart of this tragedy is the metaphysical problem of part and whole. This dichotomy of our nature, from which we can never escape (...), motivates our struggle for perfection and seals our inevitable doom. For man is one, he is single, he is alone; and yet he belongs, he is part of another. This conflict is the greatest of our tragedies.”<sup>791</sup>. Newman ficou conhecido por pintar telas nas quais colocava verticalmente uma tira, a que chamava *zip* (fecho de correr)<sup>792</sup>. Ao olharmos para qualquer criação deste artista, percebemos que não se pode fraccionar, pois toda ela é um conjunto, tal como não seria possível recortar uma moderna fotografia digital pelos seus inúmeros *pixels*, uma vez que se tornaria ininteligível. Com efeito, Leonard Shlain reforça este sentido de “unidade fragmentada”: “His paintings could not be seen or analyzed in terms of their component parts. Their holistic quality, like that of Pollock’s paintings, evokes the idea of a field.”<sup>793</sup>. Assim como um ser humano, que engloba em si diferenças epistemológicas, por vezes causadoras de desintegrações psicológicas, também um quadro do Expressionismo Abstracto é uma explosão de emoção e individualismo, valendo como um todo, sendo que as suas partes, isoladamente, não fariam sentido e seriam irrelevantes.

A noção de espaço é importante para muitos artistas pois denuncia um mistério quase tão profundo como aquele da perversidade. M.C.Escher nota a impossibilidade de se conhecer tudo o que nos envolve, e mesmo que possamos contabilizar um determinado espaço, tal não nos permite conhecê-lo, nada desvenda esse mistério: “We do not see space. We do not see it, we do not hear it, we do not feel it. (...) So the reality around us should already be unexplainable and mysterious enough!”<sup>794</sup>. O mistério que envolve o espaço encontra-se, por vezes, associado a quem nele está inserido e à forma como oculta o seu impulso perverso. Veja-se o exemplo de *TSH*, onde os jovens estão isolados do mundo real e contemporâneo, o que lhes transmite alguma irrealidade, e insere-os num espaço que, embora seja real, apresenta conotações irrealistas. Quando procuram Bunny nas montanhas, fazem-no envolvidos por uma áurea hiper-realista, como se acreditassem que pudesse estar vivo. Podemos aqui evocar Umberto Eco que, em *Travels in Hyperreality*, definira da seguinte forma o hiper-realismo: “The «completely real» becomes identified with the «completely fake». Absolute unreality is offered as real presence.”<sup>795</sup>. Através da falsidade dos jovens detecta-se a sua conduta perversa, revelando hipocrisia pois preferem sustentar uma terrível mentira. Ora, a ironia é precisamente uma das características

mais notórias do hiper-realismo, pois todo o cuidado meticuloso que envolvia um trabalho iria criticar algo, como por exemplo, a sociedade consumista americana, e esse consumo enquanto uma nova e moderna manifestação da perversidade. Na verdade, os jovens de *TSH* poder-se-iam fazer representar numa obra com contornos hiper-realistas por apresentarem um materialismo que esta corrente artística pretendia satirizar. Assim, John Salt, Robert Bechtle, Duane Hanson e Ralph Goings<sup>796</sup> são artistas hiper-realistas que pintam carroçarias de carros destruídos, a suposta família perfeita ou a classe média e os seus vícios consumistas. Têm por base uma foto dos mesmos, ironizando o materialismo americano, da mesma forma que Tartt ridicularizara o intelectualismo dos seus jovens estudantes de Grego. Portanto, concordamos com Wayne Craven que, acerca da obra *Supermarket Lady* de Duane Hanson, admite: “The realism gives the piece its vitality – but it takes the artist’s eye to identify and isolate a vignette of contemporary life such as we see here. There is often in Hanson’s work a subtle commentary on American life that brings a smile to one’s face, but also gives one something to ponder.”<sup>797</sup>.

Por estar inserido numa sociedade necessariamente imperfeita e dicotómica, o ser humano tem tendência para ser aquilo que não é, para fingir. Vimos que a ocultação da verdade está presente nos textos de Tartt, e surge ainda na obra *Nadie se Conoce*<sup>798</sup>, da colecção *Los Caprichos*, de Goya, que Mathew Craske, em *Art in Europe, 1700-1830*, admitiu possuir um objectivo específico: “savagely attacks the social ritual of masquerade.”<sup>799</sup>. Goya lembra-nos que somos obrigados a dissimular e a fugir do nosso real “Eu”, contribuindo para a fragmentação da personalidade, pelo que ninguém vê ninguém com rigor. É graças ao fingimento que Richard Davenport-Hines acredita que Goya “was oppressed too by a sense that human beings are, necessarily, mummies in a show who are lost unless they realize that their existence is part of a charade played by the hypocritical and the mad.”<sup>800</sup>. A esta afirmação podemos associar uma frase emblemática da fotógrafa Diane Arbus: “A photograph is a secret about a secret. The more it tells you the less you know.”<sup>801</sup>. Graham Clark defende que Arbus, através da foto *Identical Twins*<sup>802</sup>, teria um duplo objectivo: mostrar como a visão e/ou um olhar desatento podem ser redutores, e recordar a ambivalência do ser humano. Nesse sentido, Clark escreve: “Arbus’s image is deceptively simple and belies its implicit complexity. On one level it is an exemplary Arbus photograph and reflects her concern with identity. But it is also *difference*, and the act of looking (and judgment). In many ways it can be viewed as a visual essay on the nature of photographic meaning.”<sup>803</sup>. Qualquer manifestação artística recorre a algo puramente humano – a imaginação – para desocultar outro algo essencialmente humano – o “Eu” profundo, onde reside o impulso perverso. Contudo, essa demanda pode tornar-se numa autêntica epopeia, sobretudo quando o artista vive na referida desordem mental. Segundo Frank O’Hara, poder-se-ia pensar, erradamente, que os quadros de Pollock estão envolvidos num clima de ambiguidade. Porém, limitam-se a transmitir uma realidade objectiva, embora difícil de compreender – o “Eu” profundo do pintor americano: “Nor is the meaning of these paintings ambiguous. Each is direct statement of the spiritual life of the artist. Each is its own subject and the occasion for its expression. There is no need for titles.”<sup>804</sup>. De certo modo, Pollock causa desorientação no público, mas ao contrário de Escher, recorreu à ausência de perspectiva, ou seja, apenas se limitava a sobrepor tinta e outros objectos como moedas, botões ou cigarros, de que é exemplo *Full Fathom Five*<sup>805</sup>.

Por seu turno, Frida Khalo talvez não tenha causado perturbação no público, mas os seus quadros não são tão objectivos como um primeiro olhar possa dar a entender. Pintava a sua insegurança e, por ser ela mesma

o seu objecto de obsessão, assistimos a um canalizar da realidade, transmitindo incertezas e ambiguidade. Frida considerou a sua pintura como uma obsessão, pois preocupava-se demasiado em pintar aquilo que estava perante os seus olhos: “mi obsesión fue recomenzar de nueva pintando las cosas tal y como las veía, con mi propio ojo y nada más”<sup>806</sup>. Por ser uma obsessão, não abordou somente o que era visível aos seus olhos, mas o invisível, isto é, aquilo que provinha da sua imaginação. Algo semelhante acontece com as personagens de Tartt que, por viverem obcecadas por algo, deturpam a realidade. Por sua vez, também estão obcecadas consigo mesmas, tal como Frida, e conforme nos conta Joan Fimbel DiGiovanni e Ronald R. Lee: “Frida made herself the subject of her art. (...) Kahlo, the sufferer, became Kahlo, the voyeur of her own suffering.”<sup>807</sup>. Na verdade, o poder imaginativo do ser humano tanto lhe permite enriquecer a realidade, como torná-la mais instável. Portanto, o indizível, no Gótico, está além da linguagem, como é notório na arte abstracta. Como temos vindo a observar, em muitas obras artísticas modernas e contemporâneas, nota-se o poder da sugestão, pois as imagens transmitem mais do que é apresentado. Há uma rebelião da imaginação e um confronto com a representação total e perfeita do real. É confirmado que a nossa visão é demasiado redutora, ao que a arte nos ajuda a ver uma realidade através do que ela pode sugerir, pois obriga-nos a reflectir e a libertar a nossa imaginação e também, muitas vezes, a nossa perversidade. Por conseguinte, o impulso perverso é traduzido por uma transgressão, que pode ou não ser eticamente grave.

Na obra *Minima Moralia: Reflections from Damaged Life*, Theodor W. Adorno, escreve algo de extremo interesse: “Every work of art is an uncommitted crime.”<sup>808</sup>. Anthony Julius identificou oito formas de considerar este conceito de “uncommitted crime”, de que destacamos quatro. Uma obra de arte, na qual se representa algo terrível, divulga o irreal, porque, efectivamente, esse acto não existiu, sendo somente imaginado, como os crimes e outros impulsos perversos visíveis nas obras de Tartt. Por sua vez, os artistas assemelham-se a um criminoso pois ambos atraem a atenção de um público devido a algo novo que criaram, ou algo amoral: “Artists and criminals share certain characteristics. The artist is as resourceful and as amoral in the pursuit of his project as is the criminal.”<sup>809</sup>. Neste sentido, certos trabalhos artísticos despertam a reflexão sobre algo sem quebrar regras legais nem éticas, por oposição a um crime, ao que Anthony Julius constata: “what the artist «takes» from us by his work may be more valuable than any property loss through crime. Artist can rob us our peace of mind.”<sup>810</sup>. Por vezes, algumas obras de arte não são dadas a conhecer ao público, portanto, é como se não existissem. O mesmo se verifica com crimes secretos, como os de *TSH*: “The uncommitted crime may be similarly invisible, a crime that escapes the attention of the state. If it isn’t prosecuted, it isn’t a crime; if it isn’t exhibited or burned, it isn’t art. It is an unpainted picture.”<sup>811</sup>. Em *A Origem da Tragédia*, Nietzsche suporta a necessidade de um crime, entendendo-se que se quebra uma determinada barreira ética, enquanto meio despoletador da criação: “Pelo impulso heróico do indivíduo do universal, pela sua tentativa de romper os limites da individualização e de querer ser ele próprio a *única* essência do universo, faz seu o conflito primordial escondido nas coisas, quer dizer, torna-se criminoso e expia.”<sup>812</sup>. Ora, perante o crime, há a necessidade de castigo, que em *TSH* surge como forma de auto-punição mental através da culpa. A colecção de desenhos de Giovanni Piranesi, intitulada *Carceri*<sup>813</sup> apresenta o castigo enquanto código moral, ou seja, há uma urgência na punição para atenuar a culpa, que sabemos não se encontrar em *TSH*, daí o reforço da destruição psicológica dos jovens. As prisões desenhadas por Piranesi transmitem ansiedade, sofrimento e ausência de esperança e catarse. Dani Cavallaro admite: “The staircases lead nowhere, as though they suggest that there is no purpose or

destination in Piranesi's world and that his faceless characters have nothing to expect, except, possibly, the suffering intimated by the hideous machinery, ropes, pulleys and wheels that surround them as so many torture engines."<sup>814</sup>. Afinal, e como confessara Patrick Bateman (o protagonista de *American Psycho*, de Bret Easton Ellis, grande amigo de Tartt), não há possibilidade de salvação, ficando o ser humano condenado à frustração eterna.

Recordemo-nos que Mark Rothko “tentou transformar as suas pinturas em experiências de tragédia e êxtase, como condições básicas de existência”<sup>815</sup>, segundo Jacob Baal-Teshuva. Rothko defendia que é o sentido trágico da vida que origina a arte que, em consequência, surge como meio de atingir o êxtase espiritual. Estando em confronto com um determinado medo, esse êxtase originária, segundo Fred Botting, a catarse: “Terror evoked cathartic emotions and facilitated the expulsion of the object of fear.”<sup>816</sup>. Curiosamente, ao relembrar a casa de campo de Francis (*TSH*), Richard parece reproduzir com palavras pedaços de quadros de Rothko<sup>817</sup>, graças ao uso da cor como forma de expressão de emoções: “The very colors of the place had seeped into my blood: (...) in a confused whirl of white and green and red, so the country house first appeared as the glorious blur of watercolors, of ivory and lapis blue, chestnut and burnt orange and gold.”<sup>818</sup>. A cor e o poder da luz são utilizados por Richard de modo expressivo, uma vez que parecem ajudá-lo na organização das suas memórias e numa tentativa de compreensão do acto perverso.

#### **6.4. O binómio Luz/Escuridão e a Cor: intersecções com a Perversidade e a Morte/Imortalidade**

No Expressionismo Abstracto, a cor é essencial pois transmite o impulso do artista, a sua inquietação intelectual, é “a força emocional”<sup>819</sup>, como lhe chamou Jacob Baal-Teshuva, assemelhando-se à forma de Richard “pintar” a sua história secreta através de palavras e pensamentos. Curiosamente, em *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr Hyde*, Stevenson descrevera a concepção da experiência do cientista pelo uso expressivo da cor: “The mixture, which was at first of a reddish hue, began, in proportion as the crystals melted, to brighten in colour, to effervesce audibly, and to throw off small fumes of vapour. Suddenly, and at the same moment, the ebullition ceased, and the compound changed to a dark purple, which faded again more slowly to a waterly green.”<sup>820</sup>. Como se pode depreender, Stevenson utilizara a cor para dissimular o Mal e a perversidade, separando-os do Bem. Lembremo-nos que no filme *The Wizard of Oz*, de Fleming, a cor associava-se ao sonho, enquanto a realidade era concebida a preto e branco. Por conseguinte, e como defendia Freud, é no sonho, ou através dele, que se tem acesso ao interior mais profundo da alma, e onde a perversidade se revela com maior nitidez, algo que o nosso consciente tem por função controlar e reprimir.

A presença da luz é significativa no momento em que Camilla, objecto de desejo consciente de Richard, é por este recordada. Num desses momentos, Tartt apresenta a estudante como se descrevesse a personagem do quadro *Rapariga com Brinco de Pérola*<sup>821</sup>, do pintor holandês Johannes Vermeer, uma vez que a luz fá-la sobressair maravilhosamente na escuridão envolvente: “The light from the window was streaming directly into her face (...) it was a shock to look at her, (...) at the gold glimmer at her temple that blended gradually into her

glossy hair”<sup>822</sup>. Num momento final de *TSH*, Richard volta a encontrar-se com Camilla, surgindo como um fantasma. Ora, e por coincidência, a palavra “fantasma” provém do vocábulo grego *phos*, que significa “luz”. Portanto, e da mesma forma que Richard recorre à luz para reforçar a beleza de Camilla, também o fotógrafo americano Horst P. Horst utilizava elegantemente a luz, transmitindo às suas fotos uma perfeição que unia a realidade à imaginação, sendo que, fotografias como a de Marlene Dietrich<sup>823</sup> ou de Coco Chanel<sup>824</sup>, poderiam ser fotos de Camilla. Reportando-se às fotografias de Horst P. Horst, Michael R. Peres, na obra *The Focal Encyclopedia of Photography*, refere: “Most of his figurative work displays his regard for the ancient Greek ideal of physical beauty. Horst carefully arranged the lighting and studio props before each shoot. He used lighting to pick out the subjects (...). Few of his photos contain background photos.”<sup>825</sup>. Verificámos que Giorgio De Chirico explorava a luz em obras onde surgiam cidades provenientes dos seus sonhos. A luminosidade das cidades do Mediterrâneo foi notória para De Chirico que conseguia, então, difundir uma profundidade exagerada, culminando na alteração de perspectiva. Leonard Shlain comentou esta característica de forma expressiva: “Many of his paintings have the appearance of viewing something through the wrong end of a telescope.”<sup>826</sup>. Por conseguinte, também as personagens de Tartt viam a realidade pelo lado errado do telescópio, ou seja, de forma incorrecta, pois delineavam-na de acordo com a sua perversidade, denunciando-se a ambivalência do carácter humano, envolto entre o Bem e o Mal, e entre a criação e destruição. Este contraste entre cores escuras e claras é notório na ficção de Tartt, pois surge como um reflexo da personalidade das personagens, ou como um simples símbolo.

Seguindo as reflexões de Eva Heller, em *A Psicologia das Cores*, as cores, por si só, não possuem sentido, este provém daquilo que as envolvem: “Nenhuma cor carece de significado. O efeito da cor está determinado pelo seu contexto, ou seja, pela ligação de significados na qual entendemos a cor.”<sup>827</sup>. Assim se associam as cores a determinadas situações, estando dependente do contexto histórico-cultural em que se inserem, como refere Edith Anderson Feisner, em *Colour: How to Use Colour in Art and Design*: “Memory, experiences, intelligence, and cultural background all affect the way a color’s impact can vary from individual to individual. This is not to say that the color will be perceived differently, but that that perception will *mean* different things to different people.”<sup>828</sup>. Na verdade, nas narrativas de Tartt a presença da cor é constante e evidente, especialmente, o vermelho, que Hawthorne usara em *The Scarlet Letter* para representar o pecado. Em *TLF*, esta cor surge no anel e na marca vermelha no rosto de Eugene, nas luvas de Ida Rhew e no vestido de Harriet. É ainda dominante aquando da morte de Libby e da partida de Ida, e está patente um pouco por toda a obra. De acordo com Eva Heller, o vermelho é o símbolo máximo do sangue e da vida, atribuindo tragicidade e ironia à obra, pois não surge em momentos onde se luta pela vida. Por oposição, em *TLF* o vermelho é relevante quando a morte está presente ou se sente algo que desperta o medo e/ou a dor e a desilusão. Curiosamente, essa cor é referida quando Richard recorda o sangue na camisa do camponês e nos lençóis usados no bacanal. Chamamos-lhe “curioso” pois Tartt certamente saberia que a cor vermelha/o sangue eram considerados elementos fundamentais no prolongar da vida durante o período da Antiguidade Clássica. Eva Heller nota essa união: “Os gladiadores romanos bebiam o sangue das feridas dos seus adversários moribundos para receber a sua força. Os gregos vertiam sangue nos túmulos para que os mortos tivessem forças no além (...). Ao sangue humano fresco atribuem-se resultados milagrosos, como a cura de doenças graves.”<sup>829</sup>. Mais uma vez, notamos a obsessão pela imortalidade (em *TSH*) e pela morte (em *TLF*). Por vezes, o vermelho une-se ao fogo, e adquire

uma certa divinização. Eva Heller considera essa força divina pois as chamas dirigem-se para o céu, num movimento vertical, de onde também poderiam ter vindo se trazidas através de um raio. Contudo, Heller adianta: “O fogo faz desaparecer o frio e espanta os poderes das trevas. O fogo purifica ao tempo que aniquila”<sup>830</sup>. Este fogo surge quando Harriet recorda a morte de cobras por incêndio, como se purificasse o símbolo máximo da desordem, de acordo com os princípios cristãos. Tartt escreve que estes répteis se haviam transformado numa expressiva chama: “the flame was a surreal, orange ball”<sup>831</sup>. Ora, o laranja e o seu “surrealismo” transportam-nos para a possibilidade de loucura referida em *TSH*, pois Tartt reporta-se a Van Gogh. Eva Heller confirma esta união através dos rituais bacantes, pois Dionísio e as suas sacerdotisas vestiam-se de laranja, reforçando o estado inconsciente em que os jovens se encontrariam aquando do bacanal.

Em capítulos anteriores associámos a ambivalência e mistério à cor branca, símbolo explorado por Melville na enigmática baleia branca, *Moby Dick*. Essa perturbante cor é também dominante em *TSH* através da presença da neve que perpassa por toda a obra. Joan Mitchell, uma pintora do Expressionismo Abstracto, faz a união entre o branco e a perversidade em *Hemlock*<sup>832</sup>. Acerca desta obra, Barbara Hess refere: “O título convida-nos a interpretar as pinceladas a verde e azul – que parecem ser lançadas do centro da pintura para fora por uma espécie de força centrífuga – como ramos de uma conífera no meio de uma tempestade de neve.”<sup>833</sup>. Para Mitchell, o branco possuía um mistério semelhante à baleia, como se escondesse algo terrível. De facto, é esse horror que a neve de *TSH* esconde e simboliza, provando que *Hemlock* está em diálogo com a obra de Tartt. Mitchell considerava o branco enquanto a voz de algo negativo, da morte, do horror, afirmando: “It’s hospitals. It’s my horrible nurses. You can add in Melville, *Moby Dick*, a chapter on white. White is absolute horror, just horror. It is the worst.”<sup>834</sup>. Na verdade, é essa faceta perversa do branco que nos é transmitida em *TSH*. Trata-se de um branco ambivalente e capaz de denunciar os piores receios das personagens – o confronto com o crime e com a culpa, a sensação de vazio, a imperfeição e a efemeridade.

Talvez seja impossível determinar a sinceridade dos estudantes de *TSH* no que diz respeito à crença na vida eterna. Contudo, Pollock admitia uma renovação que poderia funcionar como imortalidade/reconstrução, tendo também neste aspecto sido influenciado pela cultura nativa. Em *Easter and Totem*<sup>835</sup>, Pollock une as crenças nativas em poderes mágicos e regenerativos de um animal ou planta, à ideia de ressurreição característica da Páscoa. Um igual renascimento é transmitido pelos quadros de Frida Khalo, como é característico na cultura do seu país, o México. A temática da morte e o receio da mesma estão presentes em *Pensando en la muerte*<sup>836</sup>, no qual os espinhos simbolizariam o fim da vida. Andrea Kettermann adianta: “Con este símbolo de la mitología pré-hispana alude la pintora al renacimiento que sigue a la muerte. Pues la muerte es entendida como un camino o transición hacia una vida diferente.”<sup>837</sup>. Joan Fimbel DiGiovanni e Ronald R. Lee consideram o esquecimento subjacente à morte como um dos maiores receios de Frida: “She painted as an attempt to create a life-sustaining mirroring and affirming relationship with her art community, and so that people would remember her.”<sup>838</sup>. Na verdade, e embora os protagonistas de Tartt vivessem envolvidos numa áurea de isolamento, também receavam, não um esquecimento por parte da sociedade, como Khalo, mas a inexistência de um reconhecimento capaz de os conduzir à ambicionada superioridade. Compreende-se, assim, que é necessário haver um equilíbrio entre o “Eu” e a comunidade envolvente, isto é, será perigoso cair em extremos, quer no que diz respeito ao isolamento e ambição por uma notoriedade, quer no que se refere a um sofrimento atroz resultante do receio pela solidão. Por conseguinte, e embora em posições opostas, a pintora



Frida Khalo e as personagens de Tarrt assemelham-se pela incapacidade de controlar os seus medos, nomeadamente aqueles relativos à morte.

De acordo com Richard Davenport-Hines, obras como *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*<sup>839</sup>, de Damien Hirst, mostram como o ser humano é obcecado com o carácter breve da vida e com o medo da morte: “The eeriness of these sculptures provides some spectators with new ways to confront the fear of death.”<sup>840</sup>. Por sua vez, Mark Rothko, graças à sua preocupação com a morte, criara quadros escuros, patentes na Capela Rothko. Ao analisar este espaço na obra *The Rothko Chapel Paintings*, Sheldon Nodelman, confirma o simbolismo do preto, assim como do vermelho: “Black, of course, is the traditional color of death (...); red, associated typically with blood or with fire, assumes in this context the opposite meaning of life.”<sup>841</sup>. De igual modo, esta preocupação com a morte é ainda recorrente nas fotografias de Joel-Peter Witkin, que regista o carácter efémero da vida através de tonalidades que nos causam repulsa e atracção, revelando a perversidade, imaginação e maldade humanas. Na foto *The Devil Giving Death Power Over Life*<sup>842</sup>, Witkin apresenta a obsessão do homem pela sua imortalidade e como tal poderia convertê-lo num Doutor Fausto. Em consequência, Miles Orvell, em *American Photography*, admite algo interessante: “Witkin’s subjects fall into two major categories: the living and the dead.”<sup>843</sup>. Contudo, um artista, como o grupo de *TSH*, experiencia a infelicidade por saber que a imortalidade é algo impraticável. É precisamente sobre este dilema que Mark Dery, na obra *The Pyrotechnic Insanitarium: American Culture on the Brick*, admite debruçar-se o Novo Grotesco nas artes visuais: “the New Grotesque confronts us with the ineluctable fact of our mortality, reminding us that (for now, at least) the politics of the late twentieth century come to ground in physical realities, not virtual ones.”<sup>844</sup>.

## 6. 5. O Grotesco, o Feio e a Transgressão

Ao estudarmos a Literatura Gótica Sulista em intersecção com Tarrt, considerámos o objecto e o grotesco enquanto duas das suas características. Na arte, marcam igualmente a sua presença, associando-se ao feio que, desde a Antiguidade Grega, se articula com o Mal. Para os gregos, havia um ideal de beleza e perfeição a que chamavam *kalokagathia*. Este termo decompõe-se, resultando em dois vocábulos que se complementam: *kalo* (Belo) e *kagathia* (Bom). Ora, Umberto Eco, na obra *História do Feio*, tem como base a filosofia platónica relativa ao Bom e ao Belo, e conclui: “o feio existiria só na ordem do sensível como aspecto de imperfeição do universo físico em relação ao mundo ideal.”<sup>845</sup>. Por conseguinte, o feio passou a ter uma estreita relação com o Mal, embora nem sempre tal se verifique. Eco serve-se da Mitologia Grega para provar essa incongruência: “A mitologia clássica é um catálogo de crueldades inenarráveis (...). É um mundo dominado pelo mal onde seres belíssimos praticam acções «feicamente» atrozes.”<sup>846</sup>. Por sua vez, em *O Crepúsculo dos Ídolos*, Nietzsche aponta o Belo como um ideal quase utópico e que apenas existe em mentes narcísicas: “O «belo em si» é unicamente uma palavra, não um conceito. No belo, o homem põe-se como medida da perfeição; em casos selectos, adora-se a si mesmo.”<sup>847</sup>.

No século XIX, Cesare Lombroso, em *Homem Delinquente* refere que a deficiência física e/ou a fealdade poderiam estar associadas à pobreza, pois indivíduos muito pobres sofreriam de problemas de saúde, teriam fome, viveriam num mundo de violência e luta pela sobrevivência e as condições de higiene não seriam

as melhores. Em consequência, seriam pessoas excluídas pela sociedade. Nietzsche menciona esta exclusão, e aplica-a a Sócrates: “Sócrates era da populaça. (...) ele era horroroso. A fealdade, já em si é uma objecção para os gregos. (...) Os criminalistas antropólogos dizem-nos que o delinquente típico é feio (...). Mas o criminoso é um *décadent*. (...) Tudo nele é exagerado: *buffo*, caricatura; tudo era ao mesmo tempo oculto, repleto de equívocos, subterrâneo.”<sup>848</sup>. No início de *TSH*, Richard recorda a aparência física dos estudantes de Grego. Destes, Henry e Bunny apresentam características determinantes na construção do seu carácter. Acerca de Henry, Richard comenta: “he might have been handsome had his features been less set or his eyes, behind the glasses, less expressionless and blank.”<sup>849</sup>. Quanto a Bunny, refere: “His voice was loud and honking and carried in the dining halls.”<sup>850</sup>. Estas indicações físicas revelam ligeiramente a perversidade destes jovens, ora através de um olhar inexpressivo e capaz de arquitectar actos terríveis, ora através de uma voz irritante que verbalizará uma ameaça indirectamente originadora da sua própria morte. Embora não sejam jovens feios, possuem algo que lhes transmite uma fealdade e que ajuda a compreender as suas personalidades. Umberto Eco admite essa relação entre o aspecto físico e um temperamento, afirmando: “As vicissitudes da fisiognomia – uma pseudociência que associava traços do rosto (e forma de outros órgãos) a caracteres e disposições morais – contribuem com um capítulo importante para uma história do feio.”<sup>851</sup>. Eco relembra o tratado *De humana physiognomia* (1650), de Giovanni Battista Della Porta<sup>852</sup>, no qual são comparados rostos humanos aos de animais “partindo da persuasão filosófica de que o poder divino também manifestaria a sua sabedoria reguladora nos traços físicos, estabelecendo analogias entre o mundo humano e o mundo animal.”<sup>853</sup>. Por conseguinte, Eco denota uma afinidade com o grotesco e com uma confluência entre humano ao inumano, abrangendo o grotesco.

Anteriormente estudámos a presença do grotesco nas obras de Tartt, e vimos como poderia adquirir várias facetas, desde um grotesco físico, moral ou intelectual, mas sempre denunciando ambiguidade, fragmentação e/ou caos. Concluimos que, no grotesco, o medo alia-se ao terrível, com o objectivo de desenvolver a estética do feio, embora seja um feio “atraente”. Na verdade, o grotesco está presente na arte moderna e contemporânea em inúmeras obras, das quais destacamos *L'Entrée du Christ à Bruxelles*<sup>854</sup> de James Ensor, *Las Señoritas d'Avignon*<sup>855</sup> de Pablo Picasso, *Os Jogadores de Skat*<sup>856</sup> de Otto Dix, *O Elefante Celebes*<sup>857</sup> de Max Ernst, *Study after Velasquez's Portrait of Pope Innocent X*<sup>858</sup> por Francis Bacon, *Wolf Girl*<sup>859</sup> de Kiki Smith. No primeiro quadro, Cristo entra na cidade de Bruxelas e é totalmente ignorado, pois decorre uma festa de Carnaval, ao que as pessoas se encontram com máscaras, desumanizadas e envolvidas por um ambiente caótico. Ensor pretendia criticar e caricaturar uma sociedade que ignorava os verdadeiros preceitos da religião cristã. Pablo Picasso, por sua vez, determina o desenvolvimento do Cubismo através de cinco prostitutas cujos rostos são semelhantes a máscaras africanas. Picasso acreditava que funcionariam como escudos protectores de possíveis doenças sexualmente transmissíveis e, embora estejam em poses sedutoras, as figuras femininas encontram-se assimétricas. Max Ernst, com *O Elefante Celebes* liberta a imaginação e as imagens provenientes dos sonhos, ao criar um quadro aparentemente sem sentido, tratando-se de uma realidade nova e surreal. Por sua vez, Francis Bacon recria uma obra de Velasquez, mas utiliza as cores para transmitir uma imagem semelhante à de um ecrã que, associado às cores escuras, transforma em algo ameaçador e grotesco. Por fim, em *Wolf Girl*, Kiki Smith desenvolve a estética do feio com uma menina com uma aparência lobo.

Na arte dos séculos XIX, XX e XXI, o grotesco deve muito a estudiosos já referidos, como Freud, Nietzsche, Bataille ou Kristeva, pois retrata o abjecto, o irracional, a força dionisiaca e um espírito transgressivo. Segundo Frances S. Connelly, na introdução a *Modern Art and the Grotesque*, o progresso do mundo moderno contribuiu para o constante recurso ao grotesco nas artes visuais: “The experience of modernity is one of the unprecedented disjuncture and shifting boundaries, with the collision of cultures and scientific challenges repeatedly stripping away the veneer of familiar reality from the chaos of raw experience.”<sup>860</sup>. Nas obras de arte com contornos grotescos que usamos como exemplo, confirmamos um cruzamento entre o humano e o inumano, o que oferece uma aparência estranha e/ou monstruosa, mas geradora de interesse e até atracção, como admite Anthony Julius: “By its creative disordering, it compels us to confront both our desire for a certain tacit «orderedness» and our inability to endure category confusion, hybridities that threaten our understanding of the world.”<sup>861</sup>. O hibridismo detectado nas personagens de Tartt subverte a ordem e realiza um distanciamento da realidade pois une elementos reais a irreais e fantásticos, originando o terror. Jane Alexander é uma artista que se dedica a esse hibridismo entre o humano e o inumano e que nos leva a reflectir sobre essa condição dúbia. Por exemplo, as figuras *Butcher Boys*<sup>862</sup> e *Bom Boys*<sup>863</sup> obrigam o público a perceber seres híbridos, tão opostos às tradicionais representações do ser humano. Anthony Julius chama a esta percepção um desafio, pois, na sua opinião, “it is our inability to alternate between coexistent representations that comprises the challenge of these artworks.”<sup>864</sup>.

Na ficção de Tartt, como em alguns escritores sulistas e no cinema de Lynch, o grotesco surgia aliado ao humor negro, com o objectivo de denunciar determinadas realidades sociais. O mesmo se verifica com os trabalhos do fotógrafo americano Les Krims que, de modo provocante, mostrava a complexidade da vida do seu país, destacando-se *The Result of Living in a Dark Room for Three Years and Not Looking for Work*<sup>865</sup> ou *The Incredible Case of the Stack O'Wheats Murders*<sup>866</sup>. Assim, assistimos a um confronto de forças, segundo Camille Paglia, resultando numa comédia: “For life is not a tragedy but a comedy. Comedy is born of the clash between Apollo and Dionysus.”<sup>867</sup>. Outro fotógrafo que caricatura algumas realidades é Joel-Peter Witkin, de que é exemplo *Mother and Child*<sup>868</sup>. Miles Orvell comenta esta obra exemplarmente: “Witkin’s parody of the Madonna and child evokes the tradition of Christian religious art while at the same time turning that trope into a nightmarish inversion of the comforting image. If the mother is the ideal mirror for the infant, then in this instance, the infant masked face is mirrored by a far more grotesque face”<sup>869</sup>.

Logo, estamos perante o confronto entre atracção e repulsa, entre o belo e o feio que sempre surtiu curiosidade no ser humano. Durante o Renascimento, surge um interesse pela representação artística do corpo humano, que muito deve ao desenvolvimento da Medicina. Quadros em que figuram cenas de operações ou dissecações começam a ser frequentes. Versálio, médico belga do século XVI, teve um papel determinante nessa mudança na concepção da arte, especialmente através do seu tratado *De humani corporis fabrica*. Umberto Eco aponta o papel essencial de Versálio e refere que a arte dessa época também teria como cerne o conhecimento do corpo humano e a sua consequente dissecação. Por conseguinte, há, segundo Eco, um trabalho artístico “dotado de imagens esplêndidas e arrepiantes de seres esfolados ou com um simples reticulado de nervos e de veias, que a arte se dirigiria aos corpos seccionados no anfiteatro”<sup>870</sup>. Na verdade, começava a ser prática comum o hiper-realismo nos museus de cera anatómicos, evidenciando-se a *Estátua de Rapariga Decomposta com o Aparelho Cardiorespiratório, Digestivo e Urogenita*<sup>871</sup> de Clemente Susini, *O Esfolamento do Corrupto*

*Juiz Sisamnes*<sup>872</sup> de Gérard David, *The Four Stages of Cruelty: The Reward of Cruelty – Plate 4*<sup>873</sup> de William Hogarth.

Deste modo, o crítico Mark Dery interessa-se pela crescente expressão artística acerca do corpo humano, especialmente naquele com defeitos, como o “New Grotesque”<sup>874</sup>, do qual as obras de Joel-Peter Witkin<sup>875</sup> são modelos, pois tratam-se de criações artísticas centradas na repulsa perante corpos ou partes de corpos com anomalias. Contudo, Miles Orvell alerta para as opiniões antagónicas suscitadas pelos trabalhos de Witkin, que ora era considerado como um “genius of the perverse”<sup>876</sup>, ora como alguém preocupado em explorar tabus da sociedade. Por tudo isto, Miles Orvell conclui algo interessante: “Witkin gives us permission to stare, he compels us to stare at the human body in extreme states, both natural and artificially, evoking at once a fascination and repulsion. And the repetitious quality of the work (...) suggests the effort to overcome the repulsion by repeatedly confronting the darkest fears of the psyche.”<sup>877</sup>. Rosamond Purcell é outra artista com uma obra bizarra<sup>878</sup>, pois fotografa o corpo humano de uma forma demasiado objectiva, mas bela, pelo que é essa frieza que aproxima as suas obras da dicotomia atracção/repulsa, belo/repugnante. Mark Dery analisa esta atenção mórbida de Purcell: “For 12 years Purcell has prowled the backrooms of mostly European medical and natural history museums (...) in search of the perverse and the poetic, the sublime and the unspeakable.”<sup>879</sup>. Similarmente, também Joan Miró recria uma desordem no quadro *Hombre y mujer frente a un montón de excrementos*<sup>880</sup>, no qual um casal transforma estes em objectos de adoração, violando todo um conjunto de regras éticas e higiénicas a que estamos habituados. Anthony Julius encara esta divinização do excremento pelo casal com um cariz religioso que subverte a ordem: “They are the artists of their own excrement, which they embrace as material for their art-making (...). In its grotesques inversions of human practice, the work establishes a parallel universe in which the sacred becomes the profane, the taboo becomes the totem, and what is forbidden the obligatory.”<sup>881</sup>.

Os irmãos ingleses Jake e Dinos Chapman desenvolveram, no fim do século XX e princípios deste século, um grotesco através de imagens fragmentadas, violentas, híbridas e chocantes, como em *J'appelle un Chat une Chatte*<sup>882</sup>. Richard Davenport-Hines insere as obras destes irmãos no Novo Gótico caracterizador do século XXI, onde o exagero se destaca. Sendo assim, e partindo de *Grandes hazañas con muertos*<sup>883</sup> de Goya, os irmãos Chapman recriaram uma obra com o mesmo nome<sup>884</sup> que Davenport-Hines avalia como uma representação do primitivismo humano e de toda a violência envolvente. Este crítico conclui: “As an image, too, *Great Deeds Against the Dead* is chillingly unconsoling, and horrifies with its depiction of human partibility and moral putrefaction.”<sup>885</sup>. Sendo assim, o Gótico surge enquanto forma de arte legítima, que familiariza os leitores com o confronto entre o terror e a beleza, reforçando contrastes e paradoxos patentes em qualquer ser humano. Tome-se como exemplo disto a obra de Helen Chadwick, uma artista inglesa que fez essa associação paradoxal do belo ao repugnante, visível em *Piss Flowers*<sup>886</sup>. Esta escultura foi conseguida com gesso colocado na neve após Chadwick e o seu namorado terem urinado na mesma. Une-se a beleza e inocência de uma flor com pétalas gigantescas, ao objecto. Por isso, Maria Luísa Coelho, num ensaio intitulado “The Abject Body in Contemporary Female Art”, menciona que a arte de Chadwick vai além de muitos limites culturais, sociais e artísticos, concluindo acerca de *Piss Flowers*: “Sexual drive, bodily pleasure and desire walk hand-in-hand with the repulsive, the abject, questioning social taboos.”<sup>887</sup>. De facto, podemos recorrer às palavras de Chadwick acerca da sua arte para classificar a ficção de Tartt – “Gorgeously repulsive, exquisitely fun, dangerously

beautiful”<sup>888</sup>, pois em ambas encontramos uma panóplia de paradoxos, como o Bem e o Mal, a atracção e a repulsa, o humano e o inumano. Por conseguinte, Dani Cavallaro conclui: “it is worth contemplating the possibility that by constantly requiring us to kill parts of ourselves in order to be, the process of abjection may provide therapeutic opportunities for rehearsing death. In its ambiguity, that process bears the affinities with the dynamics of fear.”<sup>889</sup>. Esta última contradição nota-se especialmente em *Meat Abstracts*<sup>890</sup>, no qual, e segundo Maria Luísa Coelho, “she brings a sublime dimension to what is generally seen as disgusting”<sup>891</sup>. Tal deve-se ao facto de Chadwick agregar a beleza de tecidos e esferas, geralmente usados em fotos artísticas e elegantes, para inserir partes de corpos de animais e quebrar qualquer tipo de perfeição, lançando-lhe uma certa atracção. Acerca desta união entre o horrendo e o belo em Chadwick, Anthony Julius finaliza: “It is both pretty and hideous, and hideous because pretty.”<sup>892</sup>.

Sendo assim, a atracção/repulsa suscitada por um trabalho artístico desperta no público o seu gosto pelo terrível e o fascínio pelo horrendo. Neste sentido, Friedrich Schiller, em “On Tragic Art”, alertara para esta dicotomia: “It is generally noticed that the sad, the terrible, the horrible even, allure us with irresistible charm; that we feel equally repelled and attracted by scenes of woe, of terror.”<sup>893</sup>. De facto, no capítulo dedicado ao Gótico Sulista analisámos o interesse mórbido que muitas personagens manifestam pela desgraça e pela destruição. A este propósito, Umberto Eco adianta: “Os seres humanos gostam de espectáculos cruéis, desde os tempos dos anfiteatros romanos, (...). Se hoje nos parece que somos «civilizados», talvez seja porque o cinema nos pôs à disposição cenas *splatter* que não perturbam a consciência do espectador, visto que são apresentadas como ficção.”<sup>894</sup>. Com a arte e aquilo que ela pode representar ou sugerir, verifica-se a mesma atracção. Mas não é apenas na arte tendencialmente orientada para adultos que a perversidade é representada. Muitas histórias infantis são, por vezes, violentas e têm como objectivo ensinar a criança a distinguir o Bem do Mal. Recordemos que Harriet, por não ter uma correcta e constante influência parental refugiava-se não só em história de heróis, como também noutras onde a perversidade estaria presente, como *Mowgli*. Por conseguinte, Umberto Eco admite este poder das histórias na mente das crianças e conclui que uma ilustração pode ser mais “forte” ou determinante na construção de determinadas obsessões. Eco exemplifica com as ilustrações de duas obras literárias do século XIX, capazes de reforçar a perversidade nas histórias nelas retratadas: o conjunto de narrativas de Heinrich Hoffmann intitulado *Struwwelpeter*<sup>895</sup>, de 1845 e os desenhos de Gustave Duré para *Le Petit Poucet*<sup>896</sup> ou *L’Ogre*<sup>897</sup> de Charles Perrault, de 1862.

Ao olhar atentamente para a evolução do feio na arte, admitindo que este se institucionalizara como prática recorrente, e ao apresentar como modelo as fotos de Cindy Sherman<sup>898</sup> e as esculturas provocadoras de Maurizio Cattelan<sup>899</sup>, Umberto Eco lança uma interessante questão: “Mas já terá desaparecido, de facto, a distinção nítida entre feio e belo?”<sup>900</sup>. Não nos caberá responder a esta pertinente pergunta, contudo, e tendo enquanto foco a ficção de Tartt, diríamos que, talvez, não é o feio que se institucionalizara, mas o perverso. A violência gratuita, muito graças à solidão extrema e à perversidade inerente a todos nós, é comum na actualidade surgindo nas narrativas de Tartt de forma bela, com requinte e elegância. Na verdade, Tartt possibilitou às suas personagens a manifestação de um impulso perverso que associámos ao primitivismo, através de um comportamento aparentemente civilizado. É sobre este paradoxo – perverso/civilizado – que a escritora desenvolve o seu processo criativo, pois parece “brincar” com a capacidade do ser humano para transgredir determinadas regras.

Assim, Anthony Julius, na obra *Transgressions – The Offences of Art*, define “transgressão” como a quebra de uma fronteira, seja ela de índole moral, cultural, religiosa, legal: “«Transgression» is also used to refer to any exceeding of boundaries. This is closest to its etymological sense: to trans-gress, pass beyond, go over. Though such a use often carries a negative charge, it too is to be distinguished from any notion of rule-breaking.”<sup>901</sup>. A perversidade é uma transgressão, uma violação a um determinado código, sendo por esta razão que se associa à arte, pois, e como refere o escritor Bell Hooks, citado na obra de Anthony Julius, “Art, and most especially painting, was for me a realm where every imposed boundary could be transgressed”<sup>902</sup>. Além disso, e no estudo intitulado *Transgression*, Chris Jenks alerta para a diferença entre transgressão e caos, sendo este o resultado da primeira: “Transgression is not the same as disorder; it opens up chaos and reminds us of the necessity of order. But the problem remains. We need to know the collective order, to recognize the edges in order to transcend them.”<sup>903</sup>. Anteriormente recorremos a Georges Bataille para compreender o conceito de transgressão como imaginação, utopia e perversidade, sempre dependentes de uma cultura. Se o impulso perverso é algo difícil, senão impossível, de controlar na totalidade, com a transgressão verifica-se exactamente o mesmo dilema. O homem sente-se tentado a quebrar uma regra, embora tenha consciência que não deverá fazê-lo, sendo que a grande diferença entre transgressão e perversidade localiza-se nas suas origens. Acerca desta dissemelhança, Bataille afirma: “Mas o Mal não é transgressão, é a transgressão condenada. O Mal é exactamente o pecado. (...) Num mundo inteiramente profano só haverá mecânica animal. A consciência do pecado pode manter-se, mas só se mantém ligada à consciência do logro.”<sup>904</sup>. Enquanto o impulso perverso faz parte do ser humano, estando localizado no seu inconsciente, a transgressão surge como uma consequência desse mesmo impulso. Anthony Julius sintetizou brilhantemente esta relação: “There is thus in man an impulse that always exceeds bounds, and can never wholly be reduced to order. This is the violence of desire, which always threatens to disrupt collective work. Violence is what the world of work excludes with its taboos. It is terrifying yet fascinating.”<sup>905</sup>. Contudo, Fred Botting vê a transgressão como um meio de alerta para a necessidade de restabelecer uma ordem: “transgression, by crossing the social and aesthetic limits, serves to reinforce or underline their value and necessity, restoring or defining limits.”<sup>906</sup>.

No século XIX, considerava-se transgressiva aquela arte que apresentava o nu feminino, como em *Le Déjeuner sur l'herbe*<sup>907</sup> e *Olympia*<sup>908</sup> de Edouard Manet ou *La Naissance de Venus*<sup>909</sup> de Alexandre Cabanel. Obras como estas aludiram à pornografia, embora não se tratasse de tal. Contudo, não podemos desprezar que, tanto o conceito de transgressão como o de perversidade, de feio, ou “pecado” são correlativos às respectivas culturas e épocas. Afinal, e como afirmou Umberto Eco, “Para um ocidental, uma máscara africana pode parecer horripilante – enquanto para o nativo, poderia representar uma divindade benévola.”<sup>910</sup>. O nu foi tido, e ainda o é, como um marca da pornografia, mas nem sempre há essa associação, pois, por vezes pretende-se apenas caricaturar ou criticar algo. Deste modo, Richard Hamilton, com *Just What Is It That Makes Today's Homes So Different, So Appealing?*<sup>911</sup> desoculta um complexo que se gerara em torno da vida familiar de um casal, como se fosse um crime falar de sexo, ou como comenta Graham Clark, “an obvious satire on suburbia”<sup>912</sup>. Hamilton criara uma dupla transgressão, pois representa a vida diária e íntima de um casal, o que fugiria aos cânones artísticos. Anthony Julius tece um observação curiosa acerca deste trabalho: “It is a representation of the contemporary home and so it is also a representation of representations. It pictures the society of the spectacle, in which pornography plays a principal part.”<sup>913</sup>.

Para além do nu, Anthony Julius identificou uma transgressão no nível religioso, em que se pinta uma imagem sagrada mas sem o objectivo de glorificar essa mesma imagem. Destes trabalhos destacam-se *Fragment of a Crucifixion*<sup>914</sup> ou *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion*<sup>915</sup> de Francis Bacon. Este artista inglês não pretendia ridicularizar a religião cristã, mas também não era sua intenção torná-la distante do homem devido ao seu carácter divino. Por conseguinte, transmite uma dor incapaz de oferecer uma esperança a quem fosse devoto, ao que Anthony Julius acrescenta: “Bacon’s theme is antagonistic to religion because it refuses the consolatory. It offers neither pity nor comfort. It takes the crucifixion in order to deny the strongest case made in our culture for the redemptive nature of suffering and death.”<sup>916</sup>.

Se um trabalho artístico pode ser considerado transgressivo, por violar uma determinada tradição, então, poder-se-á assemelhar a um crime, ao violar uma barreira moral ou legal. Contudo, Anthony Julius considera ser necessidade do artista quebrar uma regra para desenvolver o seu processo criativo: “Certain artworks are crime, that is to say, they are crimes committed by their makers – call them «criminal artworks». Among such works may be found works of blasphemy and obscenity. They have a relation with crime that is enabling and creative. Transgression – in this context, the open and acknowledged breaking of the law – is essential to their making.”<sup>917</sup>. Por conseguinte, para serem originais e criativas, também as personagens de Tartt viram-se obrigadas a transgredir leis morais e a manifestar a sua perversidade. Como qualquer artista, elas acabaram por viver obcecadas por um objectivo, e na tentativa vã de se compreenderem e de se conceberem enquanto seres unos e perfeitos, descobriram a sua fragmentação epistemológica e, essencialmente, o seu impulso perverso, levando assim à prática, o sentido das palavras do pintor Sam Francis: “An increase in light gives an increase in darkness...”<sup>918</sup>.

## CONCLUSÃO

Através das suas duas narrativas e dos seus contos, Donna Tartt apresenta-se como uma nova e original voz da Literatura Gótica Norte-Americana. Embora a sua obra, por ser recente, tenha sido escassamente estudada por críticos literários, é relevante mostrar que merece uma análise atenta, pelo que, e por considerarmos o discurso de Tartt único, foi nosso objectivo primordial compreender de que forma o impulso perverso é representado e como se manifesta nas suas personagens. Foi igualmente nosso propósito analisar variadas facetas próprias dessa perversidade, e que a tornam numa complexa característica humana, onde as obras de Tartt penetram profundamente.

Para melhor determinar essas relações, começámos por (tentar) definir o Mal, contudo, concluímos que se trata de um conceito dependente de contextos culturais e religiosos. Sendo assim, concordamos com Aristóteles e Kant, que colocaram a acção maléfica dependente do desejo humano, o que é reforçado pelas forças dicotómicas propostas por Nietzsche, e às quais as personagens de Tartt estão constantemente sujeitas. Tal deve-se ao facto de verem os seus actos e pensamentos divididos entre um ímpeto apolíneo e outro dionisiaco, ou seja, entre um pendor construtivo e outro destrutivo.

Ao mostrar essa luta entre forças antagónicas, a que está sujeita a acção humana, Tartt recebe influências não só de autores conotados com o Gótico Americano, mas também com o Gótico Inglês tradicional. Como vimos, a ficção de Ann Radcliffe foi essencial, pois criava uma interacção com o leitor ao obrigá-lo a reflectir sobre a conduta das personagens. Por sua vez, Mary Shelley colocara nas suas personagens uma obsessão pela imortalidade, conhecimento e perfeição, resultando numa culpa destruidora. Por fim, Robert Louis Stevenson mostrara como o uso de drogas pode ser um meio de acentuar a dualidade epistemológica do ser humano. Há, portanto, uma ambição pela imortalidade e pela quebra das limitações da existência humana, que atormenta todas estas personagens góticas, pois como concluíra Dani Cavallaro: “the irrevocable law of mortality is insistently thrown back onto the scene by dark fiction’s compulsive return to tropes of physical and mental disintegration.”<sup>919</sup>.

Sendo a propensão para o impulso perverso um dos centros temáticos mais importantes da narrativa de Tartt, seria inevitável evocar a importante influência que sobre si exerceram os escritores pioneiros do cânone Gótico Norte-Americano, assim como os efeitos de repressão do Puritanismo na mente de indivíduos permanentemente atormentados por sentimentos de culpa. De facto, seria necessário adaptar o Gótico à America e aos americanos, originando aquilo que Allan Lloyd-Smith aceitou como um conjunto de características desta população: “The shadow of patriarchy, slavery, and racism, as of Puritan extremes of the imagination and the political horror of a failed utopianism, fall across these works of American Gothic and direct its shape toward a concern with social and political issues as well as toward an agonized introspection concerning the evil that lies within the self.”<sup>920</sup>.

Por conseguinte, a obra de Charles Brockden Brown é determinante na compreensão das narrativas de Tartt, pois aquele escritor coloca as suas personagens num ambiente ambíguo, onde o que é real caminha em paralelo com o irreal. Assiste-se ainda a um desejo exagerado de conhecimento e a um refúgio na imaginação,



que vimos ser algo que Tartt retoma. Aliás, Brown acreditava que o ser humano teria como ambição máxima fazer o Bem, embora os actos que levassem a esse fim nem sempre fossem os mais correctos. Tal desejo surge igualmente na ficção de Nathaniel Hawthorne. No entanto, as personagens criadas por este americano, ao viverem alienadas da realidade e ao se deixarem seduzir pela obsessão pela perfeição, desenvolvem aquilo a que chamámos o “terror da culpa”, o que se aproxima da imperfeição e do irracional, assemelhando-se, assim, às personagens de Tartt, sobre as quais esta escritora profere uma afirmação interessante: “in this effort to trying to civilize themselves or tearing out their imperfections, they also manage to destroy a lot of their humanity.”<sup>921</sup>.

Além de Brown e Hawthorne, também a ficção de Herman Melville exerce uma influência capital na de Tartt, uma vez que a dicotomia entre Bem e Mal é uma constante, estando articuladas com uma propensão para a obsessão capaz de descontextualizar a realidade, e que culmina numa ambiguidade avassaladora. *Moby Dick*, a baleia branca, é o símbolo máximo de uma perversidade oculta, que em Tartt surge através de jovens aparentemente belos, cultos e perfeitos, ou personificado em crianças ingénuas, cujas obsessões e medos funcionam como a denúncia de uma *blackness*, associada ao impulso perverso. Por isso, Allan Lloyd-Smith sintetizou a especificidade de Hawthorne e Melville de uma forma exemplar: “Nathaniel Hawthorne fully realized the possibilities of resonance between the Gothic tradition and the American past, and Herman Melville used Gothic to articulate his darkly coded understanding of what lay beneath the new nation’s optimistic surfaces.”<sup>922</sup>.

Embora estes três precursores do Gótico Norte-Americano tenham um papel fundamental na ficção de Tartt, é Edgar Allan Poe quem transmite uma maior influência a esta escritora contemporânea. Poe identifica o impulso perverso como algo inerente ao homem e do qual não se poderia afastar. Esse acto terrível resultaria de algo sobre o qual se havia reflectido, e o facto de se ter a certeza de que seria eticamente errado, não inviabilizaria a sua concretização. As personagens de Tartt aproximam-se das de Poe na medida em que há a consciencialização e execução desse acto perverso, resultando num sentimento culpabilizador capaz de destruir quem o comete. A este respeito, já Seneca, filósofo romano, concluíra: “To be feared is to fear: no one has been able to strike terror into others and at the same time enjoy peace of mind himself.”<sup>923</sup>. Todavia, enquanto as personagens de Tartt pretendem restabelecer a ordem perdida, já as de Poe ambicionam reforçar a desordem com a experiência dessa mesma culpa.

Como comprovámos, Teresa Goddu associa esta culpa dos narradores de Poe àquela sentida pela América, acerca do seu passado assente na escravatura de negros e índios. É neste sentido que Goddu considera o termo *blackness* como um sinónimo de “o Outro”, aquele que os brancos americanos dominavam. Embora alguns críticos, como Harry Levin, defendam que Poe desprezava os negros, outros, como Terence Whalen, crêem que este apenas se dedicou às complexas relações inter-humanas. Independentemente da verdadeira posição de Poe perante a exploração racial, há com toda a certeza a presença do impulso perverso, de um desejo de manipulação e de alguma inveja a ele associado, também patente na ficção de Tartt. De facto, e em *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket*, Poe descreve a capacidade do branco de se inter-relacionar com o negro, apresentando-a como resultado de uma associação entre medo e curiosidade. Por conseguinte, concluímos que são precisamente a conversão do “Eu” no “Outro”, o confronto entre personalidades opostas e uma culpa destruidora que unem as narrativas de Poe às de Tartt. Esta culpa terá a sua origem num acto perverso que começa por transmitir prazer, mas que, após a consciencialização de tal erro, terá ainda a solidão

como causa e consequência desse mesmo medo. Daí verificarmos que Tartt coloca as suas personagens dependentes das relações entre medo e prazer, sendo que um poderia ser a origem e resultado do outro. Na verdade, Tartt mostra que a estética gótica, assente na dor e no prazer, resulta num sofrimento extremo e justifica a pulsão para a vida e a pulsão para a morte, defendidas por Freud. Recordemo-nos que, para este austríaco, a concretização do prazer só se alcançaria se fosse possível manter equilíbrio entre aquelas duas pulsões, o que não acontece com as personagens de Tartt. Contudo, e se considerarmos que os narradores de Poe e o narrador de *TSH*, ao recordarem as suas histórias, sentiriam ainda algum prazer, então, poderemos concluir que estaremos perante uma conduta sadomasoquista. William Patrick Day nota, precisamente, a presença deste antagonismo num herói gótico, escrevendo: “The pattern of all relationships in the Gothic fantasy, then, operates on the dynamic of sadomasochism. One asserts one’s power either by inflicting or enduring pain.”<sup>924</sup>. Aliás, no caso de Richard (*TSH*) existe ainda uma ambição pela catarse, um desejo inconsciente de purificação de uma alma que não fora castigada pela justiça, mas pela culpa.

Para além das relações entre medo e prazer, os narradores de Poe e Tartt não se limitam a ser *voyeurs* do acto perverso, pois acabam por participar nele, sendo aí que reside a sua grande falha, segundo William Patrick Day. Desta forma, é o afastamento da posição de *voyeur* que obriga o leitor a alguma incerteza quando à verdadeira culpa destes narradores, pois, tanto Tartt como Poe, não são totalmente explícitos quanto às razões para tal conduta *voyeurista*. Além disso, estudámos que o mais forte ponto de contacto entre a ficção de Poe e Tartt estaria na ambiguidade transmitida pelo próprio discurso, pois nota-se a insegurança nas personagens que são detentoras de alguma desordem mental possuindo pouca capacidade para distinguir a realidade da ilusão. Justifica-se, deste modo, o papel determinante da ambiguidade, como refere Dani Cavallaro acerca dos textos góticos: “The rhetorical principle of ambiguity plays a vital role. Logical distinctions are blurred and the dividing line between sense and nonsense is obfuscated within a pervasive atmosphere of suspense”<sup>925</sup>. Esta realidade ambígua é similarmente transmitida pelos narradores de Poe e Tartt, ao tentarem recuperar um passado incompreensível e doloroso, causador de alucinações, que Fred Botting considerou como sendo resultado de uma confluência entre realidade e imaginação.

Embora uma realidade ambígua seja algo recorrente na ficção de Tartt, na qual os sonhos são fundamentais, é importante recordar que é através deles que se conhecem alguns medos e traumas das personagens. Assim, há o ressurgir de um passado envolto em crimes e capaz de atormentar a mente ambivalente e perturbada de personagens que não conseguem controlar a sua perversidade. Poe coloca a manifestação deste impulso perverso num espaço fechado, explorando o “*Das Unheimliche*”, teorizado por Freud e que Dani Cavallaro identifica como uma das características do Gótico Norte-Americano, afirmando: “Produced through the collusion of familiarity and strangeness, (...) evoke correspondingly ambivalent emotions: excitement, jouissance and exhilaration on the one hand, and revulsion, dread and disgust on the other.”<sup>926</sup>. Podemos, pois, depreender que Tartt recupera a conversão de um espaço familiar em algo “*estranho*”, embora esses locais sejam mais variados e amplos que aqueles presentes nos textos de Poe. Nestes locais, as suas personagens movimentam-se como se fossem actores oferecendo ambiguidade aos seus actos e sentimentos, o que não permite ao leitor conhecê-las inteiramente. Então, verificamos que Poe e Tartt colocam o cerne da perversidade na família (biológica ou afectiva) sendo o palco da falta de amor e respeito, do incesto, da violência ou do crime, sempre existindo uma necessidade de domínio. Ou seja, assiste-se àquilo a que Richard

Davenport-Hines considerou ser o poder destrutivo das famílias: “As Americans adopted a specialised, even extremist veneration of family, some of their writers adapted gothic imagery to exemplify the destructive power of families”<sup>927</sup>. Há, pois, a criação de seres obsessivos, solitários, fragmentados, isolados nos seus próprios mundos que se movimentam apenas com interesses pessoais, sendo esta a marca que afasta algumas personagens de Tartt dos detectives que Poe. É por isto que Fred Botting se refere aos textos de Poe da seguinte forma: “In Poe’s tales and stories the outward trappings of eighteenth-century Gothic, the gloom, decay and extravagance, are, in chilling and terrific evocations, turned inward to present psychodramas of diseased imaginings and deluded visions that take grotesque fantasies to spectral extremes.”<sup>928</sup>.

De facto, Tartt cria seres que vivem atraídos por uma transgressão com contornos obsessivos, sentindo igualmente repulsa pelas suas consequências. Daí termos concluído que assistíamos à *pleonexia*, pois esse desejo de transgressão seria infinito. A obsessão das personagens manifesta-se de várias formas, pelo que começámos por destacar aquelas realizadas em torno dos perigos de uma ambição pelo conhecimento, através da recusa dos limites intelectuais humanos. Na verdade, todos nós desejamos, num momento qualquer da nossa vida, ser imortais, porém, a consciencialização desse facto como algo impossível é algo que as personagens de *TSH* não aceitam. Estes estudantes, ao unir a criatividade a uma forma perversa de poder e a uma ambição desmedida por um estatuto divinizado, permitem a sua conversão em “monstros intelectuais”, acabando por estar em sintonia com os cientistas loucos criados por Shelley e Hawthorne. Há ainda a destruição do “Eu” e a prova de como são incapazes de distinguir o Bem do Mal. Para estes jovens de *TSH*, a obsessão pela perfeição e por uma intelectualidade exemplar, seriam conseguidas através da captação do sublime. Ora, e se considerarmos que Richard retiraria algum prazer ao recordar aquele momento aterrorizador da sua vida, então, teria atingido o sublime gótico. Contudo, Burke acreditava que seria difícil descrever na perfeição essa associação entre a dor e o prazer, podendo daí resultar a sugestão e ambiguidade. Por sua vez, Dani Cavallaro também afirma que seria complexo para o homem apreender por completo a grandiosidade transmitida pelo sublime. Por conseguinte, depreende-se que só através da perversidade se poderá unir a beleza de um acto ao terror dele resultante, pois é esse impulso que origina a quebra da distanciação física do medo.

Muitas vezes, o resultado desse acto perverso é a morte, que Tartt também coloca como objecto de obsessão das suas personagens. De facto, tal como Poe, Tartt atribui à morte várias funções, como a fuga a uma realidade dolorosa, a perda de alguém que se ama, o fim da ingenuidade das personagens perante actos perversos de outras, ou como símbolo da degradação mental. Paradoxalmente, há um interesse obsessivo pela preservação da vida ou uma ambição pelos mistérios da morte, seja ela física ou psicológica. Voltamos, então, a estar perante os impulsos para a vida e para a morte, a que se associa a atracção e repulsa pelo corpo morto, ou seja, pelo objecto. Para Julia Kristeva, o objecto surgiria após a destruição de uma ordem, daí termos concluído que os crimes realizados pelas personagens de Tartt, e que haviam causado alguma desordem, seriam manifestações do objecto. Com efeito, há uma relação entre o objecto e o sublime na medida em que se une o instinto destrutivo ao prazer, pois, através do objecto assiste-se à presença do medo e do prazer (atracção e repulsa), logo, manifesta-se o sublime gótico. Todavia, Tartt critica esta estética do horrível, uma vez que não há associação entre dor e prazer dado que são as crianças quem mais sofre, não sentindo deleite perante a morte dos entes queridos ou dos animais, pelo que não é evidente nestas situações o sublime gótico. Por sua vez, apresentámos a hipótese de esse sublime surgir apenas no momento em que Henry (*TSH*) se suicida, pois

associava a dor de Camilla à beleza do amor sentido por esta estudante. Ironicamente, e como foi sendo característico em Tartt, é através da efemeridade da vida, sempre tão recusada pelo grupo de Grego, que se atinge a imortalidade que ficará registada enquanto a “história secreta” de Richard.

A ironia de Tartt volta a estar presente, ao retomar problemas raciais enquanto máscaras para problemas pessoais, e a que se havia assistido na ficção de alguns escritores góticos sulistas. Embora o racismo ocorra como a “vergonha nacional”, como lhe chamara Teresa Goddu, está agora como uma camuflagem para questões de orgulho ou de superioridade social. Assim sendo, também William Faulkner criou personagens que vivem obcecadas por desejos egoístas, cabendo aos negros a curiosa tarefa de cuidar dos brancos, tal como se assistira em *TSH*. Inscrevendo-se igualmente na tradição sulista da escrita norte-americana, Flannery O’Connor, em *Wise Blood* explorara uma obsessão pela fé e por uma vã necessidade de compreendê-la, já que existe uma procura pela salvação espiritual associada a uma destruição física e mental. Consideramos, assim, que na ficção gótica sulista, a obsessão enquanto manifestação da perversidade, denuncia uma intensa solidão e egoísmo, o que também é notório nas narrativas de Tartt.

Esta solidão sentida pelas personagens góticas sulistas associa-se ao narcisismo, o que autoriza o triunfo do Mal. As personagens, devido ao seu desejo de alienação, acabam por denunciar uma incapacidade comunicativa, o que reforça tal afastamento da sociedade. Tal acontece na ficção de Carson McCullers ou de Flannery O’Connor, pois a solidão surge como causa e consequência de uma obsessão pelo amor narcísico, justificando uma certa tendência destrutiva. Contudo, na ficção de Eudora Welty as personagens revelam-se ávidas pelo contacto social, vendo o amor e as relações interpessoais como uma necessidade natural do ser humano. Para além desta alienação e sentimento solitário, que provam que o homem é um ser complexo, detectamos ainda a ausência de justiça como outro ponto comum entre Tartt e os escritores sulistas analisados. Ironicamente, é nas personagens mais puras e ignorantes que se encontra esse sentido moral que está raramente presente no adulto, que possui um pendor para a autodestruição.

Este desejo de ruína aparece também num contexto familiar, pois a ausência do verdadeiro amor e da capacidade de comunicação denuncia famílias sulistas imersas em egoísmo, narcisismo e perversidade. A esse respeito, Irving Malin escreve: “the lovers feel their narcissistic designs are being destroyed: they resent and want to destroy the others. (...) If the others retain their identities, the lovers lose their security. Usually the cruel ambivalence is resolved only through violence.”<sup>929</sup>. Além disso, o desejo de restituir a ordem familiar é quase inexistente, excepto em *The Member of the Wedding*, de Carson McCullers e *Other Voices, Other Rooms*, de Truman Capote. Então, se as famílias apresentam um caos interno, os seus membros demonstram uma certa fragmentação psicológica que está associada à culpa, por influência do Puritanismo. Aliás, Tartt também recria o poder do passado na concretização da perversidade, como se fosse uma assombração, pois algo atormenta as personagens e origina as várias obsessões e ambivalências. Por conseguinte, nos membros das famílias imaginadas pelos escritores sulistas, há indefinições na concepção da realidade que se devem a ambiguidades provenientes da destruição da concepção de uma linha temporal. William Patrick Day nota precisamente, essa incongruência: “The closure and logic essential to the realistic or romance form are avoided to create a narrative whose order appears arbitrary and chaotic. The denial of our expectations creates in the reader a sense of unease and uncertainty.”<sup>930</sup>. A linha temporal não é violada na ficção de Tartt, porém, muitas das suas personagens refugiam-se num passado tal como outras personagens das narrativas sulistas analisadas, o que é igualmente

caracterizador de mentes ambivalentes, através da sua dificuldade em distinguir o passado do presente. Note-se que o espaço possui uma importância específica, pois as narrativas góticas sulistas apresentam espaços reduzidos como símbolos de um mundo sem esperança, uma vez que a perversidade triunfaria sempre. Portanto, os espaços podem ainda converter-se em personagens que reflectem as mentes doentes de quem neles habita, pelo que a destruição de algumas casas das narrativas sulistas estaria como metáfora para a decadência psicológica dos seus moradores.

A ambiguidade sentida ao longo da ficção de Tartt tem ainda outra associação com a literatura gótica sulista – a observação da realidade depende de preconceitos, o que resulta numa dificuldade de as personagens aceitarem as suas próprias limitações e dualidades, o que levou Irving Malin a descrever maravilhosamente estas personagens góticas: “They imagine the terrors of the buried life: self-love, the need to destroy community. Until we learn how to cope with these terrors, Gothic will continue to mirror and fascinate us.”<sup>931</sup>. Essa forma anormal de conceber o mundo envolvente origina a presença do grotesco, sendo o objectivo dos escritores desfocar a realidade e exagerá-la para a dar a conhecer e criticar. Na verdade, o grotesco revela o hibridismo das personagens, que ora oscilam por uma conduta racional e humana, como por um comportamento perverso e animalesco. Tanto Faulkner como Tartt associam imagens repulsivas a uma beleza estética, fazendo uma sátira à sociedade americana, no geral, e sulista, em particular. Todavia, não é apenas uma deformidade física que está presente, também aquilo a que chamámos “grotesco moral” é comum. É o caso de Flannery O’Connor, que a ele apela para criticar o fundamentalismo religioso, a hipocrisia e o racismo, ao colocar algumas personagens demasiado concentradas na veracidade da fé cristã, sendo capazes de violar dogmas, o que origina numa confusão psicológica. Por sua vez, algumas personagens de Carson McCullers conceptualizam um novo deus, o que resulta na morte, conforme é apanágio do Novo Gótico Americano, como referira Irving Malin. Por fim, identificámos ainda o grotesco intelectual, pois determinadas personagens não possuem deformidades físicas, mas emocionais, não se compreendem e não aceitam a diferença do “Outro”. Em consequência, o sofrimento causado pela perversidade é o grande ponto aglutinador entre os escritores sulistas estudados e Tartt. Leslie Fiedler notou essa dor nas narrativas góticas do Sul, declarando: “The child and the freak haunt such landscapes, too, images created out of the homosexual’s conviction of the impossibility of love; and they move, (...) through a society in which passion leads only to thralldom and suffering.”<sup>932</sup>.

Para além da literatura, o impulso perverso é ainda representado através do cinema, pelo que a lista de realizadores que se dedicaram à sua exploração seria demasiado extensa. Por consequência, procedemos somente a uma selecção de algumas obras da longa filmografia de Alfred Hitchcock e de David Lynch como referências para o estudo da perversidade, por comparação com a ficção de Tartt. Muitas personagens criadas por estes realizadores vivem atormentadas pelo seu passado, o que as obriga a experimentar um terror psicológico e a ver a realidade de forma deturpada. A obsessão, tão presente na ficção de Tartt e nas narrativas de tantos outros escritores góticos que analisámos, é tema recorrente no cinema de Hitchcock e Lynch. Por exemplo, em *Rope* assiste-se aos perigos que a ambição desmedida pelo conhecimento pode trazer, o que ecoa à criação enquanto processo destrutivo. A negação da existência de barreiras intelectuais, trata-se de um acto perverso, e não de uma manifestação artística, daí concordarmos com Shai Biderman e Eliana Jacobowitz, que sugerem: “We must overcome the self-imposed limitations of humanity, but this not involve murder as a Creative art form. In popular fiction, perhaps Hannibal Lecter succeeds in making art of murder, but he is

insane.”<sup>933</sup>. Por sua vez, também a obsessão pela morte está um pouco por toda a filmografia de Hitchcock, de que destacamos *Vertigo*, com a concentração exagerada em alguém que morrerá, como se assistiu em *TLF*. Em *Psycho*, para além de mortes físicas, reconhecemos a morte psicológica como estando associada à perversidade. Outra obsessão igualmente terrível, manifesta-se nos *voyeurs* que, enquanto homens invisíveis têm um poder quase divino, mas que ao não se deixarem ficar apenas pela observação da vida alheia, assemelham-se a todos os *voyeurs* das narrativas góticas analisadas. Aliás, o *voyeurismo* contribui para que as personagens se aproximem da perversidade e a dêem a conhecer ao espectador, também ele *voyeur* de realidades imaginadas transmitidas pelo cinema. Contudo, o *voyeurismo* pode ainda contribuir para a ordem e justiça, como é notório em *Rear Window*, sobre o qual Michael Silberstein admite: “*Rear Window* is a film about the great potential for film to do both good and evil.”<sup>934</sup>. A necessidade de espiar deve-se a um excesso de solidão que, por sua vez, está em sintonia com uma necessidade de amor. Esta carência afectiva seria um dos significados que atribuímos à obsessão por pássaros, pois teriam uma simbologia religiosa de protecção, como vimos estar patente em *The Birds*, de Hitchcock. Uma outra possível mensagem transmitida por estes animais seria mais perversa e terrível, pois poderia anunciar a morte ou a repressão de algo que se pretende esconder. Por fim, concluímos também que David Lynch utiliza o grotesco e um certo humor negro com a mesma função de Tartt – criticar uma sociedade cínica, onde a presença do feio nem sempre representa o Mal, ou onde o Belo não seria, obrigatoriamente, um ícone do Bem, assistindo-se, assim, a uma sensação ambígua de repulsa e atracção.

Para além da obsessão, a ambiguidade está presente no cinema de Hitchcock e Lynch, sendo alimentada pelo suspense, que obriga o espectador à reflexão acerca da verdade e dos móveis para condutas perversas. Acerca deste carácter obscuro e “estranho” dos seus filmes, Lynch disse: “abstractions are a good thing and they exist all around us anyway. They sometimes can conjure up a thrilling experience within the person.”<sup>935</sup>. Por conseguinte, somos levados a compreender que algumas personagens denunciam uma dor terrível proveniente da culpa, uma psique fragmentada, ou uma ansiedade com origem no medo. É este sentimento que conduz à destruição do detective de *Twin Peaks*, que apresenta uma morte psicológica. Todo este processo produtor de ambiguidade pode estar associado a uma repressão, que obriga as personagens a condutas perversas e dificilmente explicáveis. Recordemo-nos que *Marnie*, de Hitchcock é um filme sobre o indizível, e que em *Psycho* conhecemos um homem em constante conflito consigo próprio, o que exemplificaria o reprimido e fragmentação dessas personagens. Em *Vertigo*, tal incerteza surge na investigação do detective, pois analisa uma realidade que é apenas uma falsidade, um pouco semelhante a Richard (*TSH*), cuja compreensão do passado está dependente de recordações dúbias. Logo, também *Rear Window* prova que, quando a vida (ou a sua compreensão) depende da imaginação, a realidade pode tornar-se perversa. É neste sentido que Richard Davenport-Hines conclui: “The gothic imagination continues to haunt us all.”<sup>936</sup>. De facto, Platão afirmara que as ilusões não são perigosas quando o homem sabe que se tratam somente de ilusões, pelo que Tartt, Lynch e Hitchcock mostram-nos todo um conjunto de personagens que não consegue fazer essa separação, deixando-se dominar por aparências e convertendo-se em seres fragmentados e manipuladores, cujas acções originam a destruição.

Também nas artes plásticas notámos que muitos artistas vivem uma certa instabilidade emocional que, por vezes, é erradamente associada à loucura. Por isso, e através das suas personagens, Tartt procura levar seres criativos à prática da perversidade, o que poderá até ser entendido como loucura, porém, trata-se meramente do

impulso perverso. Aliás, verificámos que Tartt estaria em relação com Goya na medida em que explora o realismo de uma situação (ou seja, a tentativa de explicação lógica do acto perverso) ao mesmo tempo que coloca as suas personagens dependentes de alucinações e sonhos. Curiosamente, também no Expressionismo Abstracto se assiste à expressão do inconsciente através de uma poderosa energia que mostra que não é relevante o produto final, mas todo o processo de êxtase para o conseguir, explorando as forças básicas e primitivas da experiência humana, na esperança de trazer alguma paz à desordem em que estaria a mente do artista. De facto, os alunos de *TSH* ambicionam a auto-transcendentalização, tendo como fim atingir um “todo” que espelharia o “Eu” verdadeiro e perfeito. Todavia, auto-destroem-se, originando aquilo a que chamámos “um nada composto por fragmentos”, o que reforça a dualidade do ser humano, sustentada pelos instintos de vida e morte. Afinal, um quadro do Expressionismo Abstracto é uma “unidade fragmentada” que, observada em porções, não faz sentido, tal como o homem, que seria incompleto se não fosse composto por paradoxos.

Ora, tal como na ficção de Tartt, a criação poderia estar aliada à destruição, resultando no sublime, pois se o artista está impossibilitado de um rigor completo, não se concentrado apenas no acto de criar, iria aventurar-se em atingir a auto-destruição. Tartt, ao explorar o sentimento culpabilizante das suas personagens e que as sujeita a caminhar no sentido da destruição, evita uma concentração exagerada no processo construtivo. Tal origina a morte psicológica e a fragmentação, semelhante ao que se encontra na arte moderna e contemporânea. É por esta razão que Pollock avaliava um quadro como um organismo vivo, na medida em que é possível ser destruído a qualquer momento, à semelhança da mente humana. Qualquer obra de arte pode ser ambígua, uma vez que a forma como é entendida pelo espectador depende da sua experiência de vida. A manipulação da luz e da cor é um método utilizado pelos artistas para reforçar esta ambiguidade, notando-se um contraste entre cores escuras e claras, que é utilizado por Tartt como símbolos do Mal e do Bem.

Os artistas procuram o reconhecimento do público e, para além de desejarem a valorização do seu trabalho, ambicionam uma imortalidade que lhe seria atribuída através desse mesmo reconhecimento. Deste modo, o artista e as personagens de Tartt, deixa-se atormentar pelo carácter efémero da vida, e é a essa limitação que o Novo Grotresco se dedica. Há uma desumanização do homem através do recurso ao humor negro, satirizando-se realidades negativas. Afinal, o homem sempre se sentiu atraído por imagens terríveis, pelo que o Gótico pode ser visto como uma arte que opõe os leitores ao terror e à beleza, fortalecendo os paradoxos dos humanos. Portanto, concluímos que o grotresco ajudou a institucionalizar não o feio, mas o perverso, através da violência gratuita e da denúncia da solidão que ataca o ser humano. Estamos, pois, perante transgressões, uma vez que, quer o artista, quer as personagens de Tartt, precisam de violar tradições para serem criativos e originais.

Finalmente, concluímos que os mundos criados por Tartt são, paradoxalmente, simples e complexos. O seu discurso aparentemente evidente e objectivo é bem mais obscuro do que uma primeira leitura pode dar a entender. De facto, as suas palavras são reflexos das personagens por ela imaginadas, seres que vivem no mundo da ilusão, da fuga ao “aqui” e “agora”, mas que possuem uma ténue esperança que o Bem prevaleça sobre o Mal. Ambicionam restabelecer a ordem, reparar um erro, o que mostra que não são seres totalmente perversos. No entanto, e como Poe tão bem concluía, a pulsão para a perversidade é algo que não se pode evitar, e as personagens de Tartt acabam por ceder a tal impulso na concretização de actos que acreditam ter um fim nobre. Como fomos vendo ao longo do nosso estudo, essas personagens provam que as relações da perversidade com

as restantes atitudes e sentimentos do ser humano são demasiado complexas e infinitas, originando incertezas no leitor e convertendo estas obras em narrativas inesquecíveis. Todos nós conhecemos alguém que se assemelha a uma destas personagens. Essa proximidade com a realidade, num mundo cada vez mais violento e solitário, mas igualmente sonhador, contribui para a imortalidade de todos estes seres, lugares, cheiros e cores que povoam cada página destes textos. Afinal, Tartt mostra-nos que há muito além do que é visível, e que a perversidade, quando libertada, pode originar situações terríveis, porém belas. Conclui-se, assim, que nem tudo é o que parece, pois como afirma Dani Cavallaro: “Even at its most luminous, the self is dimmed by eerie shadows.”<sup>937</sup>.



## NOTAS DE FIM

- <sup>1</sup> Frank O' Hara, "Jackson Pollock", in *Poets on Painters – Essays in the Art of Painting*, p.197.
- <sup>2</sup> Leslie Fiedler, *Love and Death in the American Novel*, p. 290.
- <sup>3</sup> *Idem, ibidem*, p. 38.
- <sup>4</sup> Jacques Lacan, *Seminar I: Freud's Papers on Technique*, p. 221.
- <sup>5</sup> Leslie Fiedler, *Love and Death in the American Novel*, p. 27.
- <sup>6</sup> *Idem, ibidem*, p. 27.
- <sup>7</sup> Jeffrey C. Alexander, "Toward sociology of Evil: Getting Beyond Modernist Common Sense about the Alternative to «the Good»", in *Rethinking Evil: Contemporary Perspectives*, p. 157.
- <sup>8</sup> Michael Richardson, *George Bataille*, p. 9.
- <sup>9</sup> María Pía. Lara, "Narrating Evil – A Postmetaphysical Theory of Reflective Judgment", in *Rethinking Evil: Contemporary Perspectives*, p. 339.
- <sup>10</sup> Aristóteles, *Nicomachean Ethics*, p. 41.
- <sup>11</sup> Epicuro, apud Michael Martin, "The Argument from Evil", in *The Atheism: A Philosophical Justification*, p. 334.
- <sup>12</sup> Donna Tartt, "Donna Tartt and Anne Rice: Halloween on talk of the Nation", in *Donna Tartt Shrine Website*.
- <sup>13</sup> Bertrand Russell, *A Critical Exposition of the Philosophy of Leibniz: With an Appendix of Leading Passages*, p. 224.
- <sup>14</sup> Leibniz, *Theodicy: Essays on the Goodness of God, the Freedom of Man and the Origin of Evil*, p. 135.
- <sup>15</sup> Rodoslav A. Tsanoff, *The Nature of Evil*, p. 155.
- <sup>16</sup> Nicola Abbagnano, *História da Filosofia*, Volume 7, p. 57.
- <sup>17</sup> Immanuel Kant, *A Religião nos Limites da Simples Razão*, p. 28.
- <sup>18</sup> *Idem, ibidem*, p. 28.
- <sup>19</sup> *Idem, ibidem*, p. 32.
- <sup>20</sup> *Idem, ibidem*, p. 34.
- <sup>21</sup> Tom Bailey, "Anthropology and Moral Judgment: Kant and Nietzsche on Human Evil", in *Considering Evil and Human Wickedness*, p. 321.
- <sup>22</sup> Immanuel Kant, *A Religião nos Limites da Simples Razão*, p. 38.
- <sup>23</sup> Henry E. Allison, "Reflections on the Banality of (Radical) Evil: A Kantian Analysis", in *Rethinking Evil: Contemporary Perspectives*, p. 81.
- <sup>24</sup> Immanuel Kant, *A Religião nos Limites da Simples Razão*, p. 36.
- <sup>25</sup> *Idem, ibidem*, p. 35.
- <sup>26</sup> Mueve Cooke, "An Evil Heart: Moral Evil and Moral Identity", in *Rethinking Evil: Contemporary Perspectives*, p. 122.
- <sup>27</sup> Evgenia V. Cherkasova, "The Mystery and the Misery of Freedom, or «Man is by Nature Evil»", in *Considering Evil and Human Wickedness*, p. 332.
- <sup>28</sup> G.W.F. Hegel, "Morality", in *Hegel's Philosophy of Right*, p. 92.
- <sup>29</sup> *Idem, ibidem*, p. 93.
- <sup>30</sup> Gustave Leyra, "The Polyhedron of Evil", in *Rethinking Evil: Contemporary Perspectives*, p. 108.
- <sup>31</sup> F.W.J. Schelling, *Investigações Filosóficas sobre a Essência da Liberdade Humana*, p. 42.
- <sup>32</sup> Donna Tartt, *The Secret History*, p. 449.

- <sup>33</sup> Friedrich Nietzsche, *A Origem da Tragédia*, p. 35.
- <sup>34</sup> Eugen Fink, *A Filosofia de Nietzsche*, p. 143.
- <sup>35</sup> Dani Cavallaro, *The Gothic Fiction: Three Centuries of Horror, Terror and Fear*, p. vii.
- <sup>36</sup> Fred Botting, *Gothic*, p. 2.
- <sup>37</sup> Richard Davenport-Hines, *Gothic: Four Hundred Years of Excess, Horror, Evil and Ruin*, p. 141.
- <sup>38</sup> Fred Botting, *Gothic*, p. 65.
- <sup>39</sup> Markman Ellis, *The History of Gothic Fiction*, p. 68.
- <sup>40</sup> Richard Davenport-Hines, *Gothic: Four Hundred Years of Excess, Horror, Evil and Ruin*, p. 174.
- <sup>41</sup> Fred Botting, *Gothic*, p. 77.
- <sup>42</sup> Mary Shelley, *Frankenstein, or the Modern Prometheus*, p. 93.
- <sup>43</sup> Roger Shattuck, *Forbidden Knowledge*, p. 85.
- <sup>44</sup> Fred Botting, *Gothic*, p. 103.
- <sup>45</sup> Roger Shattuck, *Forbidden Knowledge*, p. 47.
- <sup>46</sup> William Patrick Day, *In the Circles of Fear and Desire: A Study of Gothic Fantasy*, p. 19.
- <sup>47</sup> *Idem, ibidem*, p. 17.
- <sup>48</sup> Mary Shelley, *Frankenstein, or the Modern Prometheus*, p. 23.
- <sup>49</sup> Roger Shattuck, *Forbidden Knowledge*, p. 95.
- <sup>50</sup> Maggie Kilgour, *The Rise of the Gothic Novel*, p. 202.
- <sup>51</sup> Robert Louis Stevenson, *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, p. 23.
- <sup>52</sup> *Idem, ibidem*, p. 70.
- <sup>53</sup> Fred Botting, *Gothic*, p. 140.
- <sup>54</sup> David Punter, *The Literature of Terror: A History of Gothic Fiction from 1765 to the present day*, pp. 2-3.
- <sup>55</sup> *Idem, ibidem*, p. 4.
- <sup>56</sup> Richard Davenport-Hines, *Gothic: Four Hundred Years of Excess, Horror, Evil and Ruin*, p. 267.
- <sup>57</sup> Edgar Allan Poe, "The Black Cat", in *Selected Works*, p. 235.
- <sup>58</sup> Fred Botting, *Gothic*, p. 115.
- <sup>59</sup> Teresa Goddu, *Gothic America: Narrative, History and Nation*, p. 7.
- <sup>60</sup> Irving Malin, *New American Gothic*, p. 4.
- <sup>61</sup> *Idem, ibidem*, p. viii.
- <sup>62</sup> Allan Lloyd-Smith, *American Gothic Fiction: An Introduction*, p. 38.
- <sup>63</sup> David Lee Clark, *Charles Brockden Brown, Pioneer Voice of America*, p.165.
- <sup>64</sup> William Patrick Day, *In the Circles of Fear and Desire: A Study of Gothic Fantasy*, p. 128.
- <sup>65</sup> Leslie Fiedler, *Love and Death in the American Novel*, p. 160.
- <sup>66</sup> *Idem, ibidem*, p.155.
- <sup>67</sup> Fred Botting, *Gothic*, p. 117.
- <sup>68</sup> William Patrick Day, *In the Circles of Fear and Desire: A Study of Gothic Fantasy*, p. 30.
- <sup>69</sup> *Idem, ibidem*, p. 46.
- <sup>70</sup> Leslie Fiedler, *Love and Death in the American Novel*, p. 150.
- <sup>71</sup> *Idem, ibidem*, p. 128.
- <sup>72</sup> William Patrick Day, *In the Circles of Fear and Desire: A Study of Gothic Fantasy*, p. 125.
- <sup>73</sup> Horace Walpole, *The Castle of Otranto*, p. 5.
- <sup>74</sup> Immanuel Kant, *A Religião nos Limites da Simples Razão*, p. 28.

- <sup>75</sup> *Idem, ibidem*, p. 32.
- <sup>76</sup> Leslie Fiedler, *Love and Death in the American Novel*, p. 446.
- <sup>77</sup> Nathaniel Hawthorne, “Young Goodman Brown”, in *Mosses from an Old Manse*, p.72.
- <sup>78</sup> Donna Tartt, *The Little Friend*, p. 259.
- <sup>79</sup> Jac Tharpe, *Nathaniel Hawthorne: Identity and Knowledge*, p. 76.
- <sup>80</sup> George E. Woodberry, *Nathaniel Hawthorne*, p. 146.
- <sup>81</sup> Harry Levin, *The Power of Blackness*, p. 60.
- <sup>82</sup> Fred Botting, *Gothic*, p. 119.
- <sup>83</sup> Rudolph Von Abele, *The Death of the Artist: A Study of Hawthorne’s Disintegration*, p. 42.
- <sup>84</sup> Frank Preston Stearns, *The Life and Genius of Nathaniel Hawthorne*, p. 107.
- <sup>85</sup> Allan Lloyd-Smith, *American Gothic Fiction: An Introduction*, p. 81.
- <sup>86</sup> *Idem, ibidem*, p. 81.
- <sup>87</sup> James W. Tuttleton, “The Character of Captain Ahab, in Melville’s *Moby Dick*”, in *World and I*, p. 290+.
- <sup>88</sup> Harry Levin, *The Power of Blackness*, p. 208.
- <sup>89</sup> *Idem, ibidem*, 217.
- <sup>90</sup> Herman Melville, *Moby Dick: or, the Whale*, pp. 186-187.
- <sup>91</sup> *Idem, ibidem*, p. 193.
- <sup>92</sup> Harry Levin, *The Power of Blackness*, p. 222.
- <sup>93</sup> Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, p. 53.
- <sup>94</sup> Donna Tartt, *The Secret History*, p. 326.
- <sup>95</sup> Herman Melville, *Moby Dick: or, the Whale*, p. 3.
- <sup>96</sup> *Idem*, “Hawthorne and His Mosses”, in *Nathaniel Hawthorne: The Critical Heritage*, p. 116.
- <sup>97</sup> *Idem*, *Selected Writings of Herman Melville: Complete Short Stories, Typee [and] Billy Budd, Foretopman*, p. 843.
- <sup>98</sup> Nathaniel Hawthorne, *Young Goodman Brown*, in *Mosses from an Old Manse*, p. 72.
- <sup>99</sup> Herman Melville, *Billy Budd, Sailor, Billy Budd and Other Tales*, p. 38.
- <sup>100</sup> *Idem*, “Hawthorne and His Mosses”, in *Nathaniel Hawthorne: The Critical Heritage*, p. 116.
- <sup>101</sup> Gail Coffler, “Religion, myth, and meaning in the art of Billy Budd, Sailor”, in *New Essays in Billy Budd*, p. 60.
- <sup>102</sup> Herman Melville, “Hawthorne and His Mosses”, in *Nathaniel Hawthorne: The Critical Heritage*, p. 116.
- <sup>103</sup> Allan Lloyd-Smith, *American Gothic Fiction: An Introduction*, p. 89.
- <sup>104</sup> Frederick S. Frank, *Gothic Writers: A Critical and Bibliographical Guide*, p. 331.
- <sup>105</sup> Allan Lloyd-Smith, *American Gothic Fiction: An Introduction*, p. 68.
- <sup>106</sup> Howard Philips Lovecraft, “Supernatural Horror in Literature”, in *Dagon and Other Macabre Tales*, p. 463.
- <sup>107</sup> Edgar Allan Poe, “The Imp of the Perverse”, in *Thirty-Two Stories*, pp. 324-325.
- <sup>108</sup> *Idem, ibidem*, p. 325.
- <sup>109</sup> *Idem, ibidem*, p. 325.
- <sup>110</sup> Camille Paglia, *Sexual Personae*, p. 579.
- <sup>111</sup> Edgar Allan Poe, “The Imp of the Perverse”, in *Thirty-Two Stories*, p. 327.
- <sup>112</sup> Harry Levin, *The Power of Blackness*, p. 144.
- <sup>113</sup> *Idem, ibidem*, p. 137.
- <sup>114</sup> Allan Lloyd-Smith, *American Gothic Fiction: An Introduction*, p. 47.
- <sup>115</sup> Tony Magistrale, *Student Companion to Edgar Allan Poe*, p. 76.
- <sup>116</sup> Robert Carringer, “Poe’s tales; The Circumscription of Space”, in *The Tales of Poe*, p. 18.

- <sup>117</sup> Richard Davenport-Hines, *Gothic: Four Hundred Years of Excess, Horror, Evil and Ruin*, p. 286.
- <sup>118</sup> Edgar Allan Poe, “The Black Cat”, in *Selected Works*, p. 237.
- <sup>119</sup> Tony Magistrale, *Student Companion to Edgar Allan Poe*, p. 90.
- <sup>120</sup> Fred Botting, *Gothic*, p. 9.
- <sup>121</sup> Donna Tartt, *The Secret History*, p. 323.
- <sup>122</sup> Sigmund Freud, *Textos Essenciais de Psicanálise – O Inconsciente, os Sonhos e a Vida Pulsional*, p. 150.
- <sup>123</sup> Edgar Allan Poe, “The Tell-Tale Heart”, *Selected Works*, p. 275.
- <sup>124</sup> Donna Tartt, *The Secret History*, p. 323.
- <sup>125</sup> Harry Levin, *The Power of Blackness*, p. 145.
- <sup>126</sup> Tony Magistrale, *Student Companion to Edgar Allan Poe*, p. 83.
- <sup>127</sup> Edgar Allan Poe, “The Fall of the House of Usher”, in *Selected Works*, p. 192.
- <sup>128</sup> *Idem, ibidem*, p. 193.
- <sup>129</sup> Camille Paglia, *Sexual Personae*, p. 576.
- <sup>130</sup> Edgar Allan Poe, “The Fall of the House of Usher”, *Selected Works*, p. 194.
- <sup>131</sup> Fred Botting, *Gothic*, p. 10.
- <sup>132</sup> Dani Cavallaro, *The Gothic Fiction: Three Centuries of Horror, Terror and Fear*, p. 6.
- <sup>133</sup> *Idem, ibidem*, p. 21.
- <sup>134</sup> Donna Tartt, “A Garter Snake”, in *GQ*, N. 65, 89+.
- <sup>135</sup> Dani Cavallaro, *The Gothic Fiction: Three Centuries of Horror, Terror and Fear*, p. 174.
- <sup>136</sup> Donna Tartt, *The Secret History*, p. 456.
- <sup>137</sup> David W. Butler, “Usher’s Hypochondriasis: Mental Alienation and Romantic Idealism in Poe’s Gothic Tales”, in *On Poe: The Best from American Literature*, p. 195.
- <sup>138</sup> Howard Philips Lovecraft, “Supernatural Horror in Literature”, in *Dagon and Other Macabre Tales*, p. 425.
- <sup>139</sup> Sigmund Freud, *Textos Essenciais de Psicanálise – O Inconsciente, os Sonhos e a Vida Pulsional*, p. 276.
- <sup>140</sup> C. W. Brownell, *American Prose Masters: Cooper, Hawthorne, Emerson, Poe, Lowell, Henry James*, p. 220.
- <sup>141</sup> Camille Paglia, *Sexual Personae*, p. 94.
- <sup>142</sup> William Patrick Day, *In the Circles of Fear and Desire: A Study of Gothic Fantasy*, p. 25.
- <sup>143</sup> Sigmund Freud, *Textos Essenciais de Psicanálise – O Inconsciente, os Sonhos e a Vida Pulsional*, p. 270.
- <sup>144</sup> Donna Tartt, *The Secret History*, p. 643.
- <sup>145</sup> *Idem, ibidem*, p. 246.
- <sup>146</sup> Richard Davenport-Hines, *Gothic: Four Hundred Years of Excess, Horror, Evil and Ruin*, pp. 196-197.
- <sup>147</sup> Donna Tartt, *The Secret History*, p. 495.
- <sup>148</sup> William Patrick Day, *In the Circles of Fear and Desire: A Study of Gothic Fantasy*, p. 68.
- <sup>149</sup> Donna Tartt, *The Secret History*, p. 253.
- <sup>150</sup> Leslie Fiedler, *Love and Death in the American Novel*, p. 458.
- <sup>151</sup> Teresa Goddu, *Gothic America: Narrative, History and Nation*, p. 133.
- <sup>152</sup> Herman Melville, “Hawthorne and His Mosses”, in *Nathaniel Hawthorne: The Critical Heritage*, p. 115.
- <sup>153</sup> *Idem, ibidem*, p. 116.
- <sup>154</sup> Leslie Fiedler, *Love and Death in the American Novel*, p. 474.
- <sup>155</sup> Camille Paglia, *Sexual Personae*, pp. 577-578.
- <sup>156</sup> Terence Whalen, “Average Racism: Poe, Slavery and the Wages of Literary Nationalism”, in *Romancing the Shadow: Poe and Race*, p. 34.

- <sup>157</sup> Harry Levin, *The Power of Blackness*, p. 121 e p. 123.
- <sup>158</sup> Donna Tartt, *The Little Friend*, p. 462.
- <sup>159</sup> Edgar Allan Poe, “The Black Cat”, in *Selected Works*, p. 236.
- <sup>160</sup> *Idem, ibidem*, p. 237.
- <sup>161</sup> Donna Tartt, *The Secret History*, p. 2.
- <sup>162</sup> Allan Lloyd-Smith, *American Gothic Fiction: An Introduction*, p. 77.
- <sup>163</sup> *Idem, ibidem*, p. 77.
- <sup>164</sup> Lesley Ginsberg, “Slavery and the Gothic Horror of Poe’s «The Black Cat»”, in *American Gothic: New Interventions in a National Narrative*, p. 117.
- <sup>165</sup> Leland S. Person, “Poe’s Philosophy of Amalgamation – Reading Racism in the Tales”, in *Romancing the Shadow: Poe and Race*, p. 221.
- <sup>166</sup> Donna Tartt, *The Little Friend*, p. 98.
- <sup>167</sup> *Idem, ibidem*, p. 99.
- <sup>168</sup> *Idem, ibidem*, p. 99.
- <sup>169</sup> *Idem, ibidem*, p. 100.
- <sup>170</sup> *Idem, ibidem*, p. 227.
- <sup>171</sup> Teresa Goddu, *Gothic America: Narrative, History and Nation*, p. 84.
- <sup>172</sup> Donna Tartt, *The Little Friend*, p. 129.
- <sup>173</sup> Leslie Fiedler, *Love and Death in the American Novel*, p. 397.
- <sup>174</sup> Edgar Allan Poe, “The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket”, in *Selected Works*, p. 491.
- <sup>175</sup> Leslie Fiedler, *Love and Death in the American Novel*, p. 393.
- <sup>176</sup> Edgar Allan Poe, *Tales of the Grotesque and Arabesque*, p. 6.
- <sup>177</sup> Harry Levin, *The Power of Blackness*, p. 20.
- <sup>178</sup> Dani Cavallaro, *The Gothic Fiction: Three Centuries of Horror, Terror and Fear*, p. 109.
- <sup>179</sup> William Patrick Day, *In the Circles of Fear and Desire: A Study of Gothic Fantasy*, p. 31.
- <sup>180</sup> Donna Tartt, *The Little Friend*, p. 431.
- <sup>181</sup> *Idem, The Secret History*, pp. 90-91.
- <sup>182</sup> *Idem, ibidem*, p. 198.
- <sup>183</sup> Fred Botting, *Gothic*, p. 120.
- <sup>184</sup> Noël Carroll, *The Philosophy of Horror, or the Paradoxes of the Heart*, p. 127.
- <sup>185</sup> Jonathan Baumbach, *The Landscape of Nightmare – Studies in the Contemporary American Novel*, p. 5.
- <sup>186</sup> William Patrick Day, *In the Circles of Fear and Desire: A Study of Gothic Fantasy*, p. 51.
- <sup>187</sup> D. H. Lawrence, *Studies in Classic American Literature*, p. 94.
- <sup>188</sup> Maggie Kilgour, *The Rise of the Gothic Novel*, p. 211.
- <sup>189</sup> Irving Malin, *New American Gothic*, p. 9.
- <sup>190</sup> Sigmund Freud, *Textos Essenciais de Psicanálise – O Inconsciente, os Sonhos e a Vida Pulsional*, p. 232.
- <sup>191</sup> David Punter, *The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions from 1765 to the present day*, p.189.
- <sup>192</sup> Donna Tartt, *The Secret History*, p. 432.
- <sup>193</sup> *Idem*, “Sleepytown: A Southern Gothic Childhood, with Codeine”, in *Harper’s Magazine* pp. 60-66.
- <sup>194</sup> Camille Paglia, *Sexual Personae*, p. 17.
- <sup>195</sup> Dani Cavallaro, *The Gothic Fiction: Three Centuries of Horror, Terror and Fear*, p. 74.
- <sup>196</sup> *Idem, ibidem*, p. 103.

- <sup>197</sup> William Patrick Day, *In the Circles of Fear and Desire: A Study of Gothic Fantasy*, p. 130.
- <sup>198</sup> D. H. Lawrence, *Studies in Classic American Literature*, p. 117.
- <sup>199</sup> Donna Tartt, *The Little Friend*, p. 28.
- <sup>200</sup> Tony Magistrale, *Student Companion to Edgar Allan Poe*, p. 66.
- <sup>201</sup> Irving Malin, *New American Gothic*, p. 6.
- <sup>202</sup> *Idem, ibidem*, p. 155.
- <sup>203</sup> Richard Davenport-Hines, *Gothic: Four Hundred Years of Excess, Horror, Evil and Ruin*, p. 294.
- <sup>204</sup> Fred Botting, *Gothic*, p. 3.
- <sup>205</sup> Donna Tartt, *The Little Friend*, p. 64.
- <sup>206</sup> *Idem, ibidem*, p. 3.
- <sup>207</sup> *Idem, The Secret History*, p. 381.
- <sup>208</sup> *Idem, ibidem*, p. 414.
- <sup>209</sup> *Idem, ibidem*, p. 7.
- <sup>210</sup> William Patrick Day, *In the Circles of Fear and Desire: A Study of Gothic Fantasy*, p. 76.
- <sup>211</sup> Donna Tartt, *The Little Friend*, p. 222.
- <sup>212</sup> William Patrick Day, *In the Circles of Fear and Desire: A Study of Gothic Fantasy*, p. 80.
- <sup>213</sup> *Idem, ibidem*, p. 84.
- <sup>214</sup> Donna Tartt, *The Secret History*, p. 17.
- <sup>215</sup> Dani Cavallaro, *The Gothic Fiction: Three Centuries of Horror, Terror and Fear*, p. 113.
- <sup>216</sup> Fred Botting, *Gothic*, p. 12.
- <sup>217</sup> William Patrick Day, *In the Circles of Fear and Desire: A Study of Gothic Fantasy*, p. 53.
- <sup>218</sup> Tony Magistrale, *Student Companion to Edgar Allan Poe*, p. 120.
- <sup>219</sup> *Idem, ibidem*, p. 104.
- <sup>220</sup> Dani Cavallaro, *The Gothic Fiction: Three Centuries of Horror, Terror and Fear*, p. 110.
- <sup>221</sup> William Patrick Day, *In the Circles of Fear and Desire: A Study of Gothic Fantasy*, p. 52.
- <sup>222</sup> *Idem, ibidem*, p. 54.
- <sup>223</sup> Donna Tartt, *The Little Friend*, p. 474.
- <sup>224</sup> David Punter, *The Literature of Terror: A History of Gothic Fiction from 1765 to the present day*, p. 183.
- <sup>225</sup> Irving Malin, *New American Gothic*, p. 5.
- <sup>226</sup> Roger Shattuck, *Forbidden Knowledge*, p. 16.
- <sup>227</sup> *Idem, ibidem*, p. 329.
- <sup>228</sup> *Idem, ibidem, Forbidden Knowledge*, p. 105.
- <sup>229</sup> *Idem, ibidem*, p. 107.
- <sup>230</sup> Thomas Hobbes, *Leviathan: Or, the Matter, Form & Power of a Commonwealth Ecclesiastical and Civill*, p. 33.
- <sup>231</sup> Fred Botting, *Gothic*, p. 157.
- <sup>232</sup> Noël Carroll, *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*, p. 126.
- <sup>233</sup> Friedrich Nietzsche, *Para Além do Bem e do Mal*, p. 102.
- <sup>234</sup> Roger Shattuck, *Forbidden Knowledge*, p. 221.
- <sup>235</sup> *Idem, ibidem*, p. 222.
- <sup>236</sup> Miguel de Unamuno, *Do Sentimento Trágico da Vida*, p. 40.
- <sup>237</sup> *Idem, ibidem*, p. 35.
- <sup>238</sup> Friedrich Nietzsche, *Para Além do Bem e do Mal*, p. 92.

- <sup>239</sup> Irving Malin, *New American Gothic*, p. 15.
- <sup>240</sup> Roger Shattuck, *Forbidden Knowledge*, p. 17.
- <sup>241</sup> Camille Paglia, *Sexual Personae*, p. 4.
- <sup>242</sup> Joyce Carol Oates, *Beasts*, p. 13.
- <sup>243</sup> *Idem, ibidem*, p. 41.
- <sup>244</sup> Dani Cavallaro, *The Gothic Fiction: Three Centuries of Horror, Terror and Fear*, p. 173.
- <sup>245</sup> Maggie Kilgour, *The Rise of the Gothic Novel*, p. 195.
- <sup>246</sup> Roger Shattuck, *Forbidden Knowledge*, p. 98.
- <sup>247</sup> *Idem, ibidem*, p. 336.
- <sup>248</sup> Friedrich Nietzsche, *Para Além do Bem e do Mal*, p. 99.
- <sup>249</sup> David Punter, *The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions from 1765 to the present day*, p. 9.
- <sup>250</sup> Roger Shattuck, *Forbidden Knowledge*, p. 4.
- <sup>251</sup> Fred Botting, *Gothic*, p. 119.
- <sup>252</sup> Maggie Kilgour, “Dr Frankenstein Meets Dr Freud”, in *American Gothic: New Interventions in a National Narrative*, p. 51.
- <sup>253</sup> Arthur Miller, “The Tragedy and the Common Man”, in *The Theater Essays of Arthur Miller*, p. 5.
- <sup>254</sup> Edgar Allan Poe, “Ligeia”, in *Selected Works*, p. 285
- <sup>255</sup> *Idem*, “A Descent into the Maelström”, in *Selected Works*, p. 85
- <sup>256</sup> *Idem*, “Manuscript found in a Bottle”, in *Selected Works*, p. 72.
- <sup>257</sup> Jules Zanger, “Poe and the Theme of the Forbidden Knowledge”, in *On Poe: The Best from American Literature*, p. 199.
- <sup>258</sup> Leslie Fiedler, *Love and Death in the American Novel*, p. 433.
- <sup>259</sup> Donna Tartt, *The Secret History*, p. 39.
- <sup>260</sup> *Idem, ibidem*, p. 40.
- <sup>261</sup> *Idem, ibidem*, p. 45.
- <sup>262</sup> Aristóteles, *Poética*, p. 117.
- <sup>263</sup> Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, p. 53.
- <sup>264</sup> Mario Praz, “Introductory Essay”, in *Three Gothic Novels*, p. 9.
- <sup>265</sup> Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, p. 43.
- <sup>266</sup> Camille Paglia, *Sexual Personae*, p. 15.
- <sup>267</sup> Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, p. 123.
- <sup>268</sup> Immanuel Kant, *Crítica da Faculdade do Juízo*, p. 141.
- <sup>269</sup> Fred Botting, *Gothic*, p. 39.
- <sup>270</sup> Jean-François Lyotard, *O Inumano – Considerações sobre o Tempo*, p. 91.
- <sup>271</sup> Friedrich Nietzsche, *Para Além do Bem e do Mal*, p. 104.
- <sup>272</sup> Donna Tartt, *The Secret History*, p. 195.
- <sup>273</sup> Camille Paglia, *Sexual Personae*, p. 102.
- <sup>274</sup> Donna Tartt, *The Secret History*, p. 200.
- <sup>275</sup> *Idem, ibidem*, p. 204.
- <sup>276</sup> Cynthia Ozick, *The Puttermesser Papers*, p. 234.
- <sup>277</sup> Donna Tartt, *The Little Friend*, pp. 389.
- <sup>278</sup> Kenneth Millard, *Contemporary American Fiction: An Introduction to American Fiction since 1970*, pp. 265-266.
- <sup>279</sup> Eugen Fink, *A Filosofia de Nietzsche*, p. 18.

- <sup>280</sup> William Shakespeare, *Hamlet*, p. 278.
- <sup>281</sup> Dani, Cavallaro, *The Gothic Fiction: Three Centuries of Horror, Terror and Fear*, p. 47.
- <sup>282</sup> Edgar Allan Poe, “The Masque of the Red Death”, in *Selected Works*, p. 250.
- <sup>283</sup> Leslie Fiedler, *Love and Death in the American Novel*, p. 415.
- <sup>284</sup> Donna Tartt, *The Little Friend*, p. 45.
- <sup>285</sup> *Idem, ibidem*, p. 46.
- <sup>286</sup> *Idem, ibidem*, p. 55.
- <sup>287</sup> Fred Botting, *Gothic*, p. 34.
- <sup>288</sup> William Shakespeare, *Romeo and Juliet*, p. 87.
- <sup>289</sup> Donna Tartt, *The Little Friend*, pp. 55-56.
- <sup>290</sup> *Idem, ibidem*, p. 55.
- <sup>291</sup> *Idem, ibidem*, p. 277.
- <sup>292</sup> Julia Kristeva, *Powers of Horror*, p. 4.
- <sup>293</sup> Roger Shattuck, *Forbidden Knowledge*, p. 30.
- <sup>294</sup> Julia Kristeva, *Powers of Horror*, p. 9.
- <sup>295</sup> *Idem, ibidem*, p. 4.
- <sup>296</sup> *Idem, ibidem*, p. 11.
- <sup>297</sup> Fred Botting, *Gothic*, p. 75.
- <sup>298</sup> Donna Tartt, *The Little Friend*, p. 118
- <sup>299</sup> *Idem, ibidem*, p. 388.
- <sup>300</sup> David Punter, *The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions from 1765 to the present day*, p. 197.
- <sup>301</sup> Donna Tartt, *The Little Friend*, p. 179.
- <sup>302</sup> Lewis R. Aiken, *Dying, Death and Bereavement*, p. 240.
- <sup>303</sup> Donna Tartt, *The Little Friend*, p. 186.
- <sup>304</sup> *Idem, ibidem*, p. 162.
- <sup>305</sup> Irving Malin, *New American Gothic*, p. 8.
- <sup>306</sup> Donna Tartt, *The Little Friend*, p. 34.
- <sup>307</sup> *Idem, ibidem*, p. 42.
- <sup>308</sup> Dani Cavallaro, *The Gothic Fiction: Three Centuries of Horror, Terror and Fear*, p. 135.
- <sup>309</sup> *Idem, ibidem*, p. 135.
- <sup>310</sup> Camille Paglia, *Sexual Personae*, p. 4.
- <sup>311</sup> Leslie Fiedler, *Love and Death in the American Novel*, p. 313.
- <sup>312</sup> Donna Tartt, “A Garter Snake”, in *GQ*, 89+.
- <sup>313</sup> Martin Heidegger, *Being and Time*, p. 354.
- <sup>314</sup> Edgar Allan Poe, “The Facts in the case of Mr Valdemar”, in *Selected Works*, p. 59
- <sup>315</sup> Fred Botting, *Gothic*, p. 122.
- <sup>316</sup> Donna Tartt, *The Little Friend*, p. 34.
- <sup>317</sup> *Idem, ibidem*, pp. 32-33.
- <sup>318</sup> Kenneth Millard, *Contemporary American Fiction: An Introduction to American Fiction since 1970*, p. 52.
- <sup>319</sup> Leslie Fiedler, *Love and Death in the American Novel*, p. 28.
- <sup>320</sup> *Idem, ibidem*, p. 38.
- <sup>321</sup> *Idem, ibidem*, p. 397.



- <sup>322</sup> *Idem, ibidem*, p. 474.
- <sup>323</sup> Teresa Goddu, *Gothic America: Narrative, History, and Nation*, p. 76.
- <sup>324</sup> Richard Gray, *Writing the South: Ideas of an American Region*, p. 83.
- <sup>325</sup> Harry Levin, *The Power of Blackness*, p. 248.
- <sup>326</sup> Carson McCullers, *The Heart is a Lonely Hunter*, in *Complete Novels*, p. 254.
- <sup>327</sup> Douglass H. Thompson, “Flannery O’Connor”, in *Gothic Writers: A Critical Bibliographical Guide*, p. 315.
- <sup>328</sup> Allan Lloyd-Smith, *American Gothic Fiction: An Introduction*, p. 61.
- <sup>329</sup> Orville Prescott, “The Eminently Obscure”, in *In My Opinion: An Inquiry into the Contemporary Novel*, p. 87.
- <sup>330</sup> Peter Swiggart, *The Art of Faulkner’s Novels*, p. 14.
- <sup>331</sup> Leslie Fiedler, *Love and Death in the American Novel*, p. 412.
- <sup>332</sup> William Faulkner, *Absalom, Absalom!*, p. 356.
- <sup>333</sup> Dani Cavallaro, *The Gothic Vision*, p. 35.
- <sup>334</sup> Evelyn Scott, “On William Faulkner’s *The Sound and the Fury*”, p. 9.
- <sup>335</sup> John M. Bradbury, *Renaissance in the South: A Critical History of the Literature, 1920-1960*, p. 123.
- <sup>336</sup> Stanley Edgar Hyman, “Flannery O’Connor”, in *Seven American Women Writers of the Twentieth Century: An Introduction*, 347.
- <sup>337</sup> *Idem, ibidem*, p. 315.
- <sup>338</sup> Louise Westling, “Fathers and Daughters in Welty and O’Connor”, in *Female Tradition in Southern Literature*, p. 117.
- <sup>339</sup> Lawrence Graver, “Carson McCullers”, in *Seven American Women Writers of the Twentieth Century: An Introduction*, p. 273.
- <sup>340</sup> *Idem, ibidem*, p. 276.
- <sup>341</sup> *Idem, ibidem*, p. 283.
- <sup>342</sup> Carson McCullers, *Reflections in a Golden Eye*, in *Complete Novels*, p. 381.
- <sup>343</sup> John M. Bradbury, *Renaissance in the South: A Critical History of the Literature, 1920-1960*, p. 111.
- <sup>344</sup> Leslie Fiedler, *Love and Death in the American Novel*, p. 478.
- <sup>345</sup> Virginia Spencer Carr, “Carson McCullers”, in *Fifty Southern Writers after 1900: A Bio-Bibliographical Sourcebook*, p. 308.
- <sup>346</sup> Irving Malin, *New American Gothic*, p. 5.
- <sup>347</sup> Carson McCullers, *The Heart is a Lonely Hunter*, in *Complete Novels*, p. 131.
- <sup>348</sup> Carson McCullers, “The Flowering Dream: Notes on Writing”, in <http://www.carson-mccullers.com/html/flowering.html>.
- <sup>349</sup> Irving Malin, *New American Gothic*, p. 23.
- <sup>350</sup> Carson McCullers, *The Heart is a Lonely Hunter*, in *Complete Novels*, p. 417.
- <sup>351</sup> Lawrence Graver, “Carson McCullers”, in *Seven American Women Writers of the Twentieth Century: An Introduction*, p. 272.
- <sup>352</sup> Virginia Spencer Carr, “Carson McCullers”, in *Fifty Southern Writers after 1900: A Bio-Bibliographical Sourcebook*, p. 307.
- <sup>353</sup> Donna Tartt, *The Little Friend*, p. 8.
- <sup>354</sup> Irving Malin, *New American Gothic*, p. 26.
- <sup>355</sup> Carson McCullers, *The Member of the Wedding*, in *Complete Novels*, p. 465.
- <sup>356</sup> *Idem*, “The Flowering Dream: Notes on Writing”, in <http://www.carson-mccullers.com/html/flowering.html>.
- <sup>357</sup> Leslie Fiedler, *Love and Death in the American Novel*, p. 479.

- <sup>358</sup> Donna Tartt, *The Secret History*, p. 263.
- <sup>359</sup> Virginia Spencer Carr, “Carson McCullers”, in *Fifty Southern Writers after 1900: A Bio-Bibliographical Sourcebook*, p. 308.
- <sup>360</sup> Ruth M. Vande Kieft, “The Love Ethos of Porter, Welty and McCullers”, in *Female Tradition in Southern Literature*, p. 245.
- <sup>361</sup> *Idem, ibidem*, p. 246.
- <sup>362</sup> Richard Gray, *The Literature of Memory*, p. 278.
- <sup>363</sup> *Idem, ibidem*, p. 278.
- <sup>364</sup> Martha Stephens, “Flannery O’Connor”, in *Fifty Southern Writers after 1900: A Bio-Bibliographical Sourcebook*, pp. 338-339.
- <sup>365</sup> Stanley Edgar Hyman, “Flannery O’Connor”, in *Seven American Women Writers of the Twentieth Century: An Introduction*, 342.
- <sup>366</sup> Helen S. Garson, “Truman Capote”, in *Fifty Southern Writers after 1900: A Bio-Bibliographical Sourcebook*, 102.
- <sup>367</sup> Truman Capote, *Other Voices, Other Rooms*, p. 78.
- <sup>368</sup> Donna Tartt, *The Secret History*, p. 579.
- <sup>369</sup> *Idem*, apud Susan Wyndham, “A Most Complex Lolita”, in *The Sydney Morning Herald*.
- <sup>370</sup> Louis Decimus Rubin, *The Faraway Country: Writers of the Modern South*, p. 135.
- <sup>371</sup> John M. Bradbury, *Renaissance in the South: A Critical History of the Literature, 1920-1960*, p. 108.
- <sup>372</sup> James A. Bryant, “Eudora Welty”, in *Fifty Southern Writers after 1900: A Bio-Bibliographical Sourcebook*, p. 171.
- <sup>373</sup> *Idem, ibidem*, pp. 208-209.
- <sup>374</sup> Dani Cavallaro, *The Gothic Vision*, p. 149.
- <sup>375</sup> Elizabeth M. Kerr, “Sanctuary: The Persecuted Maiden, or, Vice Triumphant”, in *William Faulkner’s Sanctuary*, p. 82.
- <sup>376</sup> *Idem, ibidem*, p. 92.
- <sup>377</sup> Cleanth Brooks, *William Faulkner: The Yoknapatawpha Country*, p. 119.
- <sup>378</sup> J. Douglas Perry, “Gothic as Vortex: The Form of Horror in Capote, Faulkner, and Styron”, in *The Critical Response to Truman Capote*, pp. 186-187.
- <sup>379</sup> William Faulkner, *Sanctuary*, p. 93.
- <sup>380</sup> Elizabeth M. Kerr, “Sanctuary: The Persecuted Maiden, or, Vice Triumphant”, in *William Faulkner’s Sanctuary*, p. 81.
- <sup>381</sup> Donna Tartt, *The Little Friend*, p. 131.
- <sup>382</sup> Harper Lee, *To Kill a Mockingbird*, p. 30
- <sup>383</sup> Donna Tartt, apud Katherine Viner, “A Talent to Tantalise”, in *The Guardian*.
- <sup>384</sup> June Edwards, *Opposing Censorship in the Public Schools: Religion, Morality and Literature*, p. 100.
- <sup>385</sup> Truman Capote, *Other Voices, Other Rooms*, p. 45.
- <sup>386</sup> Lawrence Graver, “Carson McCullers”, in *Seven American Women Writers of the Twentieth Century: An Introduction*, p. 281.
- <sup>387</sup> Michael Maher & Lloyd Chiasson Jr., “The Verdict”, in *The Press on Trial: Crimes and Trials as Media Events*, p. 203.
- <sup>388</sup> Evelyn Scott, “On William Faulkner’s *The Sound and the Fury*”, p. 10
- <sup>389</sup> Peter Swiggart, *The Art of Faulkner’s Novels*, p. 17.
- <sup>390</sup> *Idem, ibidem*, p. 91.
- <sup>391</sup> Sylvia Jenkins Cook, *From Tobacco Road to Route 66: The Southern Poor White in Fiction*, p. 43.
- <sup>392</sup> Peter Swiggart, *The Art of Faulkner’s Novels*, p. 57.
- <sup>393</sup> Dani Cavallaro, *The Gothic Vision*, p. 35.

- <sup>394</sup> William Faulkner, *As I Lay Dying*, in *The Sound and The Fury & As I Lay Dying*, p. 461.
- <sup>395</sup> Patricia McKee, *Producing American Races: Henry James, William Faulkner, Toni Morrison*, pp. 112-113.
- <sup>396</sup> Dani Cavallaro, *The Gothic Vision*, p. 35.
- <sup>397</sup> Irving Malin, *New American Gothic*, p. 55.
- <sup>398</sup> *Idem, ibidem*, p. 57.
- <sup>399</sup> *Idem, ibidem*, p. 58.
- <sup>400</sup> Maureen Howard, "Introduction", in *Seven American Women Writers of the Twentieth Century: An Introduction*, p. 19.
- <sup>401</sup> Stanley Edgar Hyman, "Flannery O'Connor", in *Seven American Women Writers of the Twentieth Century: An Introduction*, 339.
- <sup>402</sup> M. Thomas Inge, *Faulkner, Sut, and Other Southerners: Essays in Literary History*, p. 163.
- <sup>403</sup> James A. Bryant, "Eudora Welty", in *Fifty Southern Writers after 1900: A Bio-Bibliographical Sourcebook*, p. 521.
- <sup>404</sup> *Idem*, "Eudora Welty", in *Seven American Women Writers of the Twentieth Century: An Introduction*, p. 186.
- <sup>405</sup> Louise Westling, "Fathers and Daughters in Welty and O'Connor", in *Female Tradition in Southern Literature*, p. 116.
- <sup>406</sup> Ruth M. Vande Kieft, "The Love Ethos of Porter, Welty and McCullers", in *Female Tradition in Southern Literature*, p. 247.
- <sup>407</sup> William Patrick Day, *In the Circles of Fear and Desire*, p. 76.
- <sup>408</sup> J. Douglas Perry, "Gothic as Vortex: The Form of Horror in Capote, Faulkner, and Styron", in *The Critical Response to Truman Capote*, p. 182.
- <sup>409</sup> William White Tison Pugh, "Boundless Hearts in a Nightmare World: Queer, Sentimentalism and Southern Gothicism in Truman Capote's Other Voices, Other Rooms.", in *The Mississippi Quarterly*, p. 663.
- <sup>410</sup> Richard Davenport-Hines, *Gothic: Four Hundred Years of Excess, Horror, Evil and Ruin*, p. 299.
- <sup>411</sup> William Faulkner, *The Sound and the Fury*, in *The Sound and The Fury & As I Lay Dying*, p. 123.
- <sup>412</sup> *Idem, Absalom, Absalom*, p. 21.
- <sup>413</sup> Richard Davenport-Hines, *Gothic: Four Hundred Years of Excess, Horror, Evil and Ruin*, p. 273.
- <sup>414</sup> Allan Lloyd-Smith, *American Gothic Fiction: An Introduction*, p. 116.
- <sup>415</sup> Richard Gray, *The Literature of Memory*, p. 231.
- <sup>416</sup> Jonathan Baumbach, *The Landscape of Nightmare: Studies in the Contemporary American Novel*, p. 100.
- <sup>417</sup> Flannery O'Connor, "A Good Man is Hard to Find", in *Collected Works*, p. 150.
- <sup>418</sup> Jonathan Baumbach, *The Landscape of Nightmare: Studies in the Contemporary American Novel*, p. 100.
- <sup>419</sup> Douglass H. Thompson, *Gothic Writers: A Critical Bibliographical Guide*, p. 316.
- <sup>420</sup> Jonathan Baumbach, *The Landscape of Nightmare: Studies in the Contemporary American Novel*, p. 89.
- <sup>421</sup> Friedrich Nietzsche, *A Gaia Ciência*, p. 145.
- <sup>422</sup> Dani Cavallaro, *The Gothic Vision*, p. 41.
- <sup>423</sup> William Patrick Day, *In the Circles of Fear and Desire*, p. 43.
- <sup>424</sup> Carson McCullers, "The Flowering Dream: Notes on Writing", in <http://www.carson-mccullers.com/html/flowering.html>.
- <sup>425</sup> Dani Cavallaro, *The Gothic Vision*, p. 74.
- <sup>426</sup> William Patrick Day, *In the Circles of Fear and Desire*, p. 22.
- <sup>427</sup> Peter Swiggart, *The Art of Faulkner's Novels*, p. 64.
- <sup>428</sup> Richard Gray, *The Literature of Memory*, pp. 246-247.
- <sup>429</sup> William Patrick Day, *In the Circles of Fear and Desire*, p. 49.
- <sup>430</sup> Donna Tartt, *The Secret History*, p. 136.

- <sup>431</sup> *Idem, ibidem*, p. 136
- <sup>432</sup> François Lyotard, *O Inumano*, p. 38.
- <sup>433</sup> William Patrick Day, *In the Circles of Fear and Desire*, p. 46.
- <sup>434</sup> Allan Lloyd-Smith, *American Gothic Fiction: An Introduction*, p. 118.
- <sup>435</sup> Peter Swiggart, *The Art of Faulkner's Novels*, p. 48.
- <sup>436</sup> *Idem, ibidem*, p. 94.
- <sup>437</sup> Patricia McKee, *Producing American Races: Henry James, William Faulkner, Toni Morrison*, p. 111.
- <sup>438</sup> Peter Swiggart, *The Art of Faulkner's Novels*, p. 95.
- <sup>439</sup> William Faulkner, "A Rose for Emily", in *Collected Stories of William Faulkner*, p. 121.
- <sup>440</sup> Ray B. West Jr, "Atmosphere and Theme in Faulkner's «A Rose for Emily», in *A Rose for Emily*, p. 41.
- <sup>441</sup> Cleanth Brooks e Robert Penn Warren, "An Interpretation of «A Rose for Emily», in *A Rose for Emily*, p. 25.
- <sup>442</sup> Donna Tartt, apud Katherine Viner, "A Talent to Tantalise", in *The Guardian*.
- <sup>443</sup> Richard Gray, *The Literature of Memory*, p. 239.
- <sup>444</sup> *Idem, ibidem*, p. 239.
- <sup>445</sup> Truman Capote, *Other Voices, Other Rooms*, p. 52
- <sup>446</sup> T. S. Eliot, "Burnt Norton", in *Collected Poems, 1909-1962*, p. 175.
- <sup>447</sup> Leigh Anne Duck, "Haunting Yoknapatawpha: Faulkner and Traumatic Memory", in *Faulkner in the Twenty-First Century: Faulkner and Yoknapatawpha*, p. 92.
- <sup>448</sup> Donna Tartt, *The Little Friend*, p. 4.
- <sup>449</sup> *Idem, ibidem*, p. 4.
- <sup>450</sup> Jean-Paul Sartre, "Time in Faulkner: The Sound and the Fury", in *William Faulkner: Two Decades of Criticism*, p. 183.
- <sup>451</sup> *Idem, ibidem*, p. 184.
- <sup>452</sup> C. Hugh Holman. "The Novel in the South", in *A Time of Harvest: American Literature*, p. 90.
- <sup>453</sup> Donna Tartt, *The Little Friend*, pp. 413-414.
- <sup>454</sup> *Idem, The Secret History*, pp. 441-442.
- <sup>455</sup> Peter Swiggart, *The Art of Faulkner's Novels*, p. 114.
- <sup>456</sup> Irving Malin, *New American Gothic*, pp. 106-107.
- <sup>457</sup> Dani Cavallaro, *The Gothic Vision*, p. 27.
- <sup>458</sup> Irving Malin, *New American Gothic*, p. 83.
- <sup>459</sup> Carson McCullers, *The Heart is a Lonely Hunter*, in *Complete Novels*, p. 20
- <sup>460</sup> Donna Tartt, *The Secret History*, p. 82.
- <sup>461</sup> Virginia Spencer Carr, "Carson McCullers", in *Fifty Southern Writers after 1900: A Bio-Bibliographical Sourcebook*, p. 305.
- <sup>462</sup> Irving Malin, *New American Gothic*, p. 84.
- <sup>463</sup> Carson McCullers, *The Member of the Wedding*, in *Complete Novels*, p. 563.
- <sup>464</sup> Donna Tartt, *The Little Friend*, p. 103.
- <sup>465</sup> James A. Bryant, "Eudora Welty", in *Fifty Southern Writers after 1900: A Bio-Bibliographical Sourcebook*, p. 521.
- <sup>466</sup> Martha Stephens, "Flannery O'Connor", in *Fifty Southern Writers after 1900: A Bio-Bibliographical Sourcebook*, p. 340.
- <sup>467</sup> Dani Cavallaro, *The Gothic Vision*, p. 147.
- <sup>468</sup> William Faulkner, *Absalom, Absalom!*, p. 85.
- <sup>469</sup> Richard Gray, *The Literature of Memory*, p. 251.

- <sup>470</sup> Robert K. Martin, "Hunted by Jim Crow: Gothic Fictions by Hawthorne and Faulkner", in *American Gothic: New Interventions in a National Narrative*, p. 131.
- <sup>471</sup> Noel Polk, *Children of the Dark House*, p. 29.
- <sup>472</sup> Elizabeth M. Kerr, "Sanctuary: The Persecuted Maiden, or, Vice Triumphant", in *William Faulkner's Sanctuary*, p. 84.
- <sup>473</sup> J. Douglas Perry, "Gothic as Vortex: The Form of Horror in Capote, Faulkner, and Styron", in *The Critical Response to Truman Capote*, p. 184.
- <sup>474</sup> Elizabeth M. Kerr, "Sanctuary: The Persecuted Maiden, or, Vice Triumphant", in *William Faulkner's Sanctuary*, p. 85.
- <sup>475</sup> John W. Aldridge, *After the Lost Generation: A Critical Study of the Writers of Two Wars*, p. 215.
- <sup>476</sup> *Idem, ibidem*, p. 218.
- <sup>477</sup> Robert K. Martin, "Hunted by Jim Crow: Gothic Fictions by Hawthorne and Faulkner", in *American Gothic: New Interventions in a National Narrative*, p. 140
- <sup>478</sup> Irving Malin, *New American Gothic*, p. 129.
- <sup>479</sup> William Patrick Day, *In the Circles of Fear and Desire*, p. 103.
- <sup>480</sup> Leslie Fiedler, *Love and Death in the American Novel*, p. 320.
- <sup>481</sup> *Idem, ibidem*, p. 331.
- <sup>482</sup> *Idem, ibidem*, p. 324.
- <sup>483</sup> Elizabeth M. Kerr, "Sanctuary: The Persecuted Maiden, or, Vice Triumphant", in *William Faulkner's Sanctuary*, p. 86.
- <sup>484</sup> William Faulkner, *The Sound and the Fury*, in *The Sound and The Fury & As I Lay Dying*, p. 115.
- <sup>485</sup> Elizabeth M. Kerr, "Sanctuary: The Persecuted Maiden, or, Vice Triumphant", in *William Faulkner's Sanctuary*, p. 88.
- <sup>486</sup> Irving Malin, *New American Gothic*, p. 25.
- <sup>487</sup> Virginia Spencer Car, "Carson McCullers", in *Fifty Southern Writers after 1900: A Bio-Bibliographical Sourcebook*, p. 308.
- <sup>488</sup> William Patrick Day, *In the Circles of Fear and Desire*, p. 132.
- <sup>489</sup> Carson McCullers, *The Heart is a Lonely Hunter*, in *Complete Novels*, pp. 198-199.
- <sup>490</sup> Irving Malin, *New American Gothic*, p. 22.
- <sup>491</sup> Herman Melville, *Moby Dick: or, the Whale*, p. 193.
- <sup>492</sup> Allan Lloyd-Smith, *American Gothic Fiction: An Introduction*, p. 84.
- <sup>493</sup> John M. Bradbury, *Renaissance in the South: A Critical History of the Literature, 1920-1960*, p. 111.
- <sup>494</sup> *Idem, ibidem*, p. 111.
- <sup>495</sup> Irving Malin, *New American Gothic*, p. 23.
- <sup>496</sup> Donna Tartt, *The Secret History*, p. 447.
- <sup>497</sup> Richard Gray, *The Literature of Memory*, p. 224.
- <sup>498</sup> Douglass H. Thompson, *Gothic Writers: A Critical Bibliographical Guide*, p. 317
- <sup>499</sup> Irving Malin, *New American Gothic*, p. 134.
- <sup>500</sup> Truman Capote, *Other Voices, Other Rooms*, p. 31.
- <sup>501</sup> Irving Malin, *New American Gothic*, p. 128.
- <sup>502</sup> Flannery O'Connor, "The Artificial Nigger", in *Collected Works*, p. 214.
- <sup>503</sup> William Patrick Day, *In the Circles of Fear and Desire*, p. 25.
- <sup>504</sup> Fred Botting, *Gothic*, p. 161.
- <sup>505</sup> Philip Thomson, *The Grotesque*, p. 11.
- <sup>506</sup> Dieter Meindl, *American Fiction and the Metaphysics of the Grotesque*, p. 14.

- <sup>507</sup> Susan V. Donaldson, "Making a Spectacle: Welty, Faulkner, and Southern Gothic," in *The Mississippi Quarterly*, p. 567.
- <sup>508</sup> William O'Connor, *Grotesque: An American Genre and Other Essays*, p. 5.
- <sup>509</sup> Lawrence Graver, "Carson McCullers", in *Seven American Women Writers of the Twentieth Century: An Introduction*, p. 290.
- <sup>510</sup> Truman Capote, *Other Voices, Other Rooms*, p. 46.
- <sup>511</sup> Allan Lloyd-Smith, *American Gothic Fiction: An Introduction*, p. 111.
- <sup>512</sup> William Patrick Day, *In the Circles of Fear and Desire*, p. 60.
- <sup>513</sup> William White Tison Pugh, "Boundless Hearts in a Nightmare World: Queer, Sentimentalism and Southern Gothicism in Truman Capote's *Other Voices, Other Rooms*," in *The Mississippi Quarterly*, p. 663.
- <sup>514</sup> Truman Capote, *Other Voices, Other Rooms*, p. 76.
- <sup>515</sup> Donna Tartt, *The Little Friend*, p. 68.
- <sup>516</sup> Dani Cavallaro, *The Gothic Vision*, p. 195.
- <sup>517</sup> Robert Doty, *Human Concern/ Personal Torment: The Grotesque in American Art*, p. 6.
- <sup>518</sup> William Faulkner, *As I Lay Dying*, in *The Sound and The Fury & As I Lay Dying*, p. 342.
- <sup>519</sup> Donna Tartt, *The Little Friend*, p. 299.
- <sup>520</sup> William Faulkner, *As I Lay Dying*, in *The Sound and The Fury & As I Lay Dying*, p. 358.
- <sup>521</sup> Robert Doty, *Human Concern/ Personal Torment: The Grotesque in American Art*, p. 6.
- <sup>522</sup> William Patrick Day, *In the Circles of Fear and Desire*, p. 59.
- <sup>523</sup> Donna Tartt, *The Little Friend*, p. 118.
- <sup>524</sup> *Idem, ibidem*, p. 199.
- <sup>525</sup> Dieter Meindl, *American Fiction and the Metaphysics of the Grotesque*, p. 106.
- <sup>526</sup> Orville Prescott, *In My Opinion: An Inquiry into the Contemporary Novel*, p. 87.
- <sup>527</sup> Dieter Meindl, *American Fiction and the Metaphysics of the Grotesque*, p. 15.
- <sup>528</sup> Robert Doty, *Human Concern/ Personal Torment: The Grotesque in American Art*, p. 6.
- <sup>529</sup> Elizabeth M. Kerr, "Sanctuary: The Persecuted Maiden, or, Vice Triumphant", in *William Faulkner's Sanctuary*, p. 98.
- <sup>530</sup> Richard Gray, *The Literature of Memory*, p. 283.
- <sup>531</sup> Stanley Edgar Hyman, "Flannery O'Connor", in *Seven American Women Writers of the Twentieth Century: An Introduction*, 350.
- <sup>532</sup> *Idem, ibidem*, p. 351.
- <sup>533</sup> Douglass H. Thompson, *Gothic Writers: A Critical Bibliographical Guide*, p. 317.
- <sup>534</sup> Richard Gray, *The Literature of Memory*, p. 277.
- <sup>535</sup> Irving Malin, "Flannery O'Connor and the Grotesque", in *The Added Dimension: The Art and Mind of Flannery O'Connor*, p. 108.
- <sup>536</sup> Jonathan Baumbach, *The Landscape of Nightmare: Studies in the Contemporary American Novel*, p. 91.
- <sup>537</sup> Irving Malin, *New American Gothic*, p. 34.
- <sup>538</sup> Elizabeth M. Kerr, "Sanctuary: The Persecuted Maiden, or, Vice Triumphant", in *William Faulkner's Sanctuary*, p. 92.
- <sup>539</sup> William O'Connor, *Grotesque: An American Genre and Other Essays*, p. 13.
- <sup>540</sup> Philip Thomson, *The Grotesque*, p. 20.
- <sup>541</sup> Donna Tartt, apud Katherine Viner, "A Talent to Tantalise", in *The Guardian*.
- <sup>542</sup> *Idem, The Little Friend*, p. 353.

- <sup>543</sup> Wilson Yates, “An Introduction to the Grotesque: Theoretical and Theological Considerations”, in *The Grotesque in Art and Literature: Theological Reflections*, p. 2.
- <sup>544</sup> Stanley Edgar Hyman, “Flannery O’Connor”, in *Seven American Women Writers of the Twentieth Century: An Introduction*, p. 322.
- <sup>545</sup> James A. Bryant, “Eudora Welty”, in *Fifty Southern Writers after 1900: A Bio-Bibliographical Sourcebook*, p. 170.
- <sup>546</sup> M. Thomas Inge, *Faulkner, Sut, and Other Southerners: Essays in Literary History*, p. 168.
- <sup>547</sup> Peter Swiggart, *The Art of Faulkner’s Novels*, p. 57.
- <sup>548</sup> Virginia Spencer Carr, “Carson McCullers”, in *Fifty Southern Writers after 1900: A Bio-Bibliographical Sourcebook*, p. 306.
- <sup>549</sup> Maureen Howard, “Introduction”, in *Seven American Women Writers of the Twentieth Century: An Introduction*, p. 20.
- <sup>550</sup> John M. Bradbury, *Renaissance in the South: A Critical History of the Literature, 1920-1960*, p. 110.
- <sup>551</sup> Carson McCullers, *Reflections in a Golden Eye*, in *Complete Novels*, p. 384.
- <sup>552</sup> Maureen Howard, “Introduction”, in *Seven American Women Writers of the Twentieth Century: An Introduction*, p. 21.
- <sup>553</sup> Virginia Spencer Carr, *Understanding Carson McCullers*, p. 38.
- <sup>554</sup> William White Tison Pugh, “Boundless Hearts in a Nightmare World: Queer, Sentimentalism and Southern Gothicism in Truman Capote’s Other Voices, Other Rooms.”, in *The Mississippi Quarterly*, p. 663.
- <sup>555</sup> Ray B. West Jr, “Atmosphere and Theme in Faulkner’s «A Rose for Emily», in *A Rose for Emily*, p. 41.
- <sup>556</sup> William Faulkner, “A Rose for Emily”, in *Collected Stories of William Faulkner*, p. 120.
- <sup>557</sup> Harper Lee, *To Kill a Mockingbird*, p. 37.
- <sup>558</sup> William Faulkner, *Absalom, Absalom!*, p. 8.
- <sup>559</sup> Dani Cavallaro, *The Gothic Vision*, p. 201.
- <sup>560</sup> Flannery O’Connor, *Wise Blood*, in *Collected Works*, p. 122.
- <sup>561</sup> Bento de Espinosa, *Ethics*, p. 202.
- <sup>562</sup> Truman Capote, *Other Voices, Other Rooms*, p. 81.
- <sup>563</sup> Donna Tartt, *The Secret History*, p. 563.
- <sup>564</sup> Flannery O’Connor, “A Circle in the Fire”, in *Collected Works*, p. 232.
- <sup>565</sup> *Idem, ibidem*, “Good Country People”, in *Collected Works*, p. 267.
- <sup>566</sup> Harper Lee, *To Kill a Mockingbird*, p. 161.
- <sup>567</sup> Donna Tartt, *The Secret History*, p. 182.
- <sup>568</sup> *Idem, ibidem*, p. 376.
- <sup>569</sup> *Idem, ibidem*, p. 444.
- <sup>570</sup> Irving Malin, *New American Gothic*, p. 5.
- <sup>571</sup> Peter Conrad, *The Hitchcock Murders*, p. xi.
- <sup>572</sup> David Lynch, em entrevista nos extras do DVD de *Blue Velvet*.
- <sup>573</sup> Alfred Hitchcock, *Rope*.
- <sup>574</sup> Irving Malin, *New American Gothic*, p. 15.
- <sup>575</sup> Camille Paglia, *The Birds*, p. 64.
- <sup>576</sup> Shai Biderman e Eliana Jacobowitz, “Rope: Nietzsche and the Art of Murder”, in *Hitchcock and Philosophy: Dial M for Metaphysics*, p. 41.
- <sup>577</sup> Longino, “On Sublimity”, in *Classical Literary Criticism*, p. 150.
- <sup>578</sup> Donna Tartt, *The Secret History*, p. 603.
- <sup>579</sup> Irving Malin, *New American Gothic*, p. 12.

- <sup>580</sup> Robin Wood, *Hitchcock's Films Revisited*, p. 124.
- <sup>581</sup> Carlos Melo Ferreira, *O Cinema de Alfred Hitchcock*, p. 95.
- <sup>582</sup> Donna Tartt, *The Secret History*, p. 112.
- <sup>583</sup> Peter Conrad, *The Hitchcock Murders*, p. 68.
- <sup>584</sup> *Idem, ibidem*, p. 258.
- <sup>585</sup> *Idem, ibidem*, p. 225.
- <sup>586</sup> Carlos Melo Ferreira, *O Cinema de Alfred Hitchcock*, p. 106.
- <sup>587</sup> William Patrick Day, *In the Circles of Fear and Desire: A Study of Gothic Fantasy*, p. 7.
- <sup>588</sup> Peter Conrad, *The Hitchcock Murders*, p. 191.
- <sup>589</sup> Robin Wood, *Hitchcock's Films Revisited*, p. 106.
- <sup>590</sup> H. G. Wells, *The Invisible Man*, p. 41.
- <sup>591</sup> William Patrick Day, *In the Circles of Fear and Desire: A Study of Gothic Fantasy*, p. 160.
- <sup>592</sup> Peter Conrad, *The Hitchcock Murders*, p. 207.
- <sup>593</sup> Anne Jerslev, "Beyond Boundaries: David Lynch's *Lost Highway*", in *The Cinema of David Lynch: American Dreams, Nightmare Visions*, p. 162.
- <sup>594</sup> Donna Tartt, *The Little Friend*, p. 66.
- <sup>595</sup> Paul A. Woods, *Weirdsville USA: the obsessive world of David Lynch*, p. 75.
- <sup>596</sup> David Lynch, *Lost Highway*.
- <sup>597</sup> Anne Jerslev, "Beyond Boundaries: David Lynch's *Lost Highway*", in *The Cinema of David Lynch: American Dreams, Nightmare Visions*, p. 156.
- <sup>598</sup> David Lynch apud Paul A. Woods, *Weirdsville USA: the obsessive world of David Lynch*, p. 95.
- <sup>599</sup> Scott Calef, "Featherless Biped: The Concept of Humanity", in *The Birds*. *Hitchcock and Philosophy: Dial M for Metaphysics*, p. 87.
- <sup>600</sup> Donna Tartt, *The Little Friend*, p. 495.
- <sup>601</sup> Robin Wood, *Hitchcock's Films Revisited*, p. 154.
- <sup>602</sup> Camille Paglia, *The Birds*, p. 46.
- <sup>603</sup> John Richardson, "Laura and *Twin Peaks*: Postmodern Parody and the Musical Reconstruction of the Absent Femme Fatale", in *The Cinema of David Lynch: American Dreams, Nightmare Visions*, p.84.
- <sup>604</sup> David Lynch, *Twin Peaks*.
- <sup>605</sup> Vincent Price, "Introduction", in *The Ghouls*, p. 10.
- <sup>606</sup> David Lynch, apud Paul A. Woods, *Weirdsville USA: the obsessive world of David*, p. 80.
- <sup>607</sup> Paul A. Woods, *ibidem*, p. 20.
- <sup>608</sup> Richard Davenport-Hines, *Gothic: Four Hundred Years of Excess, Horror, Evil and Ruin*, p. 370.
- <sup>609</sup> Paul A. Woods, *Weirdsville USA: the obsessive world of David Lynch*, p. 52.
- <sup>610</sup> Martha P. Nochimson, "«All I Need is the Girl»: The Life and Death of Creativity in *Mulholland Drive*", in *The Cinema of David Lynch: American Dreams, Nightmare Visions*, p. 142.
- <sup>611</sup> Richard Davenport-Hines, *Gothic: Four Hundred Years of Excess, Horror, Evil and Ruin*, p. 370.
- <sup>612</sup> Jana Evans Braziel, "In Dreams...": Gender, Sexuality and Violence in the Cinema of David Lynch", in *The Cinema of David Lynch: American Dreams, Nightmare Visions*, p. 116.
- <sup>613</sup> Noël Carroll, *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*, p. 68.
- <sup>614</sup> Roland Barthes, *Image – Music – Text*, p. 119.



- <sup>615</sup> David Lynch, apud Erica Sheen e Annette Davison (ed.), *The Cinema of David Lynch: American Dreams, Nightmare Visions*, p. 3.
- <sup>616</sup> Philip Tallon, “*Psycho*: Horror, Hitchcock, and the Problem of Evil.”, in *Hitchcock and Philosophy: Dial M for Metaphysics*, p. 50.
- <sup>617</sup> Carlos Melo Ferreira, *O Cinema de Alfred Hitchcock*, p. 166.
- <sup>618</sup> Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, p. 36.
- <sup>619</sup> Shai Biderman & Eliana Jacobowitz, “*Rope*: Nietzsche and the Art of Murder”, in *Hitchcock and Philosophy: Dial M for Metaphysics*, pp. 41-42.
- <sup>620</sup> Philip Tallon, “*Psycho*: Horror, Hitchcock, and the Problem of Evil”, in *Hitchcock and Philosophy: Dial M for Metaphysics*, p. 61.
- <sup>621</sup> Carlos Melo Ferreira, *O Cinema de Alfred Hitchcock*, p. 165.
- <sup>622</sup> Robin Wood, *Hitchcock's Films Revisited*, p. 146.
- <sup>623</sup> Philip Tallon, “*Psycho*: Horror, Hitchcock, and the Problem of Evil”, in *Hitchcock and Philosophy: Dial M for Metaphysics*, p. 57.
- <sup>624</sup> João Bérnard da Costa, *Filmes da Minha Vida.*, p. 61
- <sup>625</sup> Claude Beylie, *Os Filmes-Chave do Cinema*, p. 106.
- <sup>626</sup> David Lynch, *Dune*.
- <sup>627</sup> David Lynch, apud Paul A. Woods, *Weirdsville USA: the obsessive world of David Lynch*, p. 8.
- <sup>628</sup> Jana Evans Braziel, “In Dreams...: Gender, Sexuality and Violence in the Cinema of David Lynch”, in *The Cinema of David Lynch: American Dreams, Nightmare Visions*, p. 108.
- <sup>629</sup> Steven Jay Schneider, “The Essential Evil in/of *Eraserhead* (or, Lynch to the contrary)”, in *The Cinema of David Lynch: American Dreams, Nightmare Visions*, p. 9.
- <sup>630</sup> Andreas Blassman, “The Detective in *Twin Peaks*”, in <http://www.thecityofabsurdity.com/>.
- <sup>631</sup> William Patrick Day, *In the Circles of Fear and Desire: A Study of Gothic Fantasy*, p. 25.
- <sup>632</sup> Donna Tartt, *The Little Friend*, pp. 504-505.
- <sup>633</sup> William Patrick Day, *In the Circles of Fear and Desire: A Study of Gothic Fantasy*, p. 66.
- <sup>634</sup> Alfred Hitchcock, apud Peter Conrad, *The Hitchcock Murders*, p. 23.
- <sup>635</sup> William A. Drumin. “*Sabotage*: Chaos Unleashed and the Impossibility of Utopia”, in *Hitchcock and Philosophy: Dial M for Metaphysics*, p. 5.
- <sup>636</sup> Alfred Hitchcock, *Marnie*.
- <sup>637</sup> Robin Wood, *Hitchcock's Films Revisited*, p. 181.
- <sup>638</sup> *Ibid, ibidem*, p. 182.
- <sup>639</sup> João Bérnard da Costa, *Filmes da Minha Vida.*, p. 62.
- <sup>640</sup> Donna Tartt, *The Little Friend*, 104.
- <sup>641</sup> Noël Carroll, *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*, p. 39.
- <sup>642</sup> Camille Paglia, *The Birds*, p. 25.
- <sup>643</sup> Robin Wood, *Hitchcock's Films Revisited*, p. 113.
- <sup>644</sup> Noël Carroll, “*Vertigo* and the Pathologies of Romantic Love”, in *Hitchcock and Philosophy: Dial M for Metaphysics*, p. 104.
- <sup>645</sup> *Rear Window*, Alfred Hitchcock.
- <sup>646</sup> William Patrick Day, *In the Circles of Fear and Desire: A Study of Gothic Fantasy*, p. 60.

- <sup>647</sup> Michael Silberstein, “*Rear Window: Hitchcock’s Allegory of the Cave*”, in *Hitchcock and Philosophy: Dial M for Metaphysics*, pp. 191-192.
- <sup>648</sup> Aeon J. Skoble, “*Rear Window: Looking at Things Ethically*”, in *Hitchcock and Philosophy: Dial M for Metaphysics*, p. 210.
- <sup>649</sup> Peter Conrad, *The Hitchcock Murders*, p. 225.
- <sup>650</sup> Alfred Hitchcock, *Rope*.
- <sup>651</sup> Robin Wood, *Hitchcock’s Films Revisited*, p. 351.
- <sup>652</sup> David Lynch, apud Paul A. Woods, *Weirdsville USA: the obsessive world of David Lynch*, p. 218.
- <sup>653</sup> Martha P. Nochimson, “«All I Need is the Girl»: The Life and Death of Creativity in *Mulholland Drive*”, in *The Cinema of David Lynch: American Dreams, Nightmare Visions*, p. 167.
- <sup>654</sup> Richard Davenport-Hines, *Gothic: Four Hundred Years of Excess, Horror, Evil and Ruin*, p. 370.
- <sup>655</sup> Paul A. Woods, *Weirdsville USA: the obsessive world of David Lynch*, p. 33.
- <sup>656</sup> Martha P. Nochimson, “«All I Need is the Girl»: The Life and Death of Creativity in *Mulholland Drive*”, in *The Cinema of David Lynch: American Dreams, Nightmare Visions*, p. 131.
- <sup>657</sup> *Ibid, ibidem*, p. 182.
- <sup>658</sup> Andreas Blassman, “The Detective in *Twin Peaks*”, in <http://www.thecityofabsurdity.com/>.
- <sup>659</sup> William Patrick Day, *In the Circles of Fear and Desire: A Study of Gothic Fantasy*, p. 53.
- <sup>660</sup> Andreas Blassman, “The Detective in *Twin Peaks*”, <http://www.thecityofabsurdity.com/>.
- <sup>661</sup> David Lynch, *Lost Highway*.
- <sup>662</sup> Joe Kember, “David Lynch and the Mug Shot: Facework in *The Elephant Man* and *The Straight Story*”, in *The Cinema of David Lynch: American Dreams, Nightmare Visions*, p. 21.
- <sup>663</sup> Jana Evans Braziel, “In Dreams...: Gender, Sexuality and Violence in the Cinema of David Lynch”, in *The Cinema of David Lynch: American Dreams, Nightmare Visions*, p. 114.
- <sup>664</sup> Paul A. Woods, *Weirdsville USA: the obsessive world of David Lynch*, p. 83.
- <sup>665</sup> David Lynch, *Wild at Heart*.
- <sup>666</sup> William Patrick Day, *In the Circles of Fear and Desire: A Study of Gothic Fantasy*, p. 31.
- <sup>667</sup> David Lynch, apud Paul A. Woods, *Weirdsville USA: the obsessive world of David Lynch*, p. 180.
- <sup>668</sup> Anne Jerslev, “Beyond Boundaries: David Lynch’s *Lost Highway*”, in *The Cinema of David Lynch: American Dreams, Nightmare Visions*, p. 155.
- <sup>669</sup> Bernd Herzogenrath: “On the *Lost Highway*: Lynch and Lacan, Cinema and Cultural Pathology”, in <http://www.thecityofabsurdity.com>.
- <sup>670</sup> David Lynch, *Mulholland Drive*.
- <sup>671</sup> Martha P. Nochimson, “«All I Need is the Girl»: The Life and Death of Creativity in *Mulholland Drive*”, in *The Cinema of David Lynch: American Dreams, Nightmare Visions*, p. 167.
- <sup>672</sup> *Ibid, ibidem*, p. 177.
- <sup>673</sup> Blaise Pascal, *Pensamentos*, p. 45.
- <sup>674</sup> David Mariano, “*INLAND EMPIRE*”, in *Premiere*, p. 9.
- <sup>675</sup> David Lynch, *INLAND EMPIRE*.
- <sup>676</sup> Ryan Walsh, “The Ultimate Struggle of Good Vs. Evil Right In Your Own Backyard: A Mythological Look At *Twin Peaks*”, in <http://www.thecityofabsurdity.com/>.
- <sup>677</sup> Martha P Nochimson, *The Passion of David Lynch: Wild at Heart in Hollywood*, p. 92.
- <sup>678</sup> Richard Davenport-Hines, *Gothic: Four Hundred Years of Excess, Horror, Evil and Ruin*, p. 377.

- <sup>679</sup> Peter Conrad, *The Hitchcock Murders*, p. 28.
- <sup>680</sup> Noël Carroll, “Vertigo and the Pathologies of Romantic Love”, in *Hitchcock and Philosophy: Dial M for Metaphysics*, p. 104.
- <sup>681</sup> Philip Tallon, “Psycho: Horror, Hitchcock, and the Problem of Evil”, in *Hitchcock and Philosophy: Dial M for Metaphysics*, p. 49.
- <sup>682</sup> Sam Ishii-Gonzales, “Mysteries of Love: Lynch’s *Blue Velvet*/ Freud’s Wolf-Man”, in *The Cinema of David Lynch: American Dreams, Nightmare Visions*, p. 54.
- <sup>683</sup> Richard Davenport-Hines, *Gothic: Four Hundred Years of Excess, Horror, Evil and Ruin*, p. 373.
- <sup>684</sup> Sam Ishii-Gonzales, “Mysteries of Love: Lynch’s *Blue Velvet*/ Freud’s Wolf-Man”, in *The Cinema of David Lynch: American Dreams, Nightmare Visions*, p. 56.
- <sup>685</sup> William Patrick Day, *In the Circles of Fear and Desire: A Study of Gothic Fantasy*, p. 19.
- <sup>686</sup> Ver imagem 1, in Anexos.
- <sup>687</sup> Dani Cavallaro, *The Gothic Fiction: Three Centuries of Horror, Terror and Fear*, p. 100.
- <sup>688</sup> Henry James, “The Art of Fiction”, in *The Art of Criticism: Henry James on the Theory and the Practice of Fiction*, p. 179.
- <sup>689</sup> Marcel Proust, *Remembrance of Things Past*, p. 315.
- <sup>690</sup> Edgar Allan Poe, “Eleonora”, in *Thirty-Two Stories*, p. 175.
- <sup>691</sup> Maureen Neihart, “Creativity, the Arts and Madness”, in *Roeper Review*, p. 47.
- <sup>692</sup> Albert Rothenberg, *Creativity and Madness*, p. 5.
- <sup>693</sup> *Ibid, ibidem*, p. 6.
- <sup>694</sup> Ver imagem 2, in Anexos.
- <sup>695</sup> Ver imagens 3 e 4, in Anexos.
- <sup>696</sup> Ver imagem 5, in Anexos.
- <sup>697</sup> Ver imagem 6, in Anexos.
- <sup>698</sup> David Punter, *The Literature of Terror*, p. 189.
- <sup>699</sup> David Maclagan, “The Madness of Art and the Art of Madness”, in *Raw Vision*, [http://www. rawvisioon.com /back/madness /madness.html](http://www.rawvision.com/back/madness/madness.html).
- <sup>700</sup> David Hopkins, *After Modern Art, 1945-2000*, p. 10.
- <sup>701</sup> Michel Carrouges, *Andre Breton and the Basic Concepts of Surrealism*, p. 7.
- <sup>702</sup> Anthony Julius, *Transgressions – The Offences of Art*, p. 160.
- <sup>703</sup> Wayne Craven, *American Art: History and Culture*, p. 556.
- <sup>704</sup> Max Kozloff, “American Painting During The Cold War”, in *Pollock and After*, p. 133.
- <sup>705</sup> Jacob Baal-Teschuva, *Rothko*, p. 10.
- <sup>706</sup> Wayne Craven, *American Art: History and Culture*, p. 556.
- <sup>707</sup> Stephen Little, ... *Ismos – Entender a Arte*, p. 122.
- <sup>708</sup> Ver imagens 7 e 8, in Anexos.
- <sup>709</sup> Ver imagem 9, in Anexos.
- <sup>710</sup> Barbara Hess, *Expressionismo Abstracto*, p. 26.
- <sup>711</sup> Evelyn Virshup, “Jackson Pollock – Art Versus Alcohol”, in *Creativity & Madness: Studies of Art and Artists*, pp. 28-29.
- <sup>712</sup> Ver imagem 10, in Anexos.
- <sup>713</sup> Frank O’Hara, “Jackson Pollock”, in *Poets on Painters*, p. 206.



- <sup>714</sup> Jackson Pollock, apud Leonard Shlain, *Art & Physics – Parallel Visions in Space, Time and Light*, p. 246.
- <sup>715</sup> *Ibid, ibidem*, p. 246.
- <sup>716</sup> Mark Rothko, “The Portrait and the Modern Artist”, in *Writings on Art*, pp. 39-40.
- <sup>717</sup> Adolph Gottlieb, “The Portrait and the Modern Artist”, in *Writings on Art*, p. 40.
- <sup>718</sup> Leon E. A. Berman, “An Artist Destroys His Work – Comments on Creativity and Destructiveness”, in *Creativity and Madness: Psychological Studies of Art and Artists*, p. 60.
- <sup>719</sup> Carl Gustav Jung, *Memories, Dreams and Reflections*, p. 357.
- <sup>720</sup> Frank Lentricchia & Jody McAuliffe, *Crimes of Art + Terror*, p. 6.
- <sup>721</sup> Camille Paglia, *Sexual Personae*, p. 30.
- <sup>722</sup> Maureen Neihart, “Creativity, the Arts and Madness”, in *Roeper Review*, p. 47.
- <sup>723</sup> Dani Cavallaro, *The Gothic Fiction: Three Centuries of Horror, Terror and Fear*, p. 202.
- <sup>724</sup> Camille Paglia, *Sexual Personae*, p.8.
- <sup>725</sup> Leon E. A. Berman, “An Artist Destroys His Work – Comments on Creativity and Destructiveness”, in *Creativity and Madness: Psychological Studies of Art and Artists*, p. 78.
- <sup>726</sup> Evelyn Virshup, “Jackson Pollock – Art Versus Alcohol”, in *Creativity & Madness: Studies of Art and Artists*, p. 36.
- <sup>727</sup> Ver imagem 11, in Anexos.
- <sup>728</sup> Ver imagem 12, in Anexos.
- <sup>729</sup> Richard Davenport-Hines, *Gothic: Four Hundred Years of Excess, Horror, Evil and Ruin*, p. 21.
- <sup>730</sup> Ver imagem 13, in Anexos.
- <sup>731</sup> Richard Davenport-Hines, *Gothic: Four Hundred Years of Excess, Horror, Evil and Ruin*, p. 20.
- <sup>732</sup> Fred Botting, *Gothic*, pp. 74-75.
- <sup>733</sup> Ver imagem 14, in Anexos.
- <sup>734</sup> Ver imagem 15, in Anexos.
- <sup>735</sup> Ver imagem 16, in Anexos.
- <sup>736</sup> Barbara Hess, *Expressionismo Abstracto*, p. 30.
- <sup>737</sup> Maggie Kilgour, *The Rise of the Gothic Novel*, p. 194.
- <sup>738</sup> Ver imagem 17, in Anexos.
- <sup>739</sup> Leonhard Emmerling, *Jackson Pollock*, p. 17.
- <sup>740</sup> Ver imagem 18, in Anexos.
- <sup>741</sup> Ver imagem 19, in Anexos.
- <sup>742</sup> Stephen Little, *...ismos – Entender a Arte*, p. 79.
- <sup>743</sup> Jacob Baal-Teshuva, *Rothko*, p. 38.
- <sup>744</sup> Mark Rothko, apud *Mark Rothko: Subjects in Abstraction*, p. 172.
- <sup>745</sup> Jacob Baal-Teshuva, *Rothko*, p. 17.
- <sup>746</sup> Ver imagem 20, in Anexos.
- <sup>747</sup> Frank Lentricchia e Jody McAuliffe, *Crimes of Art + Terror*, pp. 8-9.
- <sup>748</sup> Pam Meecham e Julie Shedon, *Modern Art*, p. 86.
- <sup>749</sup> Ver imagens 21 e 22, in Anexos.
- <sup>750</sup> Joan Fimbel DiGiovanni e Ronald R. Lee. “The Art of Suffering of Frida Kahlo”, in *Creativity and Madness: Psychological Studies of Art and Artists*, p. 84.
- <sup>751</sup> Jackson Pollock, apud Frank O’Hara, “Jackson Pollock”, in *Poets on Painter*, p. 216.

- <sup>752</sup> Jackson Pollock, apud Erika Doss, *Benton, Pollock, and the Politics of Modernism: From Regionalism to Abstract Expressionism*, p. 353.
- <sup>753</sup> Willem De Kooning, apud Karl Ruhrberg et al, *Art of the 20<sup>th</sup> Century*, p. 276.
- <sup>754</sup> M. C. Escher, *Escher on Escher: Exploring the Infinite*, p. 15
- <sup>755</sup> Irving Malin, *New American Gothic*, p. 9.
- <sup>756</sup> Evelyn Virshup, “Jackson Pollock – Art Versus Alcohol”, in *Creativity & Madness: Studies of Art and Artists*, p. 17.
- <sup>757</sup> Ver imagem 23, in Anexos.
- <sup>758</sup> Barnett Newman, apud Kristine Stiles & Peter Howard Selz (ed.), “The plasmic image”, in *Theories and Documents of Contemporary Art*, p. 24.
- <sup>759</sup> Camille Paglia, *Sexual Personae*, p. 29.
- <sup>760</sup> Ver imagem 24, in Anexos.
- <sup>761</sup> Evelyn Virshup, “Jackson Pollock – Art Versus Alcohol”, in *Creativity & Madness: Studies of Art and Artists*, p. 19.
- <sup>762</sup> Dani Cavallaro, *The Gothic Fiction: Three Centuries of Horror, Terror and Fear*, p. viii.
- <sup>763</sup> Serge Guilbot, *How New York Stole the Idea of Modern Art*, p. 202
- <sup>764</sup> Ver imagem 25, in Anexos.
- <sup>765</sup> Jacob Baal –Teshuva, *Mark Rothko*, p. 28.
- <sup>766</sup> Ver imagen 26, in Anexos.
- <sup>767</sup> Frida Kahlo, apud Andrea Kettenmann, *Frida Kahlo – Dolor y pasión*, p. 18.
- <sup>768</sup> Dani Cavallaro, *The Gothic Fiction: Three Centuries of Horror, Terror and Fear*, p. 101.
- <sup>769</sup> Jackson Pollock, apud Kristine Stiles & Peter Howard Selz (ed.), “The plasmic image”, in *Theories and Documents of Contemporary Art*, p. 22.
- <sup>770</sup> Anthony Julius, *Transgressions – The Offences of Art*, p. 34.
- <sup>771</sup> Clive Bell, “The Aesthetic Hypothesis”, in *Modern Art and Modernism*, p. 72.
- <sup>772</sup> Clifford Hill, apud Charles Harrison & Paul Wood, *Art in Theory, 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, p. 589.
- <sup>773</sup> Graham Clark, *The Photograph: A Visual and Cultural History*, p. 119.
- <sup>774</sup> Ver imagem 27, in Anexos.
- <sup>775</sup> Luigi Ficacci, *Francis Bacon, 1909-1992*, p. 83.
- <sup>776</sup> Ver imagem 28, in Anexos.
- <sup>777</sup> Stephen Little, *...ismos – Entender a Arte*, p. 89.
- <sup>778</sup> Ver imagem 29, in Anexos.
- <sup>779</sup> Donna Tartt, *The Secret History*, p. 113.
- <sup>780</sup> Ver imagem 30, in Anexos.
- <sup>781</sup> Ver imagem 31, in Anexos.
- <sup>782</sup> Ver imagem 32, in Anexos.
- <sup>783</sup> Karl Ruhrberg, et al, *Art of the 20<sup>th</sup> Century*, p. 134.
- <sup>784</sup> Ver imagem 33, in Anexos.
- <sup>785</sup> Ver imagem 34, in Anexos.
- <sup>786</sup> Ver imagem 35, in Anexos.
- <sup>787</sup> Ver imagem 36, in Anexos.
- <sup>788</sup> Jan W. Vermeulen, “I’m Walking Around all by Myself Here”, in *Escher on Escher: Exploring the Infinite*, p. 153.
- <sup>789</sup> Ver imagem 37, in Anexos.
- <sup>790</sup> Frank O’Hara, “Jackson Pollock”, in *Poets on Painters*, p. 212.

- <sup>791</sup> Barnett Newman, apud John P. O'Neill, *Barnett Newman: Selected Writings and Interviews*, p. 76
- <sup>792</sup> Ver imagem 38, in Anexos.
- <sup>793</sup> Leonard Shlain, *Art & Physics – Parallel Visions in Space, Time and Light*, p. 250.
- <sup>794</sup> M. C. Escher, *Escher on Escher: Exploring the Infinite*, p. 135.
- <sup>795</sup> Umberto Eco, “Travels in Hyperreality”, in *Travels in Hyperreality*, p. 7.
- <sup>796</sup> Ver imagens 39, 40, 41, 42 e 43, in Anexos.
- <sup>797</sup> Wayne Craven, *American Art: History and Culture*, p. 617.
- <sup>798</sup> Ver imagem 44, in Anexos.
- <sup>799</sup> Mathew Craske, *Art in Europe, 1700-1830*. p. 155
- <sup>800</sup> Richard Davenport-Hines, *Gothic: Four Hundred Years of Excess, Horror, Evil and Ruin*, p. 159.
- <sup>801</sup> Diane Arbus, apud Patricia Bosworth, *Diane Arbus: A Biography*, p. xi.
- <sup>802</sup> Ver imagem 45, in Anexos.
- <sup>803</sup> Graham Clark, *The Photograph: A Visual and Cultural History*, p. 28.
- <sup>804</sup> Frank O'Hara, “Jackson Pollock”, in *Poets on Painters*, p. 213.
- <sup>805</sup> Ver imagem 46, in Anexos.
- <sup>806</sup> Frida Kahlo, apud Andrea Kettenmann, *Frida Kahlo – Dolor y pasión* p. 19.
- <sup>807</sup> Joan Fimbel DiGiovanni & Ronald R. Lee. “The Art of Suffering of Frida Kahlo”, in *Creativity and Madness: Psychological Studies of Art and Artists*, p. 89 e p. 93.
- <sup>808</sup> Theodor W. Adorno, *Minima Moralia: Reflections from Damaged Life*, p. 111.
- <sup>809</sup> Anthony Julius, *Transgressions – The Offences of Art*, p. 225.
- <sup>810</sup> *Ibid, Ibidem*, p. 226.
- <sup>811</sup> *Ibid, Ibidem*, p. 231.
- <sup>812</sup> Friedrich Nietzsche, *A Origem da Tragédia*, p. 83.
- <sup>813</sup> Ver imagens 47, 48 e 49, in Anexos.
- <sup>814</sup> Dani Cavallaro, *The Gothic Fiction: Three Centuries of Horror, Terror and Fear*, p. 28.
- <sup>815</sup> Jacob Baal –Teshuva, *Mark Rothko*, p. 17.
- <sup>816</sup> Fred Botting, *Gothic*, pp. 7-8.
- <sup>817</sup> Ver imagens 50, 51 e 52, in Anexos.
- <sup>818</sup> Donna Tartt, *The Secret History*, p. 118.
- <sup>819</sup> Jacob Baal –Teshuva, *Mark Rothko*, p. 10
- <sup>820</sup> Robert Louis Stevenson, *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hide*, p. 67.
- <sup>821</sup> Ver imagem 53, in Anexos.
- <sup>822</sup> Donna Tartt, *The Secret History*, p. 42.
- <sup>823</sup> Ver imagem 54, in Anexos.
- <sup>824</sup> Ver imagem 55, in Anexos.
- <sup>825</sup> Michael R. Peres, *The Focal Encyclopedia of Photography*, p. 199.
- <sup>826</sup> Leonard Shlain, *Art & Physics – Parallel Visions in Space, Time and Light*, p. 224.
- <sup>827</sup> Eva Heller, *A Psicologia das Cores*, p. 18.
- <sup>828</sup> Edith Anderson Feisner, *Colour: How to Use Colour in Art and Design*, p. 5.
- <sup>829</sup> Eva Heller, *A Psicologia das Cores*, p. 56.
- <sup>830</sup> *Ibid, Ibidem*, p. 56.
- <sup>831</sup> Donna Tartt, *The Little Friend*, 147.

- <sup>832</sup> Ver imagem 56, in Anexos.
- <sup>833</sup> Barbara Hess, *Expressionismo Abstracto*, p. 78.
- <sup>834</sup> Joan Mitchell, apud Judith E. Bernstock & Thomas W. Leavitt, *Joan Michell*, p. 39.
- <sup>835</sup> Ver imagen 57, in Anexos.
- <sup>836</sup> Ver imagem 58, in Anexos.
- <sup>837</sup> Andrea Kettenmann, *Frida Kahlo – Dolor y pasión*, p. 63.
- <sup>838</sup> Joan Fimbel DiGiovanni & Ronald R. Lee, “The Art of Suffering of Frida Kahlo”, in *Creativity and Madness: Psychological Studies of Art and Artists*, p. 95.
- <sup>839</sup> Ver imagem 59, in Anexos.
- <sup>840</sup> Richard Davenport-Hines, *Gothic: Four Hundred Years of Excess, Horror, Evil and Ruin*, p. 381.
- <sup>841</sup> Sheldon Nodelman, *The Rothko Chapel Paintings*, pp. 323-324.
- <sup>842</sup> Ver imagem 60, in Anexos.
- <sup>843</sup> Miles Orvell, *American Photography*, p. 169.
- <sup>844</sup> Mark Dery, *The Pyrotechnic Insanitarium: American Culture on the Brick*, p. 166.
- <sup>845</sup> Umberto Eco, *História do Feio*, p. 24.
- <sup>846</sup> *Ibid, ibidem*, p. 34.
- <sup>847</sup> Friedrich Nietzsche, *O Crepúsculo dos Ídolos*, p. 81.
- <sup>848</sup> *Ibid, ibidem*, pp.22-23.
- <sup>849</sup> Donna Tartt, *The Secret History*, p. 18.
- <sup>850</sup> *Ibid, ibidem*, p. 18.
- <sup>851</sup> Umberto Eco, *História do Feio*, p. 257.
- <sup>852</sup> Ver imagens 61, 62, 63 e 64, in Anexos.
- <sup>853</sup> Umberto Eco, *História do Feio*, p. 257.
- <sup>854</sup> Ver imagem 65, in Anexos.
- <sup>855</sup> Ver imagem 66, in Anexos.
- <sup>856</sup> Ver imagem 67, in Anexos.
- <sup>857</sup> Ver imagem 68, in Anexos.
- <sup>858</sup> Ver imagem 69, in Anexos.
- <sup>859</sup> Ver imagem 70, in Anexos.
- <sup>860</sup> Frances S. Connelly, *Modern Art and the Grotesque*, p. 2.
- <sup>861</sup> Anthony Julius, *Transgressions – The Offences of Art*, p. 147.
- <sup>862</sup> Ver imagem 71, in Anexos.
- <sup>863</sup> Ver imagem 72, in Anexos.
- <sup>864</sup> Anthony Julius, *Transgressions – The Offences of Art*, p. 143.
- <sup>865</sup> Ver imagem 73, in Anexos.
- <sup>866</sup> Ver imagem 74, in Anexos.
- <sup>867</sup> Camille Paglia, *Sexual Personae*, p. 6.
- <sup>868</sup> Ver imagem 75, in Anexos.
- <sup>869</sup> Miles Orvell, *American Photography*, p. 170.
- <sup>870</sup> Umberto Eco, *História do Feio*, p. 249.
- <sup>871</sup> Ver imagem 76, in Anexos.
- <sup>872</sup> Ver imagem 77, in Anexos.

- <sup>873</sup> Ver imagem 78, in Anexos.
- <sup>874</sup> Mark Dery, *The Pyrotechnic Insanitarium: American Culture on the Brick*, p. 148.
- <sup>875</sup> Ver imagens 79 e 80, in Anexos.
- <sup>876</sup> Miles Orvell, *American Photography*, p. 171.
- <sup>877</sup> *Ibid, ibidem*, p. 171.
- <sup>878</sup> Ver imagens 81 e 82, in Anexos.
- <sup>879</sup> Mark Dery, *The Pyrotechnic Insanitarium: American Culture on the Brick*, p. 155.
- <sup>880</sup> Ver imagem 83, in Anexos.
- <sup>881</sup> Anthony Julius, *Transgressions – The Offences of Art*, p. 111.
- <sup>882</sup> Ver imagem 84, in Anexos.
- <sup>883</sup> Ver imagem 85, in Anexos.
- <sup>884</sup> Ver imagem 86, in Anexos.
- <sup>885</sup> Richard Davenport-Hines, *Gothic: Four Hundred Years of Excess, Horror, Evil and Ruin*, p. 385
- <sup>886</sup> Ver imagens 87 e 88, in Anexos.
- <sup>887</sup> Maria Luísa Coelho, “The Abject Body in Contemporary Female Art”, in *Textos e Pretextos*, p. 25.
- <sup>888</sup> Helen Chadwick, apud Maria Luísa Coelho, “The Abject Body in Contemporary Female Art”, in *Textos e Pretextos*, p. 23.
- <sup>889</sup> Dani Cavallaro, *The Gothic Fiction: Three Centuries of Horror, Terror and Fear*, p. 206.
- <sup>890</sup> Ver imagem 89, in Anexos.
- <sup>891</sup> Maria Luísa Coelho, “The Abject Body in Contemporary Female Art”, in *Textos e Pretextos*, p. 26.
- <sup>892</sup> Anthony Julius, *Transgressions – The Offences of Art*, p. 139.
- <sup>893</sup> Friedrich Schiller, “On Tragic Art”, in *Complete Works*, p. 492.
- <sup>894</sup> Umberto Eco, *História do Feio*, p. 220.
- <sup>895</sup> Ver imagens 90, 91 e 92, in Anexos.
- <sup>896</sup> Ver imagem 93, in Anexos.
- <sup>897</sup> Ver imagem 94, in Anexos.
- <sup>898</sup> Ver imagens 95 e 96, in Anexos.
- <sup>899</sup> Ver imagem 97, in Anexos.
- <sup>900</sup> Umberto Eco, *História do Feio*, p. 431.
- <sup>901</sup> Anthony Julius, *Transgressions – The Offences of Art*, p. 18.
- <sup>902</sup> Bell Hooks, apud Anthony Julius, *Transgressions – The Offences of Art*, p. 19.
- <sup>903</sup> Chris Jenks, *Transgression*, p. 7.
- <sup>904</sup> Georges Bataille, *O Erotismo*, p. 111.
- <sup>905</sup> Anthony Julius, *Transgressions – The Offences of Art*, p. 23.
- <sup>906</sup> Fred Botting, *Gothic*, p. 7.
- <sup>907</sup> Ver imagem 98, in Anexos.
- <sup>908</sup> Ver imagem 99, in Anexos.
- <sup>909</sup> Ver imagem 100, in Anexos.
- <sup>910</sup> Umberto Eco, *História do Feio*, p. 10.
- <sup>911</sup> Ver imagem 101, in Anexos.
- <sup>912</sup> Graham Clark, *The Fotograph: A Visual and Cultural History*, p. 202.
- <sup>913</sup> Anthony Julius, *Transgressions – The Offences of Art*, p. 65.



- <sup>914</sup> Ver imagem 102, in Anexos.
- <sup>915</sup> Ver imagem 103, in Anexos.
- <sup>916</sup> Anthony Julius, *Transgressions – The Offences of Art*, p. 83.
- <sup>917</sup> *Ibid, ibidem*, p. 86.
- <sup>918</sup> Sam Francis, apud Peggy Hadden, *The Quotable Artist*, p. 41.
- <sup>919</sup> Dani Cavallaro, *The Gothic Fiction: Three Centuries of Horror, Terror and Fear*, p. 47.
- <sup>920</sup> Allan Lloyd-Smith, *American Gothic Fiction: An introduction*, p. 34.
- <sup>921</sup> Donna Tartt, *The Unofficial Donna Tartt / Secret History Site*, in <http://www.geocities.com/SoHo/8543/dbritpub.htm>>.
- <sup>922</sup> Allan Lloyd-Smith, *American Gothic Fiction. An introduction*, p. 28.
- <sup>923</sup> Seneca, *Letters from a Stoic*, p. 195.
- <sup>924</sup> William Patrick Day, *In the Circles of Fear and Desire*, p. 19
- <sup>925</sup> Dani Cavallaro, *The Gothic Fiction: Three Centuries of Horror, Terror and Fear*, p. 209.
- <sup>926</sup> *Ibid, ibidem*, p. 4.
- <sup>927</sup> Richard Davenport-Hines, *Gothic: Four Hundred Years of Excess, Horror, Evil and Ruin*, p. 267.
- <sup>928</sup> Fred Botting, *Gothic*, pp. 119-120.
- <sup>929</sup> Irving Malin, *New American Gothic*, p. 15.
- <sup>930</sup> William Patrick Day, *In the Circles of Fear and Desire: A Study of Gothic Fantasy*, p. 48.
- <sup>931</sup> Irving Malin, *New American Gothic*, p. 161.
- <sup>932</sup> Leslie Fiedler, *Love and Death in the American Novel*, p. 479
- <sup>933</sup> Shai Biderman e Eliana Jacobowitz, “*Rope: Nietzsche and the Art of Murder*”, in *Hitchcock and Philosophy: Dial M for Metaphysics*, p. 44.
- <sup>934</sup> Michael Silberstein, “*Rear Window: Hitchcock’s Allegory of the Cave*”, in *Hitchcock and Philosophy: Dial M for Metaphysics*, pp. 189.
- <sup>935</sup> David Lynch, apud Paul A. Woods, *Weirdsville USA: the obsessive world of David Lynch*, p. 154.
- <sup>936</sup> Richard Davenport-Hines, *Gothic: Four Hundred Years of Excess, Horror, Evil and Ruin*, p. 247.
- <sup>937</sup> Dani Cavallaro, *The Gothic Fiction: Three Centuries of Horror, Terror and Fear*, p. 207.

If I could just hide  
The sinner inside  
And keep him denied  
How sweet life would be  
If I could be free  
From the sinner in me

Depeche Mode, "The Sinner in Me".

*in Playing the Angel*

## BIBLIOGRAFIA

### OBRAS DE DONNA TARTT

- ◆ TARTT, Donna (Dezembro de 1993): “A Christmas Pageant”. In *Harper’s Magazine*. N. 287. Pp. 45-51.
- (Maio de 1995): “A Garter Snake”. *GQ*. N. 65. P. 89+.
- (Julho de 1992): “Sleepytown: A Southern Gothic Childhood, with Codeine”. In *Harper’s Magazine*. N. 286. Pp. 60-66.
- (25 de Junho de 2005): “The Ambush”. In *The Guardian*.
- (2006): *The Secret History*. London: Penguin.
- (2003): *The Little Friend*. London: Bloomsbury.

### OUTRAS OBRAS E ESTUDOS

- ◆ AAVV (1984): *Dicionário da Psicologia da Criança*. Trad.: Cassiano Reimão e Virgílio Madureira. Lisboa: Verbo.
- ◆ AAVV (1984): *Dicionário de Psicologia*. Trad.: Cassiano Reimão, Virgílio Madureira e Maria Luísa Muñoz. Lisboa: Verbo.
- ◆ AAVV (1998): *Psicologia Infantil e Juvenil: A Segunda Infância*. Volume 2. Trad.: Sandra Fonseca. Lisboa: Oceano-Liarte-Editores.
- ◆ ABBAGNANO, Nicola (2000): *História da Filosofia*. Volume 6. Trad.: António Ramos Rosa. Lisboa: Editorial Presença, 2000.
- (2000): *História da Filosofia*. Volume 7. Trad.: António Ramos Rosa e António Borges Coelho. Lisboa: Editorial Presença.
- ◆ ABELE, Rudolph Von (1955): *The Death of the Artist: A Study of Hawthorne’s Disintegration*. The Hague: Martinus Nijhoff.
- ◆ ABREU, José Luís Pio (2002): *Introdução à Psicopatologia Compreensiva*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

- ◆ **ADORNO**, Theodor W. (1978): *Minima Moralia: Reflections from Damaged Life*. Trad.: E.F.N. Jephcott. London: Verso.
  
- ◆ **AIKEN**, Lewis R. (2001): *Dying, Death and Bereavement*. Mahaw, NJ: Lawrence Erlbaum Associates.
  
- ◆ **ALDRIDGE**, John W. (1951): “Capote and Buechner: The Escape into Otherness”. In *After the Lost Generation: A Critical Study of the Writers of Two Wars*. New York: McGraw-Hill. Pp. 194-230.
  
- ◆ **ALEXANDER**, Jeffrey C. (2001): “Toward sociology of Evil: Getting Beyond Modernist Common Sense about the Alternative to «the Good»”. In *Rethinking Evil: Contemporary Perspectives*. LARA, María Pía (ed.). Berkeley, CA: University of California Press. Pp. 153-172.
  
- ◆ **ALLISON**, Henry E. (2001): “Reflections on the Banality of (Radical) Evil: A Kantian Analysis”. In *Rethinking Evil: Contemporary Perspectives*. LARA; María Pía (ed.). Berkeley, CA: University of California Press. Pp. 86-100.
  
- ◆ **ARENDT**, Hannah (1994): *Eichmann in Jerusalem: a report on the banality of evil*. New York: Penguin.
  
- ◆ **ARISTÓTELES** (2000): *Nicomachean Ethics*. Trad.: Roger Crisp. Cambridge: Cambridge University Press.  
- (1986): *Poética*. Trad.: Eudoro de Sousa. Maia: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
  
- ◆ **AUROUX**, Sylvain & **WEIL**, Yvonne (1997): *Dicionário de Filosofia*. Trad.: Miguel Serras Pereira. Lisboa: Edições Asa.
  
- ◆ **BAAL-TESCHUVA**, Jacob (2003): *Rothko*. Trad.: Francisco Paiva Boleo. Colónia: Taschen.
  
- ◆ **BAILEY**, Tom (2004): “Anthropology and Moral Judgment: Kant and Nietzsche on Human Evil”. In *Considering Evil and Human Wickedness*. Volume 3. KEEN, Daniel E. & KEEN, Pamela Rossi (ed.). Oxford: Inter-Disciplinary Press. Pp. 319-326.
  
- ◆ **BARBOUR**, Brian M. (1987): “Poe and Tradition”. *The Tales of Poe*. BLOOM, Harold (ed.). New York: Chelsea House Publishers. Pp. 83-110.
  
- ◆ **BAROUK**, Henri (1978): *Psicoses e Neuroses*. Trad.: Sílvia Machado de Carvalho. Póvoa de Varzim: Publicações Europa-América.

- ◆ **BARTHES**, Roland (1977): *Image – Music – Text*. New York: Hill and Wang.
- ◆ **BATAILLE**, George (1988): *O Erotismo*. Trad.: João Bérnard da Costa. Lisboa: Edições Antígona.
- ◆ **BAUMBACH**, Jonathan (1965): *The Landscape of Nightmare – Studies in the Contemporary American Novel*. New York: New York University Press.
- ◆ **BELL**, Clive (1982): “The Aesthetic Hypothesis”. In *Modern Art and Modernism*. **FRASCINA**, Francis & **HARRISON**, Charles. London: Sage. Pp. 67-74.
- ◆ **BERMAN**, Leon E. A. (1995): “An Artist Destroys His Work – Comments on Creativity and Destructiveness”. In *Creativity and Madness: Psychological Studies of Art and Artists*. **PANTER**, Barry. Burbank, CA: American Institute of Medical Education. Pp. 59-78.
- ◆ **BÉRNARD DA COSTA**, João (1990): *Os Filmes da Minha Vida*. Lisboa: Assírio e Alvim.
- ◆ **BERNSTEIN**, Richard J. (2001): “Radical Evil: Kant at War with Himself.”. In *Rethinking Evil: Contemporary Perspectives*. **LARA**, María Pía (ed.). Berkely, CA: University of California Press. Pp. 55-85.
- ◆ **BERNSTOCK**, Judith E. & **LEAVITT**, Thomas W. (1988): *Joan Mitchell*. New York: Hudson Hills Press.
- ◆ **BEYLIE**, Claude (1997): *Os Filmes-Chave do Cinema*. Trad.: José de Castro. Lisboa: Editora Pergaminho.
- ◆ **BIDERMAN**, Shai e **JACOBOWITZ**, Eliana (2007): “Rope: Nietzsche and the Art of Murder”. In *Hitchcock and Philosophy: Dial M for Metaphysics*. **BAGGETT**, David & **DRUMIN**, William A.. Peru, Illinois: Open Court. Pp. 33-45.
- ◆ **BOTTING**, Fred (1997): *Gothic*. New York: Routledge.
- ◆ **BRADBURY**, John M. (1963): *Renaissance in the South: A Critical History of the Literature, 1920-1960*. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press.
- ◆ **BRAZIEL**, Jana Evans (2004): “In Dreams...”: Gender, Sexuality and Violence in the Cinema of David Lynch”. In *The Cinema of David Lynch: American Dreams, Nightmare Visions*. **SHEEN**, Erica e **DAVISON**, Annette (ed.). London: Wallflower Press. Pp. 107-118.

- ◆ **BOSWORTH**, Patricia. *Diane Arbus: A Biography*. New York: W.W. Norton, 2005.
  
- ◆ **BROOKS**, Cleanth (1963): "The Discovery of Evil". In *William Faulkner: The Yoknapatawpha Country*. Yale University Press. Pp. 116-140.  
- & **WARREN**, Robert Penn (1970): "An Interpretation of «A Rose for Emily»". In *A Rose for Emily*. **INGE**, Thomas M. (ed.). Columbus, OH: Charles E. Merrill Publishing Company. Pp. 25-29.
  
- ◆ **BROWN**, Arthur A. (1994): "Death and Telling in Poe's «The Imp of the Perverse»". In *Studies in Short Fiction*. Volume 31. Issue 2. Newberry College. p. 197+.
  
- ◆ **BROWN**, Charles Brockden (1811): *Wieland; or the Transformation: An American Tale*. London: H. Colburn.
  
- ◆ **BROWNELL**, C. W. (1909): *American Prose Masters: Cooper, Hawthorne, Emerson, Poe, Lowell, Henry James*. New York: Charles Scribner's Sons.
  
- ◆ **BRYANT**, James A. Jr. (1987): "Eudora Welty". In *Fifty Southern Writers after 1900: A Bio-Bibliographical Sourcebook*. **FLORA**, Joseph M. & **BAIN**, Robert (ed.). New York: Greenwood Press. Pp. 516-526.  
- (1977): "Eudora Welty". In *Seven American Women Writers of the Twentieth Century: An Introduction*. **HOWARD**, Maureen (ed.). Minneapolis: University of Minnesota Press. Pp. 166-213.
  
- ◆ **BURKE**, Edmund (1990): *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Oxford: Oxford University Press.
  
- ◆ **BUTLER**, David W. (1993): "Usher's Hypochondriasis: Mental Alienation and Romantic Idealism in Poe's Gothic Tales". In *On Poe: The Best from American Literature*. **BUDD**, Louis J. & **CANDY**, Edwin H.. Durham, CA: Durham University Press. Pp. 185-196.
  
- ◆ **CALEF**, Scott (2007): "Featherless Biped: The Concept of Humanity in *The Birds*". In *Hitchcock and Philosophy: Dial M for Metaphysics*. **BAGGETT**, David & **DRUMIN**, William A. (ed.). Peru, Illinois: Open Court. Pp. 75-88.
  
- ◆ **CALVINO**, Italo (2001): *Palomar*. Lisboa: Editora Planeta DeAgostini.
  
- ◆ **CAPOTE**, Truman (1980): *Other Voices, Other Rooms*. Michigan: New American Library.

- ◆ **CARD**, Claudia (2002): “Nietzsche’s Denial of Evil”. In *The Atrocity Paradigm: A Theory of Evil*. New York: Oxford University Press. Pp. 27-49.
  
- ◆ **CARR**, Virginia Spencer (1987): “Carson McCullers”. In *Fifty Southern Writers after 1900: A Bio-Bibliographical Sourcebook*. **FLORA**, Joseph M. & **BAIN**, Robert. New York: Greenwood Press. Pp. 301-312.
  - (2005): *Understanding Carson McCullers*. Columbia: University of South Carolina Press.
  
- ◆ **CARRINGER**, Robert (1987): “Poe’s tales; The Circumscription of Space”. In *The Tales of Poe*. **BLOOM**, Harold (ed.). New York: Chelsea House Publishers. Pp. 17-24.
  
- ◆ **CARROLL**, Noël (1990): *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. New York: Routledge.
  - (2007): “Vertigo and the Pathologies of Romantic Love”. In *Hitchcock and Philosophy: Dial M for Metaphysics*. **BAGGETT**, David & **DRUMIN**, William A. (ed.). Peru, Illinois: Open Court. Pp. 101-113.
  
- ◆ **CARROUGES**, Michel (1974): *Andre Breton and the Basic Concepts of Surrealism*. Trad.: Maura Predengast. Alabama: University of Alabama Press.
  
- ◆ **CAVALLARO**, Dani (2002): *The Gothic Fiction: Three Centuries of Horror, Terror and Fear*. New York: Continuum.
  
- ◆ **CHAVE**, Anna (1991): *Mark Rothko: Subjects in Abstraction*. Yale: Yale University Press.
  
- ◆ **CHERKASOVA**, Evgenia V. (2004): “The Mystery and the Misery of Freedom, or «Man is by Nature Evil»”. In *Considering Evil and Human Wickedness*. Volume 3. **KEEN**, Daniel E. & **KEEN**, Pamela Rossi (ed.). Oxford: Inter-Disciplinary Press. Pp. 327-337.
  
- ◆ **CLARK**, David Lee (1952): *Charles Brockden Brown, Pioneer Voice of America*. Durham, NC: Duke University Press.
  
- ◆ **CLARK**, Graham (1997): *The Photograph: A Visual and Cultural History*. Oxford: Oxford University Press.

- ◆ **COECKELBERGH**, Mark (2004): “Can We Choose Evil? A Discussion of the Problem of Radical Evil as a Modern and Ancient Problem of Freedom.”. In *Considering Evil and Human Wickedness*. Volume 3. **KEEN**, Daniel E. & **KEEN**, Pamela Rossi (ed.). Oxford: Inter-Disciplinary Press. Pp. 339-353.
  
- ◆ **CRASKE**, Mathew (1997): *Art in Europe, 1700-1830*. Oxford: Oxford University Press.
  
- ◆ **COELHO**, Maria Luísa (2006): “The Abject Body in Contemporary Female Art”. In *Textos e Pretextos*. Nº 8. Lisboa: Centro de Estudos Comparatistas. Pp. 22-33.
  
- ◆ **COFFLER**, Gail (2002): “Religion, myth, and meaning in the art of Billy Budd, Sailor”. In *New Essays in Billy Budd*. **YANNELLA**, Donald (ed.). Cambridge: Cambridge University Press. Pp. 49-77.
  
- ◆ **CONNELLY**, Frances S. (2003): *Modern Art and the Grotesque*. Cambridge: Cambridge University Press. Pp. 1-19.
  
- ◆ **CONRAD**, Peter (2000): *The Hitchcock Murders*. London: Faber and Faber.
  
- ◆ **COOK**, Sylvia Jenkins (1976): *From Tobacco Road to Route 66*. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press.
  
- ◆ **COOKE**, Mueve (2001): “An Evil Heart: Moral Evil and Moral Identity”. In *Rethinking Evil: Contemporary Perspectives*. **LARA**, María Pía (ed.). Berkely, CA: University of California Press. Pp. 113-130.
  
- ◆ **CORDON**, Juan M. N. & **MARTÍNEZ**, Tomas Calvo (1998): *História da Filosofia*. 1º volume. Trad.: Alberto Gomes. Lisboa: Edições 70.  
- (1998): *História da Filosofia*. 2º volume. Trad.: Alberto Gomes. Lisboa: Edições 70.  
- (1995): *História da Filosofia*. 3º volume. Trad.: Alberto Gomes. Lisboa: Edições 70.
  
- ◆ **CRAVEN**, Wayne (2003): *American Art: History and Culture*. London: McGraw-Hill.
  
- ◆ **DAVENPORT-HINES**, Richard (2000): *Gothic: Four Hundred Years of Excess, Horror, Evil and Ruin*. New York: North Point Press.



- ◆ **DAY**, William Patrick (1985): *In the Circles of Fear and Desire: A Study of Gothic Fantasy*. Chicago: The University of Chicago Press.
  
- ◆ **DERY**, Mark (1999): *The Pyrotechnic Insanitarium: American Culture on the Brick*. New York: Grove Press.
  
- ◆ **DiGIOVANNI**, Joan Fimbel & **LEE**, Ronald R. (1995): "The Art of Suffering of Frida Kahlo". In *Creativity and Madness: Psychological Studies of Art and Artists*. **PANTER**, Barry (ed.). Burbank, CA: American Institute of Medical Education. Pp. 81-95.
  
- ◆ **DONALDSON**, Susan V. (1997): "Making a Spectacle: Welty, Faulkner, and Southern Gothic.". In *The Mississippi Quarterly*. Volume 50. Issue 4. P. 567+.
  
- ◆ **DOSS**, Erika (1995): *Benton, Pollock, and the Politics of Modernism: From Regionalism to Abstract Expressionism*. Chicago: University of Chicago Press.
  
- ◆ **DOTY**, Robert (1969): *Human Concern/ Personal Torment: The Grotesque in American Art*. New York: Whitney Museum of American Art.
  
- ◆ **DOVE**, George N. (1997): *The Reader and the Detective Story*. Bowling Green, OH: Bowling Green State University Press.
  
- ◆ **DRUMIN**, William A. (2007): "Sabotage: Chaos Unleashed and the Impossibility of Utopia". In *Hitchcock and Philosophy: Dial M for Metaphysics*. **BAGGETT**, David & **DRUMIN**, William A.. Peru, Illinois: Open Court. Pp. 3-16.
  
- ◆ **DUCK**, Leigh Anne (2003): "Haunting Yoknapatawpha: Faulkner and Traumatic Memory". *Faulkner in the Twenty-First Century: Faulkner and Yoknapatawpha, 2000*. **ABADIE**, Ann J. & **HAMBLIN**, Robert W.. Jackson, MS: University Press of Mississippi. Pp. 89-106.
  
- ◆ **DURKHEIM**, Emile (1979): *Suicide: A Study in Sociology*. New York: Macmillan.
  
- ◆ **ECO**, Umberto (2007): *História do Feio*. Trad.: António Maia da Rocha. Algés: Difel.  
- (1986): "Travels in Hyperreality". In *Travels in Hyperreality*. New York: Harcourt Brace & Company.

- ◆ **EDWARDS**, June (1989): “Religion and Morality in *To Kill a Mockingbird* by Harper Lee”. In *Opposing Censorship in Public Schools: Religion, Morality, and Literature*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates. Pp. 94-104.
  
- ◆ **ELIOT**, T. S. (1936): *Collected Poems, 1909-1962*. New York: Harcourt, Brace & World.
  
- ◆ **ELLIS**, Markman (2003): *The History of Gothic Fiction*. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd.
  
- ◆ **EMMERLING**, Leonhard (2003): *Jackson Pollock*. Trad.: John William Gabriel. Cologne: Taschen.
  
- ◆ **EPICURO** (1990): “The Argument from Evil”. *The Atheism: A Philosophical Justification*. **MARTIN**, Michael. Philadelphia: Temple University Press. Pp. 334-361.
  
- ◆ **ESCHER**, M. C. (1989): *Escher on Escher: Exploring the Infinite*. New York: Harry N. Abrams Inc., Publishers.
  
- ◆ **ESPINOSA**, Bento de (2006): *Ethics*. Trad.: R.H.M. Elwes. BiblioBazaar.  
- (1987): *Tratado da Reforma do Entendimento*. Trad.: Abílio Queirós. Lisboa: Edições 70.
  
- ◆ **FAIRFIELD**, Susan & **GUREWICH**, Judith Feher & **TORT**, Michel (ed.) (1999): *Lacan and the New Wave in American Psychoanalysis*. New York: Other Press.
  
- ◆ **FAULKNER**, William (1951): *Absalom, Absalom!*. Michigan: Modern Library.  
- (1950): *Collected Stories of William Faulkner*. New York: Random House.  
- (1972): *Light in August*. New York: Random House.  
- (1961): *Sanctuary*. New York: The New American Library.  
- (1946): *The Sound and The Fury & As I Lay Dying*. New York: Modern Library.
  
- ◆ **FAWELL**, John (2001): *Hitchcock's Rear Window: The Well-Made Film*. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press.
  
- ◆ **FEISNER**, Edith Anderson (2006): *Colour: How to Use Colour in Art and Design*. London: Laurence King Publishing.
  
- ◆ **FERREIRA**, Carlos Melo (1985): *O Cinema de Alfred Hitchcock*. Porto: Edições Afrontamento.

- ◆ **FICACCI**, Luigi (2003): *Francis Bacon, 1909-1992*. Cologne: Taschen.
- ◆ **FIEDLER**, Leslie (2003): *Love and Death in the American Novel*. First Dalkey Archive Edition.
- ◆ **FINK**, Eugen (1983): *A Filosofia de Nietzsche*. Trad.: Joaquim Lourenço Duarte Peixoto. Lisboa: Editorial Presença.
- ◆ **FRANK**, Frederick (1997): *The Poe Encyclopedia*. Westport, CT: Greenwood Press.  
- & **THOMSON**, Douglas H. & **VOLLER**, Jack G. (2002): *Gothic Writers: A Critical and Bibliographical Guide*. Westport, CT: Greenwood Press.
- ◆ **FREUD**, Sigmund (1976): *Escritores Criativos e Devaneios*. Trad.: Maria Aparecida Morais Rego. Rio de Janeiro: Imago Editora.  
- (1995): *Textos Essenciais de Psicanálise – O Inconsciente, os Sonhos e a Vida Pulsional*. Volume I. Trad.: Inês Busse. Mem Martins: Publicações Europa-América.  
- (1989): *Textos Essenciais de Psicanálise – A Estrutura da Personalidade Psíquica e a Psicopatologia*. Volume III. Trad.: Inês Busse. Mem Martins: Publicações Europa-América.
- ◆ **GARSON**, Helen S. (1987): “Truman Capote”. In *Fifty Southern Writers after 1900: A Bio-Bibliographical Sourcebook*. **FLORA**, Joseph M. & **BAIN**, Robert. New York: Greenwood Press. Pp. 99-110.
- ◆ **GINSBERG**, Lesley (1998): “Slavery and the Gothic Horror of Poe’s «The Black Cat»”. In *American Gothic: New Interventions in a National Narrative*. **MARTIN**, Robert K. & **SAVOY**, Eric. Iowa: University of Iowa Press. Pp. 99-128.
- ◆ **GODDU**, Teresa (1997): *Gothic America: Narrative, History and Nation*. New York: Columbia University Press.
- ◆ **GRAVER**, Lawrence (1977): “Carson McCullers”. In *Seven American Women Writers of the Twentieth Century: An Introduction*. **HOWARD**, Maureen (ed.). Minneapolis: University of Minnesota Press. Pp. 265-310.
- ◆ **GRAY**, Richard (1977): *The Literature of Memory: Modern Writers of the American South*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.  
- (1986): *Writing the South: Ideas of an American Region*. New York: Cambridge University Press.

- ◆ **GUILBAUT**, Serge (1983): *How New York Stole the Idea of Modern Art*. London: The University of Chicago Press.
- ◆ **GUNTHKE**, Karl S. (1999): *The Gender of Death: a Cultural History in Art and Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ◆ **HADDEN**, Peggy (2002): *The Quotable Artist*. New York: Allworth Communications.
- ◆ **HALBERSTAM**, Judith (1995): *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*. Durham: NC: Duke University Press.
- ◆ **HAMILTON**, Cynthia (1993): “American Genre Fiction”. In *Modern American Culture: An Introduction*. **GIDLEY**, Mick. New York: Longman. Pp. 312-334.
- ◆ **HARGREAVES**, Tracy (2001): *The Secret History – a reader’s guide*. New York: Continuum.
- ◆ **HAWTHORNE**, Nathaniel (1888): “Rappaccini’s Daughter”. In *Mosses from an Old Manse*. Volume 1. New York: John B. Alden. Pp. 74-102.
  - (1888): “The Artist of the Beautiful”. In *Mosses from an Old Manse*. Volume 2. New York: John B. Alden. Pp. 313-336.
  - (1998): “The Birthmark”. In *Young Goodman Brown and Other Tales*. New York: Oxford University Press. Pp. 175-191.
  - (1906): *The Scarlet Letter*. London: J. M. Dent & Sons.
  - (1888): “Young Goodman Brown”. In *Mosses from an Old Manse*. Volume 1. New York: John B. Alden. Pp. 61-73.
- ◆ **HEGEL**, G.W.F. (1942): “Morality”. In *Hegel’s Philosophy of Right*. Trad.: T.M.Knox. Oxford: Clarendon Press. Pp. 79-109.
- ◆ **HEIDEGGER**, Martin (1962): *Being and Time*. San Francisco: Harper.
- ◆ **HELLER**, Eva (2007): *A Psicologia das Cores*. Barcelona: Gustavo Gil, SL.
- ◆ **HELLER**, Terry (1987): *The Delights of Terror: An Aesthetics of the Tale of Terror*. Urbana: University of Illinois Press.
- ◆ **HESS**, Barbara (2005): *Expressionismo Abstracto*. Trad.: Martha Theriaga e Madalena Boléo. Colónia: Taschen.

- ◆ **HILL**, Clifford (2007): *Art in Theory, 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*. **HARRISON**, Charles & **WOOD**, Paul (ed.). Blackwell Publishing.
  
- ◆ **HOBBS**, Thomas (1904):. *Leviathan: Or, the Matter, Form & Power of a Commonwealth Ecclesiasticall and Civill*. **WALLER**, A. R. (ed.). Cambridge: Cambridge University Press.
  
- ◆ **HOFFMAN**, Frederick J. (1967): *The Art of Southern Fiction: A Study of Some Modern Novelists*. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press.
  
- ◆ **HOLMAN**, C. Hugh (1962): “The Novel in the South”. In *A Time of Harvest: American Literature, 1910 – 1960*. **SPILLER**, Robert E. (ed.). New York: Hill and Wang. Pp. 83-94.
  
- ◆ **HOPKINS**, David (2000): *After Modern Art, 1945-2000*. Oxford: Oxford University Press.
  
- ◆ **HOWARD**, Maureen (1977): “Introduction”. In *Seven American Women Writers of the Twentieth Century: An Introduction*. **HOWARD**, Maureen (ed.). Minneapolis: University of Minnesota Press. Pp. 3-27.
  
- ◆ **HYMAN**, Stanley Edgar (1977): “Flannery O’Connor”. In *Seven American Women Writers of the Twentieth Century: An Introduction*. **HOWARD**, Maureen (ed.). Minneapolis: University of Minnesota Press. Pp. 311-355.
  
- ◆ **INGE**, Thomas M. (ed.) (1970): *A Rose for Emily*. Columbus, OH: Charles E. Merrill Publishing Company.  
- (1992): *Faulkner, Sut and Other Southerners: Essays in Literary History*. West Cornwall, CT: Locust Hill Press.
  
- ◆ **INNES**, Brian (1999): *Death and the Afterlife*. London: Bradford Press.
  
- ◆ **ISHII-GONZALES**, Sam (2004): “Mysteries of Love: Lynch’s *Blue Velvet*/ Freud’s Wolf-Man”. In *The Cinema of David Lynch: American Dreams, Nightmare Visions*. **SHEEN**, Erica & **DAVISON**, Annette. London: Wallflower Press. Pp. 48-60.
  
- ◆ **JAMES**, Henry (1986): “The Art of Fiction”. In *The Art of Criticism: Henry James on the Theory and the Practice of Fiction*. **VEEDER**, William & **GRIFFIN**, Susan M. (ed.). Chicago: University of Chicago Press. Pp. 165-196.

- ◆ **JENKS, Chris** (2003): *Transgression*. London: Routledge.
  
- ◆ **JERSLEV, Anne** (2004): “Beyond Boundaries: David Lynch’s *Lost Highway*”. In *The Cinema of David Lynch: American Dreams, Nightmare Visions*. **SHEEN, Erica & DAVISON, Annette** (ed.). London: Wallflower Press. Pp. 151-164.
  
- ◆ **JULIUS, Anthony** (2003): *Transgressions – The Offences of Art*. Chicago: The University of Chicago Press.
  
- ◆ **JUNG, Carl Gustav** (1973): *Memories, Dreams and Reflections*. Michigan: The University of Michigan Press.
  
- ◆ **KANT, Immanuel** (1992): *A Religião nos Limites da Simples Razão*. Trad.: Artur Morão. Lisboa: Edições 70.
  - (1998): *Crítica da Faculdade do Juízo*. Trad. António Marques e Valério Rohden. Lousã: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
  - (1995): *Fundamentação da Metafísica dos Costumes*. Trad. Paulo Quintela. Porto: Porto Editora.
  
- ◆ **KAZIN, Alfred** (1962): “«Introduction» to Moby Dick.”. In *Melville: A Collection of Critical Essays*. **CHASE, Richard** (ed.). Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall. Pp. 39-61.
  
- ◆ **KELLEHER, Michael D.** (1998): *When Good Kids Kill*. Westport, C.T.: Praeger.
  
- ◆ **KEMBER, Joe** (2004): “David Lynch and the Mug Shot: Facework in *The Elephant Man* and *The Straight Story*”. In *The Cinema of David Lynch: American Dreams, Nightmare Visions*. **SHEEN, Erica & DAVISON, Annette** (ed.). London: Wallflower Press. Pp. 19-34.
  
- ◆ **KERR, Elizabeth M.** (1988): “Sanctuary: The Persecuted Maiden, or, Vice Triumphant”. In *William Faulkner’s Sanctuary*. **BLOOM, Harold** (ed.). New York: Chelsea House. Pp. 81-101.
  
- ◆ **KETTENMANN, Andrea** (2003): *Frida Kahlo – Dolor y pasión*. Trad.: María Ordóñez-Rey. Colónia: Taschen.
  
- ◆ **KIEFT, Ruth M. Vande** (1993): “The Love Ethos of Porter, Welty and McCullers”. In *Female Tradition in Southern Literature*. **MANNING, Carol S.** (ed.). Urbana and Chicago: University of Illinois Press. Pp. 235-258.

- ◆ **KILGOUR, Maggie** (1995): *The Rise of the Gothic Novel*. London: Routledge.
  - (1998): “Dr Frankenstein Meets Dr Freud”. In *American Gothic: New Interventions in a National Narrative*. **MARTIN, Robert K. & SAVOY, Eric** (ed.). Iowa: University of Iowa Press. Pp. 40-53.
  
- ◆ **KOZLOFF, Max** (2000): “American Painting During the Cold Wars”. In *Pollock and After*. **FASCINA, Francis** (ed.). London: Routledge. Pp. 130-146.
  
- ◆ **KRISTEVA, Julia** (1982): *Powers of Horror*. New York: Columbia University Press.
  
- ◆ **LACAN, Jacques** (2005): *Ecrits*. London: Routledge.
  - (1998): *Seminar I: Freud's Papers on Technique*. **MILLER, Jacques-Alain** (ed.). Trad.: John Forrester. New York: Norton.
  
- ◆ **LARA, María Pía** (2001): “Narrating Evil – A Postmetaphysical Theory of Reflective Judgment”. In *Rethinking Evil: Contemporary Perspectives*. Berkeley, CA: University of California Press. Pp. 239-250.
  
- ◆ **LAWRENCE, D. H.** (1923): *Studies in Classic American Literature*. New York: T. Seltzer.
  
- ◆ **LEE, Harper** (1982): *To Kill a Mockingbird*. Warner Books.
  
- ◆ **LEIBNIZ, G. H.** (1990): *Theodicy: Essays on the Goodness of God, the Freedom of Man and the Origin of Evil*. Illinois: Open Court Publishing Company.
  
- ◆ **LENTRICCHIA, Frank & MCAULIFFE, Jody** (2003): *Crimes of Art + Terror*. London: The University of Chicago Press.
  
- ◆ **LEVIN, Harry** (1958): *The Power of Blackness*. New York: Vintage Books.
  
- ◆ **LEYRA, Gustave** (2001): “The Polyhedron of Evil”. In *Rethinking Evil: Contemporary Perspectives*. **LARA, María Pía** (ed.). Berkeley, CA: University of California Press. Pp. 101-112.
  
- ◆ **LITTLE, Stephen** (2006): *...ismos – Entender a Arte*. Lisboa: Lisma Editora.
  
- ◆ **LLOYD-SMITH, Allan** (2004): *American Gothic Fiction: An Introduction*. New York: Continuum.

- ◆ **LONGINO** (1998): “On Sublimity”. In *Classical Literary Criticism*. **RUSSEL, D.A. & WINTERBOTTOM, Michael**. Oxford: Oxford University Press. Pp. 143-185.
  
- ◆ **LOVECRAFT, Howard Philips** (1985): “Supernatural Horror in Literature”. In *Dagon and Other Macabre Tales*. Voyager.
  
- ◆ **LUTWACK, Leonard** (1994): *The Birds in Literature*. Gainesville, FL: University Press of Florida.
  
- ◆ **LYOTARD, Jean-François** (1997): *O Inumano – Considerações sobre o Tempo*. Trad.: Ana Cristina Seabra e Elisabete Alexandre. Lisboa: Editorial Estampa.
  
- ◆ **MAGISTRALE, Tony** (2001): *Student Companion to Edgar Allan Poe*. Westport, CT: Greenwood Press.
  
- ◆ **MAHER, Michael & CHIASSON Jr., Lloyd** (1997): “The Verdict”. In *The Press on Trial: Crimes and Trials as Media Events*. **CHIASSON Jr. Lloyd** (ed.). Westport: Greenwood. Pp. 203-208.
  
- ◆ **MALIN, Irving** (1997): “Flannery O’Connor and the Grotesque”. In *The Added Dimension: The Art and Mind of Flannery O’Connor*. **FRIEDMAN, Melvin J. & LAWSON, Lewis A.** (ed.). New York: Fordham University Press. Pp. 108-122.
  - (1970): “Miss Emily’s Perversion”. In *A Rose for Emily*. **INGE, Thomas M.** (ed.). Columbus, OH: Charles E. Merrill Publishing Company. Pp. 48-49.
  - (1968): *New American Gothic*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press.
  
- ◆ **MARIANO, David** (Maio de 2007): “*INLAND EMPIRE*”. *Premiere*. Nº 91. P. 9.
  
- ◆ **MARTIN, Robert K.** (1998): “Hunted by Jim Crow: Gothic Fictions by Hawthorne and Faulkner”. In *American Gothic*. **MARTIN, Robert K. & SAVOY, Eric** (ed.). Iowa: University of Iowa Press. Pp. 129-142.
  
- ◆ **MASON, Bobbie Ann** (1985): *In Country*. Harper Collins.
  
- ◆ **MAXWELL, D.E.S.** (1963): *American Fiction: The Intellectual Background*. New York: Columbia University Press.
  
- ◆ **McCULLERS, Carson** (2001): *Complete Novels*. New York: The Library of America.



- ◆ **McKEE**, Patricia (1999): *Producing American Races: Henry James, William Faulkner, Toni Morrison*. Durham, NC: Duke University Press.
  
- ◆ **MEECHAM**, Pam & **SHEDON**, Julie (2005): *Modern Art*. New York: Routledge.
  
- ◆ **MEINDL**, Dieter (1996): *American Fiction and the Metaphysics of the Grotesque*. Missouri: University of Missouri Press.
  
- ◆ **MELVILLE**, Herman (1961): *Billy Budd, and Other Tales*. New York: New American Library.
  - (1997): "Hawthorne and His Mosses". In *Nathaniel Hawthorne: The Critical Heritage*. **CROWLEY**, J. Donald (ed.). London: Routledge. Pp. 111-126.
  - (1952): *Moby Dick: or, the Whale*. **MANSFIELD**, Luther S. & **VINCENT**, Howard P. (ed.). New York: Hendricks House.
  - (1952): *Selected Writings of Herman Melville: Complete Short Stories, Typee [and] Billy Budd, Foretopman*. New York: Modern Library.
  
- ◆ **MILES**, Robert (2001): "Abjection, Nationalism and the Gothic". In *The Gothic*. **BOTTING**, Fred (ed.). Cambridge: D.S. Brewer. Pp. 47-70.
  
- ◆ **MILLARD**, Kenneth (2000): *Contemporary American Fiction: An Introduction to American Fiction since 1970*. New York: Oxford University Press.
  
- ◆ **MILLER**, Arthur (1996): "The Tragedy and the Common Man". In *The Theater Essays of Arthur Miller*. New York: Da Capo Press. Pp. 3-7.
  
- ◆ **MORA**, José Ferrater (1982): *Dicionário de Filosofia*. Trad.: António José Messano e Manuel J. Palmeirim. Lisboa: Publicações D. Quixote.
  
- ◆ **MORGAN**, Jack (2002): *The Biology of Horror: Gothic Literature and Film*. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press.
  
- ◆ **NADAL**, Marita (2000): "Beyond the Gothic Sublime: Poe's Pym or the Journey of Equivocal". In *The Mississippi Quarterly*. Volume 53. nº 3. Mississippi State University. P. 373.
  
- ◆ **NEIHART**, Maureen (1998): "Creativity, the Arts and Madness". In *Roeper Review*. Volume 21. Nº 1. P. 47.
  
- ◆ **NEIL**, Philip (1998): *Comentar Mítos e Lendas*. Trad.: Maria Filomena Duarte. Itália.

- ◆ **NEWMAN**, Barnett (1992): *Barnett Newman: Selected Writings and Interviews*. **O'NEILL**, John P. (ed.). Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
  - (1996): "The plasmic image". In *Theories and Documents of Contemporary Art*. **STILES**, Kristine & **SELZ**, Peter Howard (ed.). Berkeley. University of California Press. Pp. 24/25.
  
- ◆ **NIETZSCHE**, Friedrich (1984): *A Gaia Ciência*. Trad.: Alfredo Margarido. Lisboa: Guimarães Editores.
  - (1982): *A Origem da Tragédia*. Trad. Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães Editores.
  - (2002): *Thus Spoke Zarathustra*. Trad: Thomas Wayne. USA: Algora Publishing.
  - (1989): *Ecce Homo*. Trad.: Artur Morão. Lisboa: Edições 70.
  - (1988): *O Crepúsculo dos Ídolos*. Trad.: Artur Morão. Lisboa: Edições 70.
  - (1999): *Para Além do Bem e do Mal*. Trad. Carlos Morujão. Lisboa: Relógio d'Água.
  
- ◆ **NIXON**, Nicola (1998): "Making Monsters, or Serializing Killers". In *American Gothic: New Interventions in a National Narrative*. **MARTIN**, Robert K. & **SAVOY**, Eric (ed.). Iowa: University of Iowa Press. Pp. 217-236.
  
- ◆ **NOBUS**, Dany (2000): "Diagnosis via Speech and Transference". In *Jacques Lacan and the Freudian Practice of Psychoanalysis*. London: Routledge. Pp. 6-55.
  
- ◆ **NOCHIMSON**, Martha P. (2004): "«All I Need is the Girl»: The Life and Death of Creativity in *Mulholland Drive*". In *The Cinema of David Lynch: American Dreams, Nightmare Visions*. **SHEEN**, Erica & **DAVISON**, Annette. London: Wallflower Press. Pp. 165-181.
  - (1997): *The Passion of David Lynch: Wild at Heart in Hollywood*. Austin, TX: University of Texas Press.
  
- ◆ **NODELMAN**, Sheldon (1997): *The Rothko Chapel Paintings*. Houston: University of Texas Press.
  
- ◆ **OAKES**, David A. (2000): *Science and Destabilization in the Modern American Gothic: Lovecraft, Matheson and King*. Westport, CT: Greenwood Press.
  
- ◆ **OATES**, Joyce Carol (2004): *Beasts*. London: Orion.
  
- ◆ **O'CONNOR**, Flannery (1994): *Collected Works*. New York: The Library of America.

- ◆ O'CONNOR, William Van (1962): *The Grotesque: An American Genre and Other Essays*. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press.
  
- ◆ O'HARA, Frank (1990): "Jackson Pollock". In *Poets on Painters – Essays on the Art of Painting*. McCLATCHY, J.D. (ed.). Berkeley and Los Angeles: University of California Press. Pp.: 195-218.
  
- ◆ ORVELL, Miles (2003): *American Photography*. Oxford: Oxford University Press.
  
- ◆ OZICK, Cynthia (2000): *The Puttermesser Papers*. London: Vintage.
  
- ◆ PAGLIA, Camille (1998): *The Birds*. London: British Film Institute Publishing.  
- (2001): *Sexual Personae*. New York: Vintage Books.
  
- ◆ PASCAL, Blaise (1978): *Pensamentos*. Trad.: Américo de Carvalho. Mem Martins: Publicações Europa-América.
  
- ◆ PERES, Michael R. (2007): *The Focal Encyclopedia of Photography*. Burlington: Elsevier.
  
- ◆ PERRY, J. Douglas (1999): "Gothic as Vortex: The Form of Horror in Capote, Faulkner, and Styron.". In *The Critical Response to Truman Capote*. WALDMEIR, John C. (ed.). Westport, CT: Greenwood Press. Pp. 179-192.
  
- ◆ PERSON, Leland S. (2001): "Poe's Philosophy of Amalgamation – Reading Racism in the Tales". In *Romancing the Shadow: Poe and Race*. KENNEDY, Gerald & WEISSBERG, Liliane (ed.). New York: Oxford University Press. Pp. 205-226.
  
- ◆ PLATÃO (1995): *Fédon*. Trad.: Eusébio Dias Pereira. Porto: Porto Editora.  
- (1991): *Banquete*. Trad.: Maria Teresa Schiappa de Azevedo. Lisboa: Edições 70.
  
- ◆ POE, Edgar Allan (2004): *Selected Works*. London: Edimat Books Ltd.  
- (1840): *Tales of the Grotesque and Arabesque*. Volume I. Philadelphia: Lea and Blanchard, Philadelphia.  
- (2000): *Thirty-Two Stories*. LEVINE, Susan F. (ed.). Indianapolis: Hackett Publishing.
  
- ◆ POLK, Noel (1998): *Children of the Dark House: Text and Context in Faulkner*. Jackson, MS: University Press of Mississippi.

- ◆ **PRAZ**, Mario (1968): “Introductory Essay”. In *Tree Gothic Novels*. London: Penguin Books. P. 7-34.
  
- ◆ **PRESCOTT**, Orville (1952): *In My Opinion: An Inquiry into the Contemporary Novel*. Indianapolis: Bobbs- Merrill.
  
- ◆ **PRICE**, Vincent (1971): “Introduction”. In *The Ghouls*. **HAINING**, Peter (ed.). London: Chancellor Press. Pp. 9-11.
  
- ◆ **PUGH**, William White Tison (1998): “Boundless Hearts in a Nightmare World: Queer, Sentimentalism and Southern Gothicism in Truman Capote’s Other Voices, Other Rooms.”. In *The Mississippi Quarterly*. Volume 51. Issue 4. Mississippi University Press. P. 663.
  
- ◆ **PUNTER**, David (1996): *The Literature of Terror: A History of Gothic Fiction from 1765 to the present day*. Volume 2. New York: Longman.
  
- ◆ **QUIGLEY**, Christine (1996): *The Corpse: A History*. Jefferson, N.C.: McFarland.
  
- ◆ **QUINCEY**, Thomas de (2006): “On Murder Considered as One of the Fine Arts”. In *On Murder*. Oxford: Oxford University Press. Pp. 8-34.
  
- ◆ **RICHARDSON**, John (2004): “Laura and *Twin Peaks*: Postmodern Parody and the Musical Reconstruction of the Absent Femme Fatale”. In *The Cinema of David Lynch: American Dreams, Nightmare Visions*. **SHEEN**, Erica & **DAVISON**, Annette (ed.). London: Wallflower Press. Pp. 77-92.
  
- ◆ **RICHARDSON**, Michael (1996): *Georges Bataille*. New York: Routledge.
  
- ◆ **RIDEAU**, Alain (1984): *400 Dificuldades e Problemas das Crianças*. Trad.: Gabriela Martinez. Lisboa: Verbo.
  
- ◆ **ROTHENBERG**, Albert (1994): *Creativity and Madness: new findings and old stereotypes*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
  
- ◆ **ROTHKO**, Mark (2006): “The Portrait and the Modern Artist”. In *Writings on Art*. **LÓPEZ-RAMIRO**, Miguel (ed.). New Haven: Yale University Press. Pp. 37-42.

- ◆ **RUBIN**, Louis Decimus (1963): “The Golden Apples of the Sun”. In *The Faraway Country: Writers in the Modern South*. Seattle: University of Washington Press. Pp. 131-154.
- ◆ **RUHRBERG**, Karl, et al. (2000): *Art of the 20<sup>th</sup> Century*. Trad.: John William Gabriel. Cologne: Taschen.
- ◆ **RUSSELL**, Bertrand (1992): *A Critical Exposition of the Philosophy of Leibniz: With an Appendix of Leading Passages*. London: Routledge.
- ◆ **SANBORN**, Geoffrey (2002): “A Confused Beginning: The Narrative of Arthur Gordon Pym, of Nantucket”. In *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*. **HAYES**, Kevin J. (ed.). Cambridge: Cambridge University Press. Pp. 163-176.
- ◆ **SARTRE**, Jean-Paul (1951): “Time in Faulkner: The Sound and the Fury”. In *William Faulkner: Two Decades of Criticism*. **HOFFMAN**, Frederick J. & **VICKERY**, Olga W. (ed.). East Lansing, MI: Michigan State College Press. Pp. 180-189.
- ◆ **SAVOY**, Eric (1998): “The Face of the Tenant: A Theory of American Gothic”. In *American Gothic: New Interventions in a National Narrative*. **MARTIN**, Robert K. & **SAVOY**, Eric (ed.). Iowa: University of Iowa Press. Pp. 3-19.
- ◆ **SCHELLING**, F.W.J. (1993): *Investigações Filosóficas sobre a Essência da Liberdade Humana*. Trad.: Carlos Morujão. Lisboa: Edições 70.
- ◆ **SCHILLER**, Friedrich (1861): “On Tragic Art”. In *Complete Works*. Ed. E Trad.: Charles J. Hempel. Philadelphia: L. Kohler. Pp. 491-498.
- ◆ **SCHNEIDER**, Steven Jay (2004): “The Essential Evil in/of *Eraserhead* (or, Lynch to the contrary)”. In *The Cinema of David Lynch: American Visions, Nightmare Visions*. **SHEEN**, Erica & **DAVISON**, Annette (ed.). London: Wallflower Press. Pp. 5-18.
- ◆ **SCHOPENHAUER**, Arthur (2005): *O Mundo como vontade e como representação*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP.
- ◆ **SCOTT**, Evelyn (1927): “On William Faulkner’s *The Sound and the Fury*”. New York: Jonathan Cape e Harrison Smith, Inc..
- ◆ **SENECA** (1969): *Letters from a Stoic*. Trad.: Robin Campbell. Penguin Classics.

- ◆ **SHAKESPEARE**, William (1997): *Hamlet*. Walton-on-Thames: The Arden Shakespeare.  
- (1994): *Romeo and Juliet*. London: Penguin.
- ◆ **SHATTUCK**, Roger (1997): *Forbidden Knowledge*. New York: A Harvest Book.
- ◆ **SHELLEY**, Mary (1993): *Frankenstein, or the Modern Prometheus*. Hertfordshire: Wordsworth Editions Ltd.
- ◆ **SHLAIN**, Leonard (2001): *Art & Physics – Parallel Visions in Space, Time and Light*. New York: Perennial.
- ◆ **SILBERSTEIN**, Michael (2007): “*Rear Window: Hitchcock’s Allegory of the Cave*”. In *Hitchcock and Philosophy: Dial M for Metaphysics*. **BAGGETT**, David & **DRUMIN**, William A. (ed.). Peru, Illinois: Open Court. Pp. 187-202.
- ◆ **SKOBLE**, Aeon J. (2007): “*Rear Window: Looking at Things Ethically*”. In *Hitchcock and Philosophy: Dial M for Metaphysics*. **BAGGETT**, David & **DRUMIN**, William A. (ed.). Peru, Illinois: Open Court. Pp. 203-212.
- ◆ **STAFFORD**, Emma (2006): *A Antiga Grécia: a vida, o mito, a arte*. Trad.: Ana Maria Pinto da Silva. Madrid: Círculo de Leitores.
- ◆ **STAFFORD**, T.J. (1970): “*Tobe’s Significance in «A Rose for Emily»*”. In *A Rose for Emily*. **INGE**, Thomas M. (ed.). Columbus, OH: Charles E. Merrill Publishing Company. Pp. 87-89.
- ◆ **STEARNS**, Frank Preston (1906): *The Life and Genius of Nathaniel Hawthorne*. Philadelphia: J. B. Lippincott.
- ◆ **STEPHENS**, Martha (1987): “*Flannery O’Connor*”. In *Fifty Southern Writers after 1900: A Bio-Bibliographical Sourcebook*. **FLORA**, Joseph M. & **BAIN**, Robert (ed.). New York: Greenwood Press. Pp. 334-346.
- ◆ **STEVENSON**, Robert Louis (1994): *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*. London: Penguin.
- ◆ **SWIGGART**, Peter (1962): *The Art of Faulkner’s Novels*. Austin, TX: University of Texas Press.

- ◆ **TALLON, Philip** (2007): “*Psycho: Horror, Hitchcock, and the Problem of Evil*. In *Hitchcock and Philosophy: Dial M for Metaphysics*. **BAGGETT, David & DRUMIN, William A.** (ed.). Peru, Illinois: Open Court. Pp. 49-61.
  
- ◆ **THARPE, Jac** (1967): *Nathaniel Hawthorne: Identity and Knowledge*. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press.
  
- ◆ **THOMSON, Douglass H.** (2002): “Flannery O’Connor”. In *Gothic Writers: A Critical and Bibliographical Guide*. **THOMSON, Douglass H., VOLLER, Jack G. & FRANK, Frederick S.** (ed.). Westport, CT: Greenwood Press. Pp. 315-320.
  
- ◆ **THOMPSON, Philip** (1979): *The Grotesque*, Bristol, UK: J. W. Arrowsmith.
  
- ◆ **TSANOFF, Rodoslav A.** (1931): *The Nature of Evil*. New York: The Macmillan Company.
  
- ◆ **TUTTLETON, James W.** (Fevereiro de 1998): “The Character of Captain Ahab in Melville’s Moby Dick”. In *World and I*. volume 3. Issue 2. P. 290+.
  
- ◆ **UNAMUNO, Miguel de** (2001): *Do Sentimento Trágico da Vida*. Trad.: Maria do Carmo Silva. Coimbra: Quarteto Editora.
  
- ◆ **VARNARDO, S. L.** (1987): *The Numinous in Gothic Fiction*. Tuscaloosa: University of Alabama Press.
  
- ◆ **VERMEULEN, Jan W.** (1989): “I’m Walking Around all by Myself Here”. In *Escher on Escher: Exploring the Infinite*. New York: Harry N. Abrams Inc., Publishers. Pp. 139-154.
  
- ◆ **VIRSHUP, Evelyn** (1995): “Jackson Pollock – Art Versus Alcohol”. In *Creativity & Madness: Studies of Art and Artists*. **PANTER, Barry**. Burbank, CA: American Institute of Medical Education.
  
- ◆ **WALPOLE, Horace** (1982): *The Castle of Otranto*. Oxford: Oxford University Press.
  
- ◆ **WELLS, H. G.** (2004): *The Invisible Man*. Kensinger Publishing.
  
- ◆ **WELTY, Eudora** (1983): *The Collected Stories of Eudora Welty*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, Inc.

- ◆ **WEST Jr., Ray B.** (1970): “Atmosphere and Theme in Faulkner’s «A Rose for Emily””. In *A Rose for Emily*. **INGE, Thomas M.** (ed.). Columbus, OH: Charles E. Merrill Publishing Company. Pp. 38-43.
  
- ◆ **WESTLING, Louise** (1993): “Fathers and Daughters in Welty and O’Connor”. In *Female Tradition in Southern Literature*. **MANNING, Carol S.** (ed.). Urbana and Chicago: University of Illinois Press. Pp. 110-124.
  
- ◆ **WHALEN, Terence** (2001): “Average Racism: Poe, Slavery and the Wages of Literary Nationalism”. In *Romancing the Shadow: Poe and Race*. **KENNEDY, Gerald & WEISSBERG, Liliane** (ed.). New York: Oxford University Press. Pp. 2-40.
  
- ◆ **WHITE, Patricia** (2004): “Hitchcock and Hom(m)osexuality”. In *Hitchcock: Past and Future*. **ALLEN, Richard & ISHII-GONZALÉS, Sam** (ed.). New York: Routledge. Pp. 211-228.
  
- ◆ **WOOD, Robin** (1989): *Hitchcock’s Films Revisited*. New York: Columbia University Press.
  
- ◆ **WOODBERRY, George E.** (1902): *Nathaniel Hawthorne*. Boston: Houghton Mifflin.
  
- ◆ **WOODS, Paul A.** (2000): *Weirdsville USA: the obsessive world of David Lynch*. London: Plexus Publishing.
  
- ◆ **YATES, Wilson** (1997): “An Introduction to the Grotesque: Theoretical and Theological Considerations”. In *The Grotesque in Art and Literature: Theological Reflections*. **ADAMS, James Luther & YATES, Wilson**. Michigan: Eedermans Publishing Co.. Pp. 1-68.
  
- ◆ **ZANGER, Jules** (1993): “Poe and the Theme of the Forbidden Knowledge”. In *On Poe: The Best from American Literature*. **BUDD, Louis J. & CADY, Edwin H.** (ed.). Durham, N.C.: Duke University Press. Pp. 197-207.
  
- ◆ **ZIMMER, Catherine** (2004): “Peeping Tom and Technological Perversion”. In *Horror Film – Creating and Marketing Fear*. **HANTKE, Steffen** (ed.). Jackson: University Press of Mississippi. Pp. 35-51.



## FILMOGRAFIA

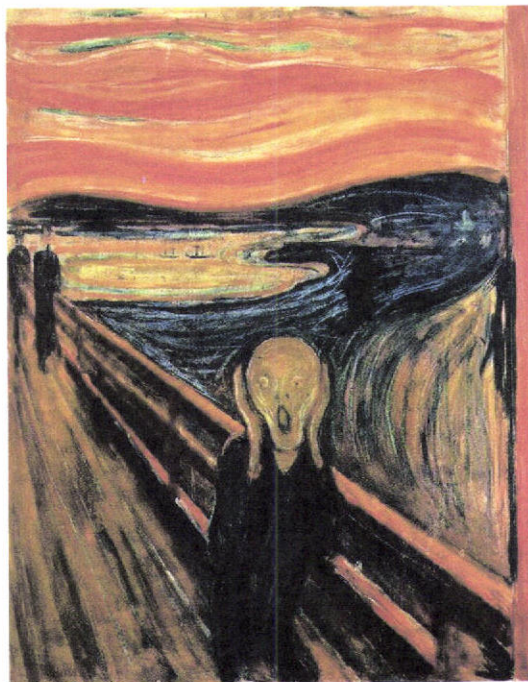
- ◆ **LYNCH, David** (1986): *Blue Velvet*. DVD. USA: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).
  - (1984): *Dune*. DVD. USA: Universal Studios.
  - (1977): *Eraserhead*. DVD. Absurda / Ryko.
  - (2006): *INLAND EMPIRE*. DVD. USA: Studio Canal.
  - (1997): *Lost Highway*. DVD. USA: Ciby 2000/Asymmetrical Production.
  - (2001): *Mulholland Drive*. DVD. USA: Les Films Alain/ Asymmetrical Production.
  - (1980): *The Elephant Man*. DVD. USA: Momentum Pictures.
  - (1970): *The Grandmother*. DVD. USA: Absurda / Ryko.
  - (1999): *The Straight Story*. DVD. USA: Walt Disney Productions.
  - (1992): *Twin Peaks: Fire Walk With Me*. DVD. USA: Spelling Films International.
  - & **FROST, Mark** (1990/1991): *Twin Peaks*. DVD. USA: Paramount Pictures.
  - (1990): *Wild at Heart*. DVD. USA: Universal Studios.
  
- ◆ **HITCHCOCK, Alfred** (1964): *Marnie*. DVD. USA. Universal Studios.
  - (1960): *Psycho*. DVD. USA. Universal Studios.
  - (1954): *Rear Window*. DVD. USA. Universal Studios.
  - (1948): *Rope*. DVD. USA. Universal Studios.
  - (1963): *The Birds*. DVD. USA. Universal Studios..
  - (1935): *39 Steps*. USA. Miracle Pictures.
  - (1958): *Vertigo*. DVD. USA. Universal Studios.

## WEBGRAFIA

- ◆ **BLASSMAN**, Andreas (1999): “The Detective in *Twin Peaks*”: <http://www.thecityofabsurdity.com/> (consultado a 10/01/2008).
- ◆ **CALDWELL**, Thomas (1997): “Lost in Darkness and Confusion: *Lost Highway*, and *film noir*”: <http://www.thecityofabsurdity.com/> (consultado a 10/01/2008).
- ◆ **HERZOGENRATH**, Bernd (1999): “On the *Lost Highway*: Lynch and Lacan, Cinema and Cultural Pathology”: <http://www.thecityofabsurdity.com/>. (consultado a 10/01/2008).
- ◆ **MACLAGAN**, David (sem data): “The Madness of Art and the Art of Madness”: In *Raw Vision*, nº 27. <http://www.rawvisioon.com/back/madness/madness.html>. (consultado a 30-03-2006).
- ◆ **MARTIN**, Judith (Miss Manners) (06/11/1989): “Miss Manners on Office Etiquette”: In *Fortune Magazine*. [http://money.cnn.com/magazines/fortune/fortune\\_archive/1989/11/06/72701/index.htm](http://money.cnn.com/magazines/fortune/fortune_archive/1989/11/06/72701/index.htm). (consultado a 22/05/2009).
- ◆ **McCULLERS**, Carson (sem data): “The Flowering Dream: Notes on Writing”: <http://www.carson-mccullers.com/html/flowering.html>. (consultado a 12/08/2007).
- ◆ **TARTT**, Donna (1997): *The Unofficial Donna Tartt / Secret History Site*: <http://www.geocities.com/SoHo/8543/dbritpub.htm>. (consultado a 26/07/2006).
- ◆ **VINER**, Katherine (19 de Outubro de 2002): “A Talent to Tantalise”: In *The Guardian*. <<http://www.guardian.co.uk/books/2002/oct/19/fiction.features>. (consultado a 27/06/2006).
- ◆ **WALSH**, Ryan (1997): “The Ultimate Struggle of Good Vs. Evil Right In Your Own Backyard: A Mythological Look At *Twin Peaks*”: <http://www.thecityofabsurdity.com/>. (consultado a 10/01/2008).
- ◆ **WYNDHAM**, Susan (2 de Novembro de 2002): “A Most Complex Lolita”: In *The Sydney Morning Herald*. <http://www.smh.com.au/articles/2002/11/01/1036027034274.html> (consultado a 14/05/2008).

Αnexos

# Imagens



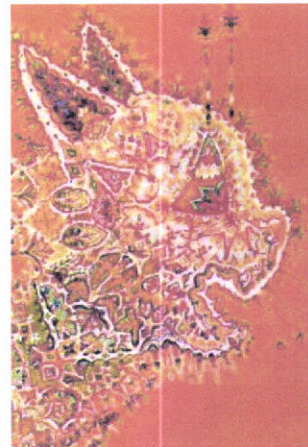
**Imagem 1: Edvard Munch, *Grito* (1893).**



**Imagem 2: Francisco de Goya, *Casa de Loucos* (1812-14).**



**Imagem 3:** Louis Wain, *Early Indian Irish* (sem data).



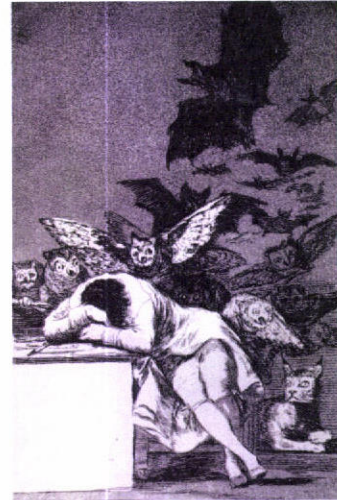
**Imagem 4:** Louis Wain,  
*Untitled* (1933).



**Imagem 5:** Jean Dubuffet,  
*D'hôtel nuance d'abricot* (1947).



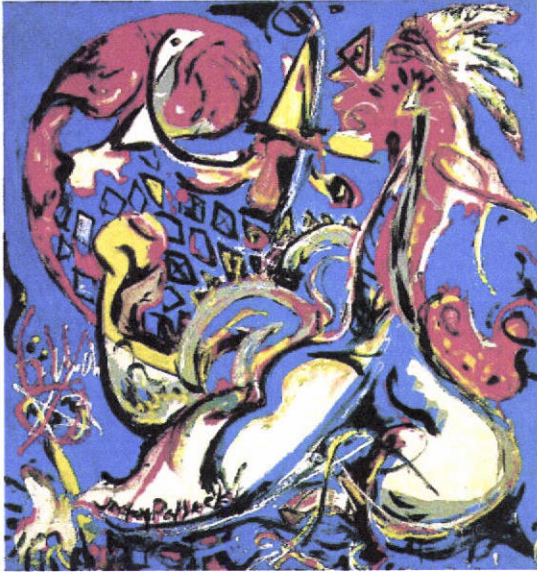
**Imagem 6: Francisco de Goya, *El sueño de la razón produce monstruos* (1799), Ilustração número 43 de *Los Caprichos*.**



**Imagem 7: Jackson Pollock, *Easter and Totem* (1953).**

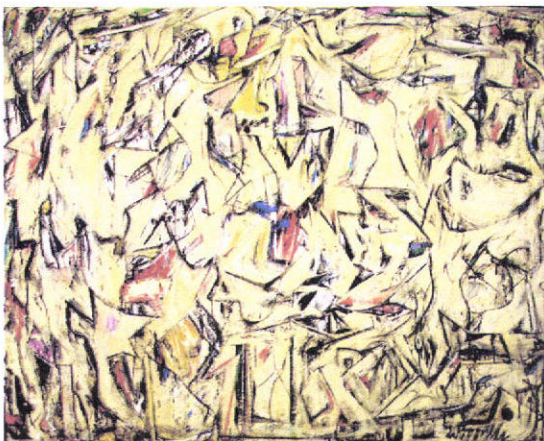
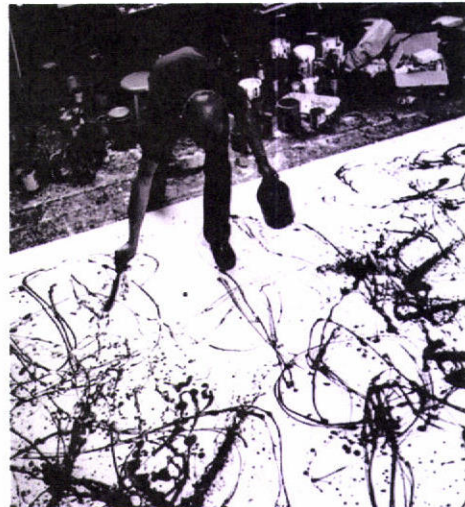
**Imagem 8: Barnett Newman, *Broken Obelisk* (1965)**





**Imagem 9: Jackson Pollock, *The Moon-Woman Cuts the Circle* (1943).**

**Imagem 10: Jackson Pollock durante o seu processo criativo, conhecido por *action painting*.**



**Imagem 11: Willem De Kooning, *Excavation* (1950).**





**Imagem 12: Salvator Rosa, *Brujas en sus encantamientos* (1646).**



**Imagem 13: Salvator Rosa, *Cena de Brujería* (data indefinida).**

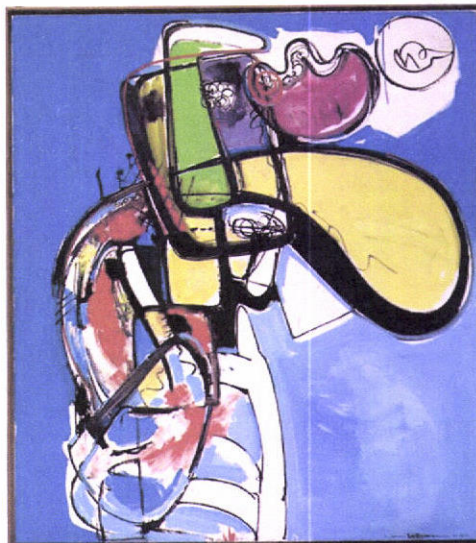


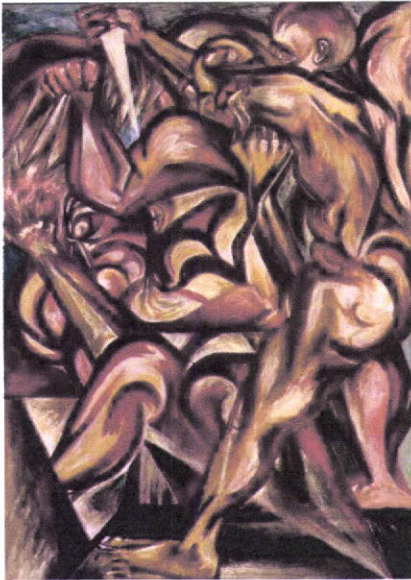
**Imagem 14: Hans Hofmann,**  
*Bacchanale* (1946).



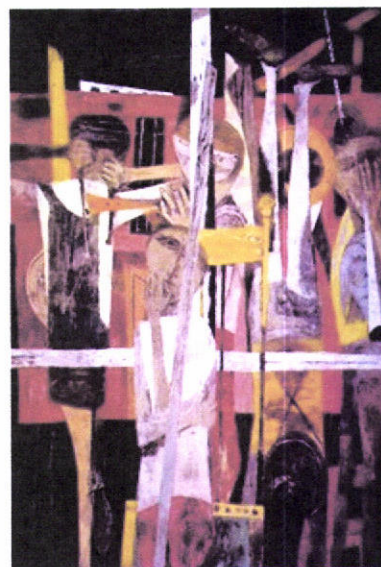
**Imagem 15: Hans Hofmann,**  
*Idolatrix I* (1944).

**Imagem 16: Hans Hofmann**  
*Ecstasy* (1947).





**Imagem 17: Jackson Pollock,**  
*Naked Man with Knife* (1938/40).



**Imagem 18: Philip Guston,**  
*The Porch n° 2* (1947).



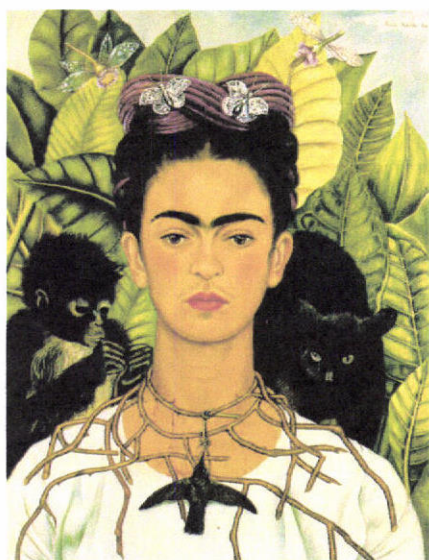
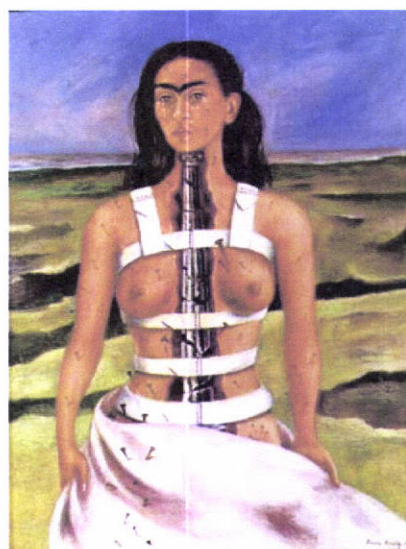
**Imagem 19: John Everett Millais, *Ofelia*** (1851-52).





**Imagem 20: Mark Rothko,**  
*The Omen of the Eagle* (1942).

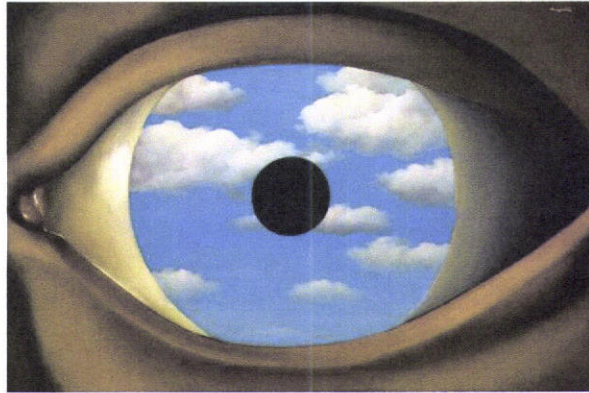
**Imagem 21: Frida Kahlo, *La columna rota* (1944).**  
Os pregos e a coluna jônica grega representam o débil estado de saúde de Frida, assim como todo o seu sofrimento.



**Imagem 22: Frida Kahlo,**  
*Autorretrato con collar de espinas* (1940).



**Imagem 23:** Jackson Pollock, *Chaos* (data indefinida).

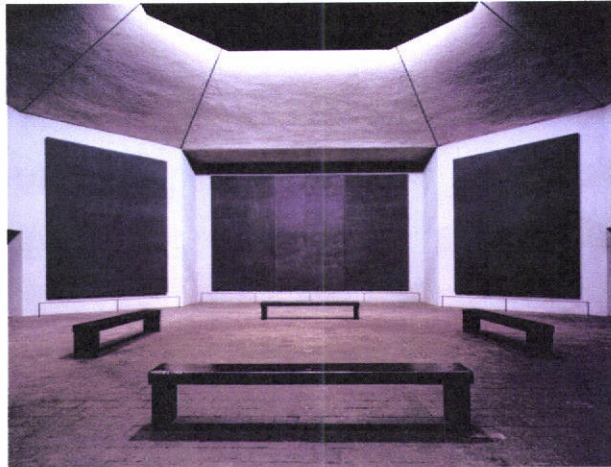


**Imagem 24:** René Magritte, *Le Faux Miroir* (1928).

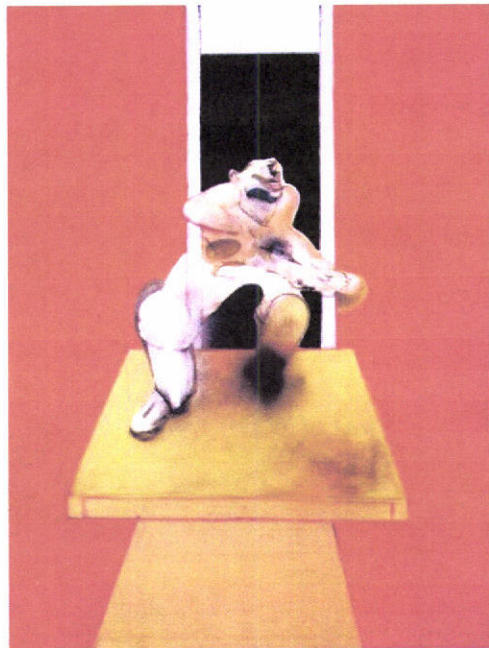


**Imagem 25:** Mark Rothko, *Underground Fantasy* (1940).

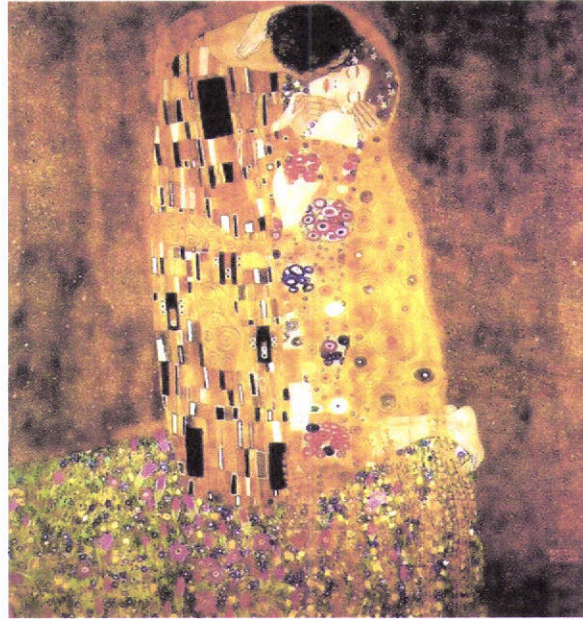




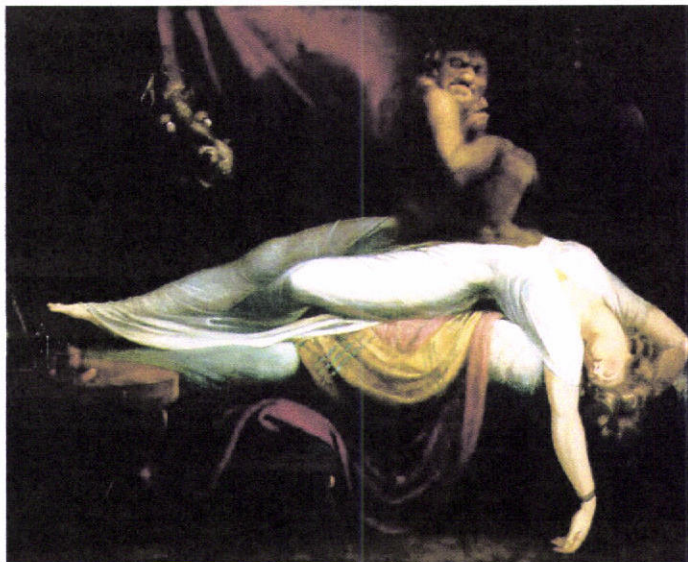
**Imagem 26: Mark Rothko, *Rothko Chapel*.**



**Imagem 27: Francis Bacon, *Figure in Movement* (1985).**



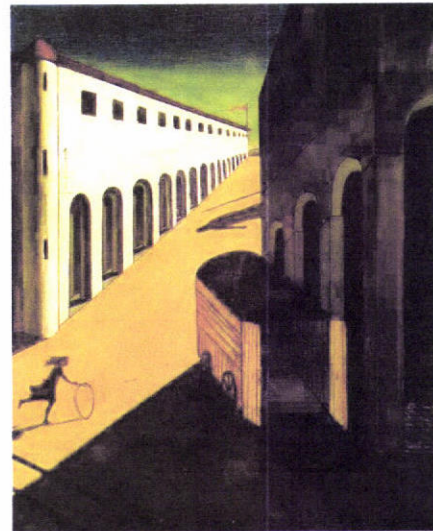
**Imagem 28: Gustave Klimt, *Kiss* (1907).**



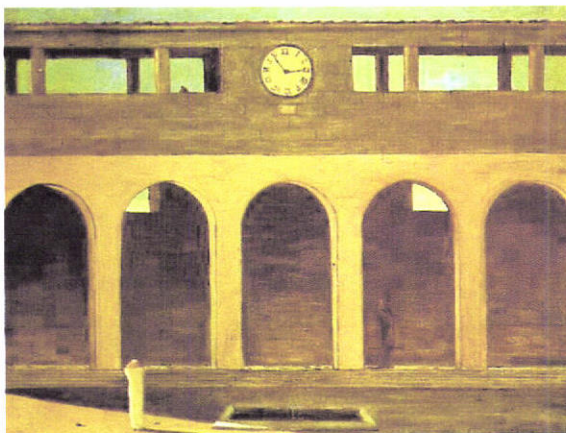
**Imagem 29: Henry Fuseli, *The Nightmare* (1781).**



**Imagem 30: Giorgio De Chirico,**  
*L'enigma di una giornata* (1914).

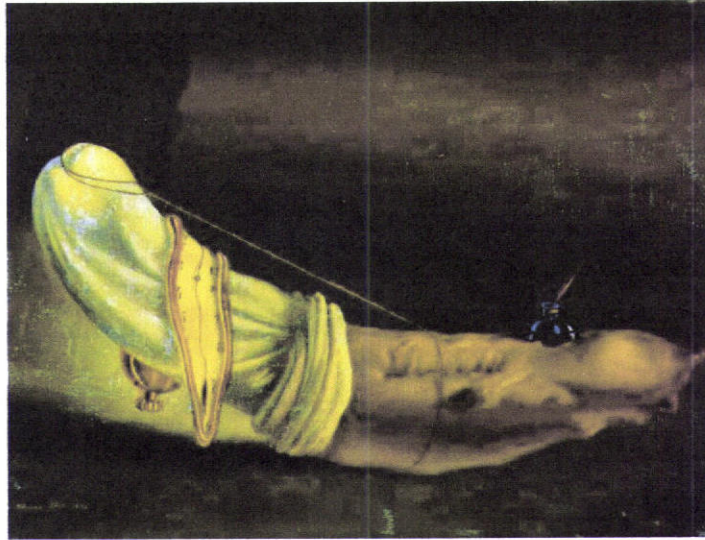


**Imagem 31: Giorgio De Chirico,**  
*Mistero e melancolia di una strada,*  
(1914).

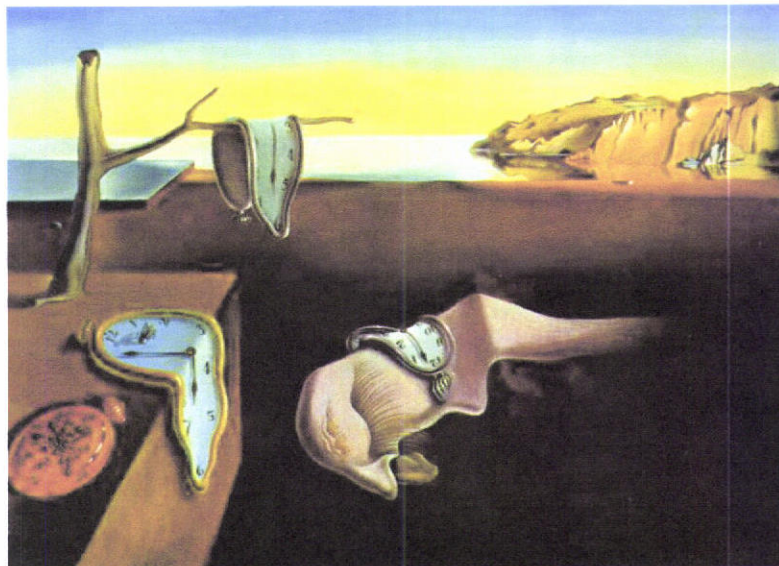


**Imagem 32: Giorgio De Chirico,**  
*L'enigma dell'ora* (1911).



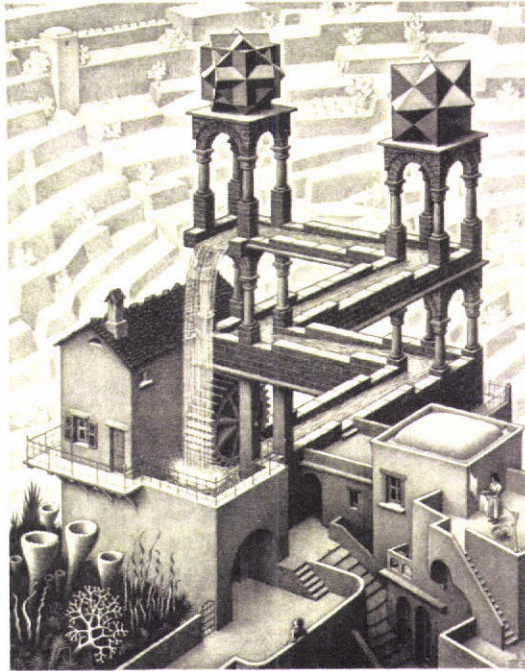


**Imagem 33: Salvador Dali, *Pan Antropomorfo* (1932).**

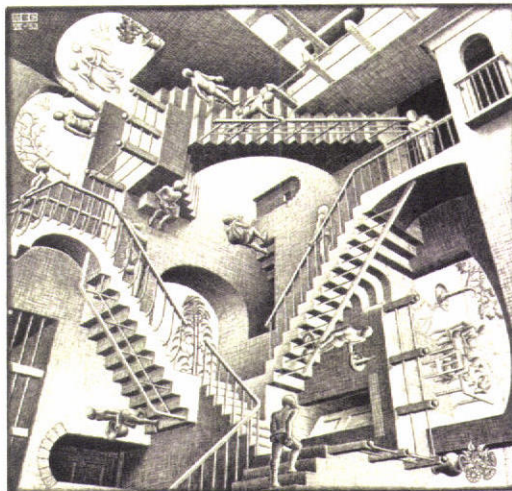


**Imagem 34: Salvador Dali, *La Persistencia de la Memoria* (1931).**





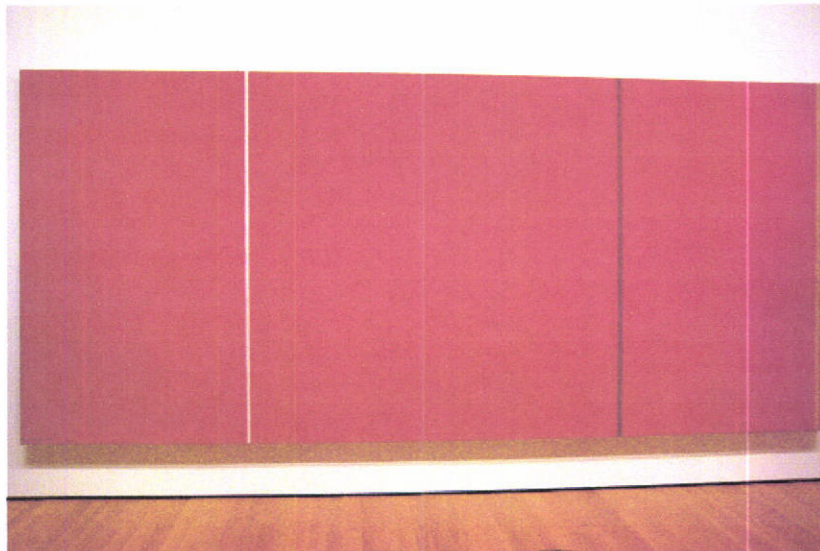
**Imagem 35: M.C.Escher, *Cascata* (1961).**



**Imagem 36: M.C.Escher, *Relatividade* (1953).**



**Imagem 37:** Jackson Pollock, *Number 26, Black and White* (1951).



**Imagem 38:** Barnett Newman, *Vir Heroicus Sublimus* (1950-51).



**Imagem 39: Duane Hanson,**  
*Supermarket Lady* (1969).

**Imagem 40: John Salt,**  
*Acrylic Painting - White*  
*Chevy -Red Trailer* (1975).



**Imagem 41: Robert Bechtle,**  
*Alameda Gran Torino* (1974).





**Imagem 42: Ralph Goings, *Boxed Donuts* (2002).**



**Imagem 43: Ralph Goings, *McDonald's Pickup* (1970).**



**Imagem 44: Francisco de Goya, *Nadie se Conoce* (1799).**



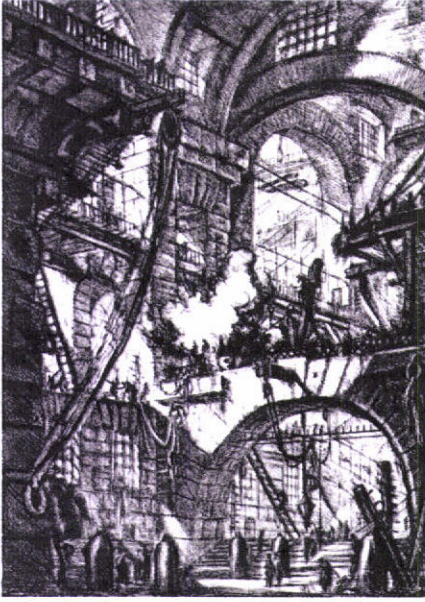
*.diane arbus.*

**Imagem 45: Diane Arbus, *Identical Twins*, que surgiu na capa de *Diane Arbus: An Aperture Monograph* (1967).**



**Imagem 46: Jackson Pollock,  
*Full Fathom Five* (1947).**





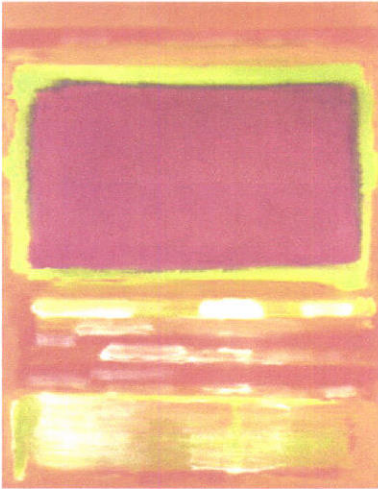
**Imagem 47: Giovanni Piranesi,  
*Tavola VI – Il fuoco* (1745).**



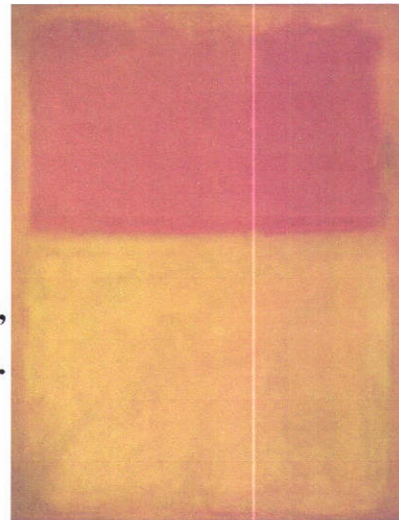
**Imagem 48: Giovanni Piranesi,  
*Tavola VII – Il ponte levatoio* (1745).**



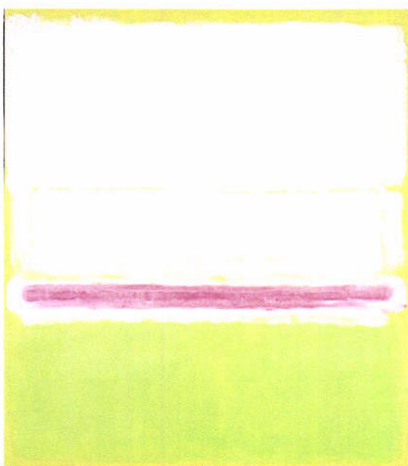
**Imagem 49: Giovanni Piranesi, *Tavola XI  
L'arco con la conchiglia* (1745).**



**Imagem 50: Mark Rothko, *N° 15* (1949).**



**Imagem 51: Mark Rothko,  
*Orange and Tan* (1957).**



**Imagem 52: Mark Rothko, *N° 2* (1951).**



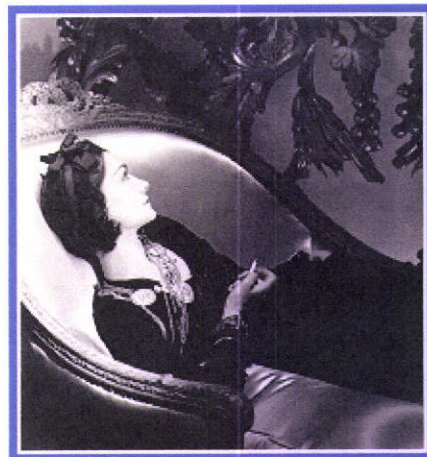


**Imagem 53: Johannes Vermeer, *Rapariga com Brinco de Pérola* (1665).**



**Imagem 54: Horst P. Horst, fotografia de Marlene Dietrich (1942).**

**Imagem 55: Horst P. Horst, fotografia de Coco Chanel (1937).**

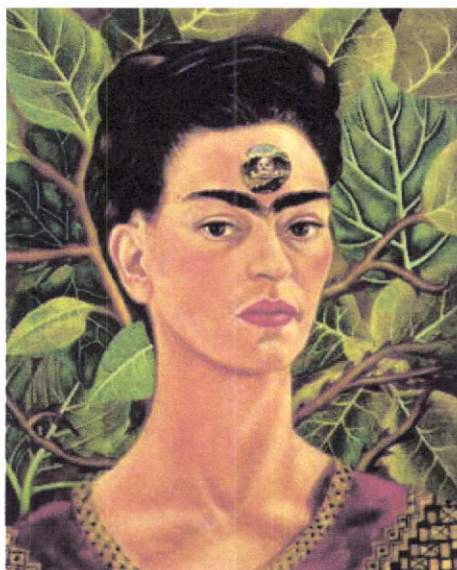




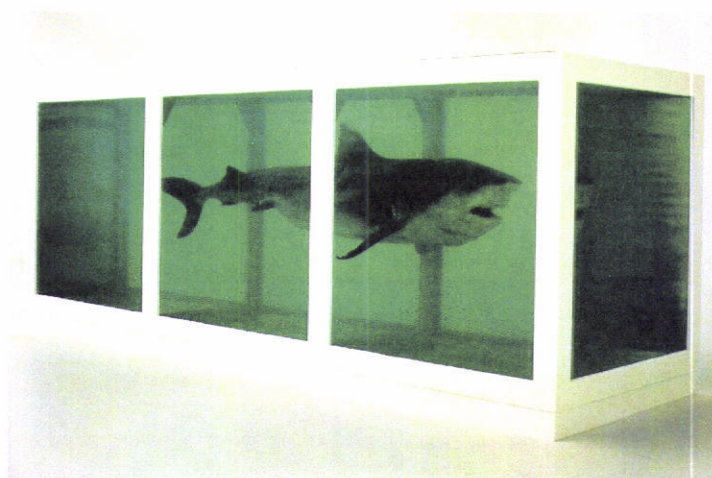
**Imagem 56: Joan Mitchell, *Hemlock* (1956).**



**Imagem 57: Jackson Pollock, *Easter and Totem* (1953).**



**Imagem 58: Frida Kahlo,**  
*Pensando en la muerte* (1943).



**Imagem 59: Damien Hirst,**  
*The Physical Impossibility of Death in the  
Mind of Someone Living* (1991).





**Imagem 60: Joel-Peter Witkin,**  
*The Devil Giving Death Power Over Life*  
(1984).



*Videtur hic cornu caput a lancea expressum, et humanum caput  
ad illud similitudinem delatatum.*

*Acuminatum caput. V. lipp. morganiana*

*Significat autem istum aliam hinc demerendum: factorem, et minus plane  
quasi magis claris expressum, et oculis fulgentior.*



*In hac figura media multitudinis caput inter reliqua cum tertio capite contemplare.*

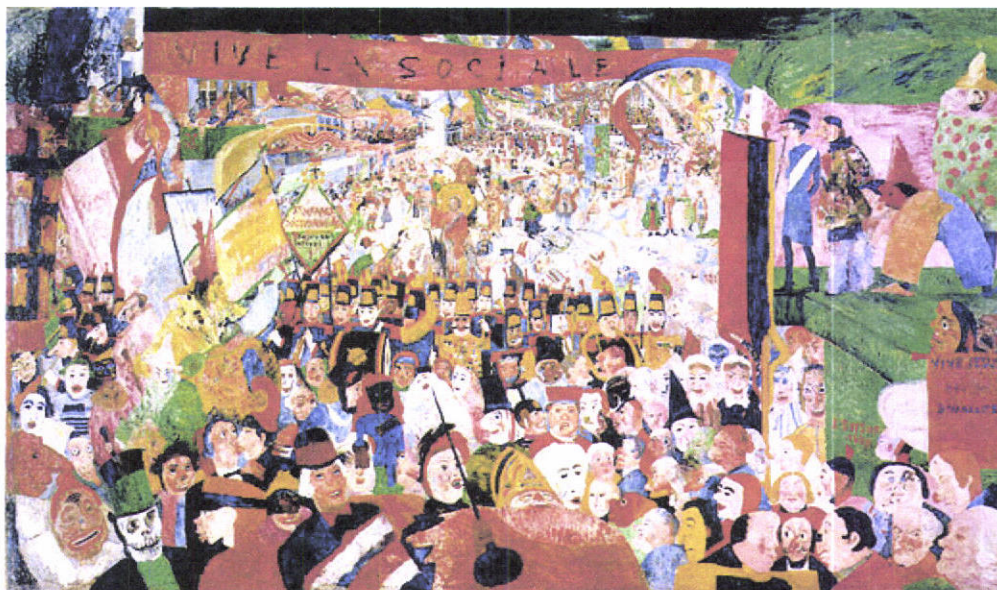


*Minus plana frons.*

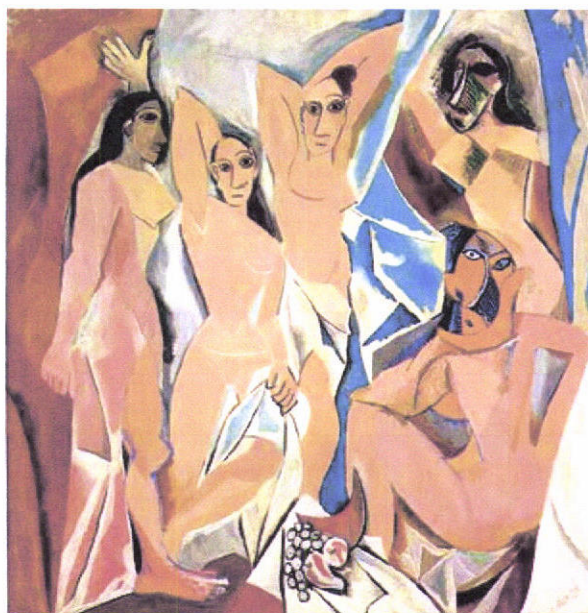


*Incauus nasus ante frontem, rotundus, et supereminens rotundum.*

**Imagens 61, 62, 63, 64: Giovanni Battista della Porta,**  
*Ilustrações do tratado De Humana Physiognomia* (1586).



**Imagem 65: James Ensor, *L'Entrée du Christ à Bruxelles* (1888).**

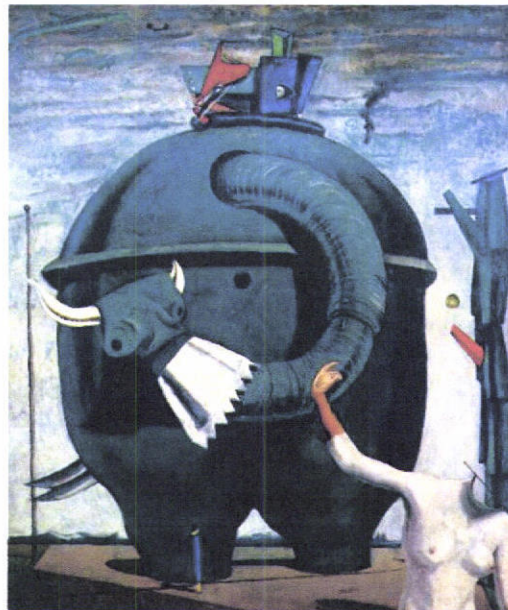


**Imagem 66: Pablo Picasso, *Las Señoritas d' Aviñón* (1907).**





**Imagem 67: Otto Dix, *Os Jogadores de Skat* (1920).**



**Imagem 68: Max Ernst, *O Elefante Celebs* (1921).**



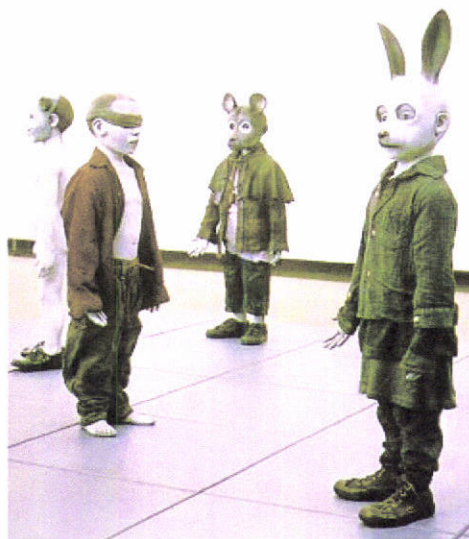
**Imagem 69:** Francis Bacon, *Study after Velasquez's Portrait of Pope Innocent X* (1950).



**Imagem 70:** Kiki Smith, *Wolf Girl* (1999).



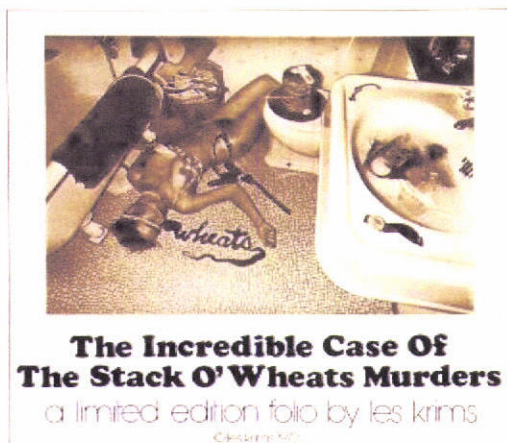
**Imagem 71: Jane Alexander, *Butcher Boys* (1985-86).**



**Imagem 72: Jane Alexander, *Bom Boys* (1998).**



**Imagem 73: Les Krims,**  
*The Result of Living in a Dark Room for  
Three Years and Not Looking for Work,*  
(1971).



**Imagem 74: Les Krims,** *The Incredible Case of the  
Stack O'Wheats Murders* (1973).

**Imagem 75: Joel-Peter Witkin,**  
*Mother and Child* (1979-82).





**Imagem 76:** Clemente Susini, *Estátua de Rapariga Decomposta com o Aparelho Cardiorespiratório, Digestivo e Urogenita* (1782).



**Imagem 77:** Gérard David, *O Efolamento do Corrupto Juiz Sisamnes* (1498).





Imagem 78: William Hogarth, *The Four Stages of Cruelty: The Reward of Cruelty* (1751).



Imagem 79: Joel-Peter Witkin, *Woman in Blue Hat* (1985).



Imagem 80: Joel-Peter Witkin, *Human Oddity* (1985).



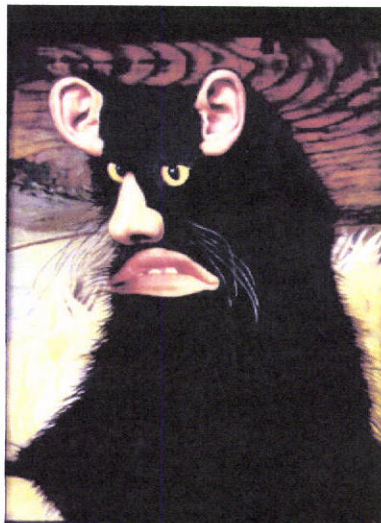
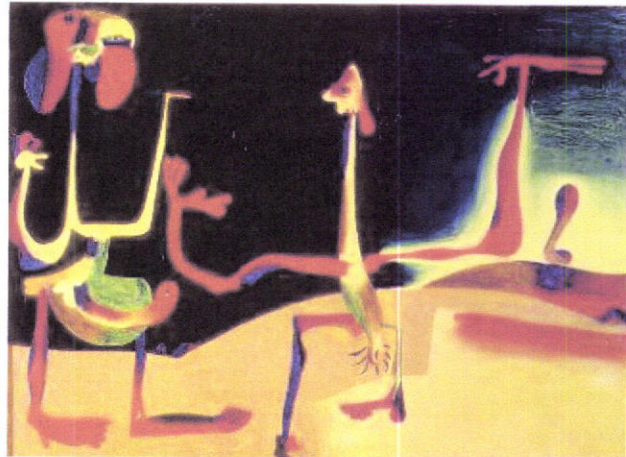
Figura 81: Rosamond Purcell, *Conjoined twins* (1990).





**Figura 82:** Rosamond Purcell, *Wax Medical Model* (2000).

**Imagem 83:** Joan Miró, *Hombre y mujer frente a un montón de excrementos* (1935).



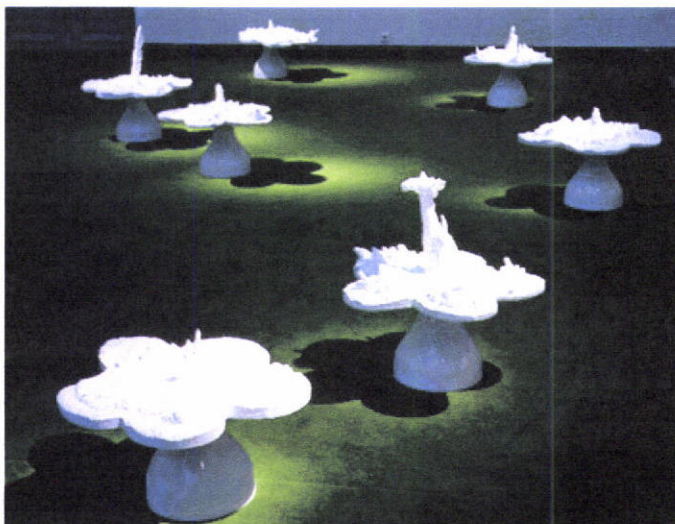
**Imagem 84:** Jake e Dinos Chapman, *J'appelle un Chat une Chatte* (2001).



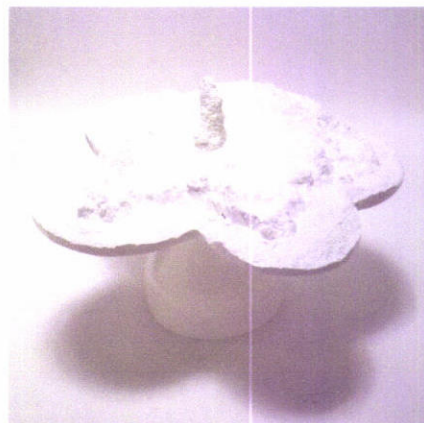
**Imagem 85: Francisco de Goya, *Grandes hazañas con muertos* (1810).**



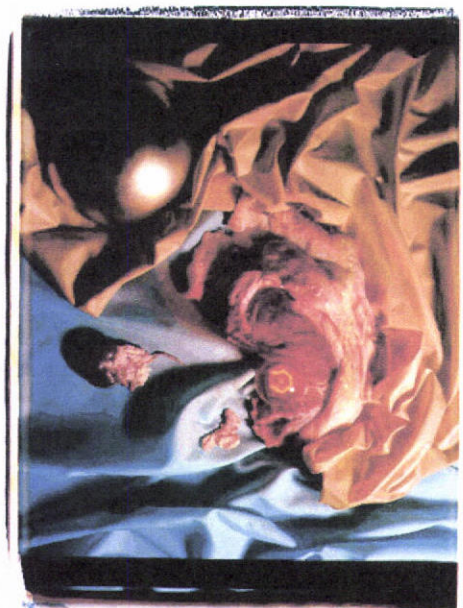
**Imagem 86: Jake e Dinos Chapman, *Great Deeds Against the Death* (1994).**



**Imagem 87: Helen Chadwick,**  
*Piss Flowers* (1991-92).



**Imagem 88: Helen Chadwick,**  
*Piss Flowers* – em pormenor (1991-92).



**Imagem 89: Helen Chadwick,**  
*Meat Abstracts* (1989).





### 3. THE DREADFUL STORY ABOUT HARRIET AND THE MATCHES.

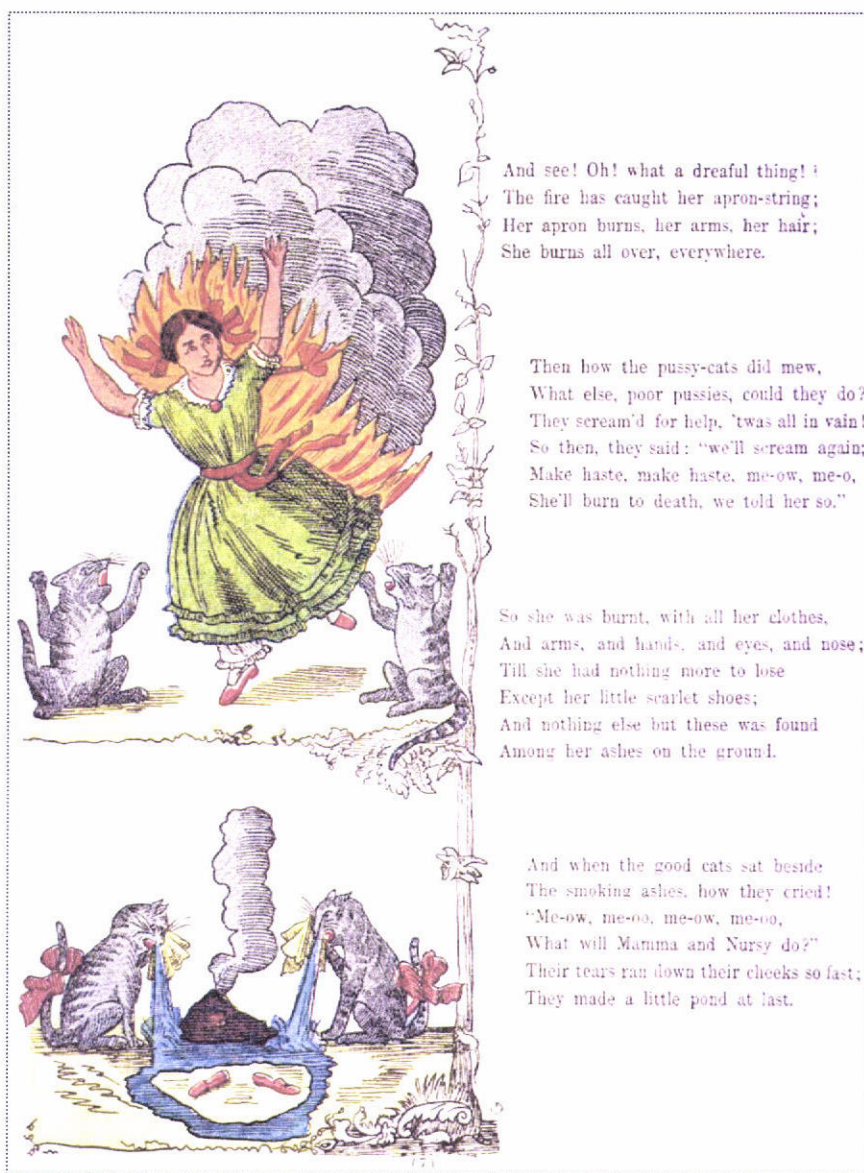
It almost makes me cry to tell  
What foolish Harriet befell.  
Mamma and Nurse went out one day  
And left her all alone at play;  
Now, on the table close at hand,  
A box of matches chanc'd to stand;  
And kind Mamma and Nurse had told her,  
That, if she touch'd them, they should scold her.  
But Harriet said: "O, what a pity!  
For, when they burn, it is so pretty;  
They crackle so, and spit, and flame;  
Mamma, too, often does the same."

The pussy-cats heard this,  
And they began to hiss,  
And stretch their claws  
And raise their paws;  
"Me-ow," they said, "me-ow, me-o,  
You'll burn to death, if you do so."

But Harriet would not take advice,  
She lit a match, it was so nice!  
It crackled so, it burn'd so clear, —  
Exactly like the picture here.  
She jump'd for joy and ran about  
And was too pleas'd to put it out.

The pussy-cats saw this  
And said: "Oh, naughty, naughty Miss!"  
And stretch'd their claws  
And rais'd their paws:  
"Tis very, very wrong, you know,  
Me-ow, me-o, me-ow, me-o,  
You will be burnt, if you do so".





And see! Oh! what a dreadful thing! :  
The fire has caught her apron-string;  
Her apron burns, her arms, her hair;  
She burns all over, everywhere.

Then how the pussy-cats did mew,  
What else, poor pussies, could they do?  
They scream'd for help, 'twas all in vain!  
So then, they said: "we'll scream again;  
Make haste, make haste, me-ow, me-o,  
She'll burn to death, we told her so."

So she was burnt, with all her clothes,  
And arms, and hands, and eyes, and nose;  
Till she had nothing more to lose  
Except her little scarlet shoes;  
And nothing else but these was found  
Among her ashes on the ground.

And when the good cats sat beside  
The smoking ashes, how they cried!  
"Me-ow, me-oo, me-ow, me-oo,  
What will Mamma and Nursy do?"  
Their tears ran down their cheeks so fast;  
They made a little pond at last.

**Imagens 90 e 91: Heinrich Hoffmann, "The Dreadful Story About Harriet and the Matches", ilustrações das páginas 6 e 7 de *Struwwelpeter* (1845).**

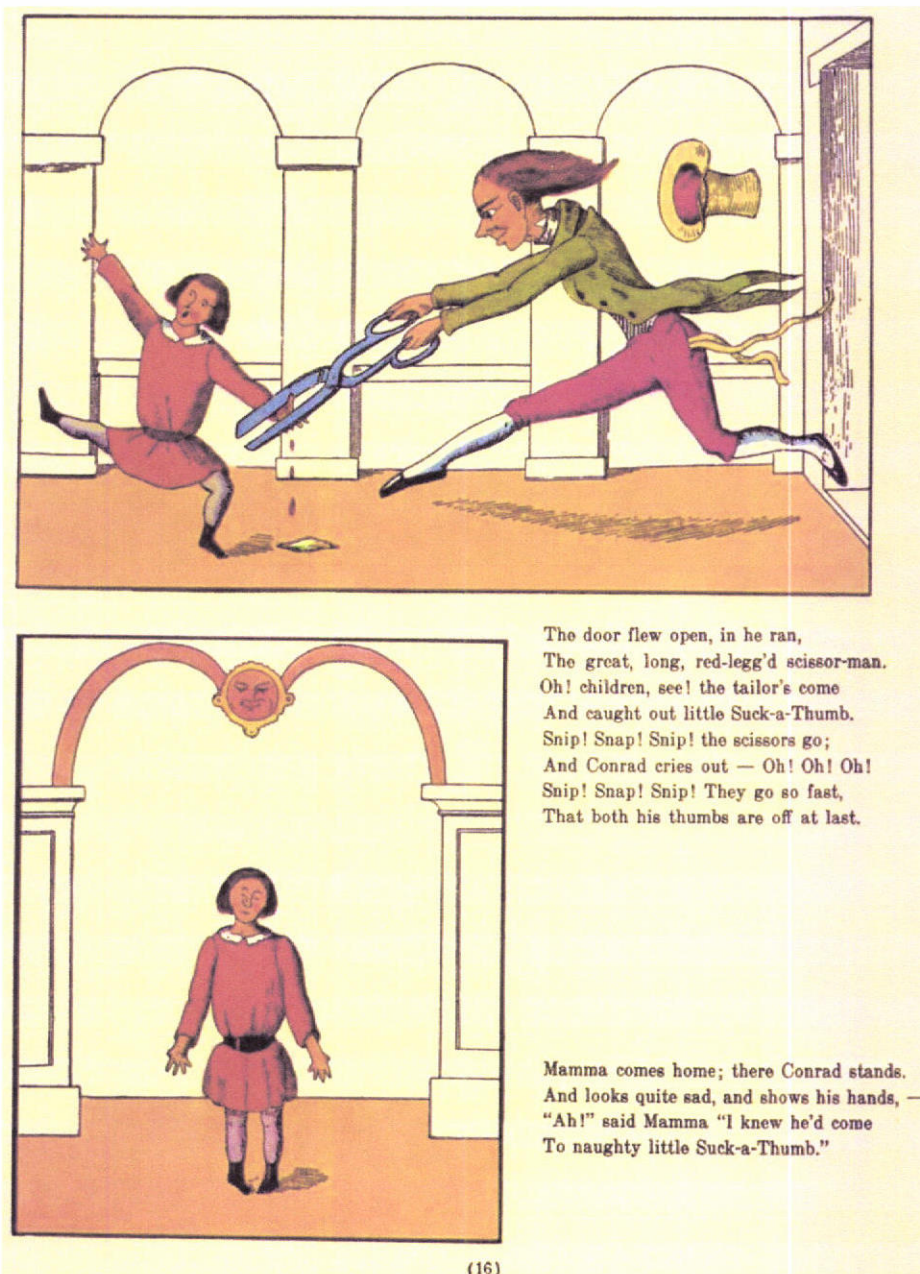


Imagem 92: Heinrich Hoffmann, ilustração da página 16 de *Struwwelpeter* (1845).



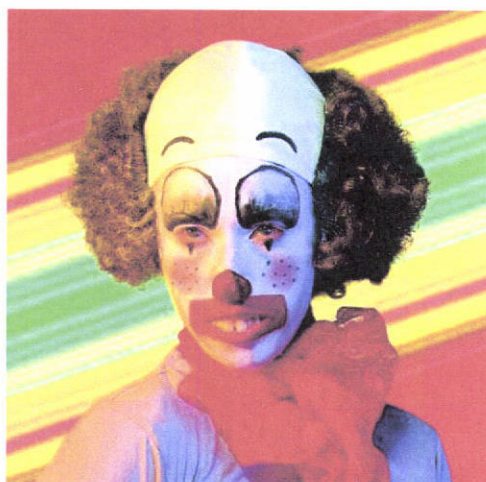


Imagem 93: Gustave Duré, *Le Petit Poucet*, conto de Charles Perrault (1862).



Imagem 94: Gustave Duré, *L'Ogre*, conto de Charles Perrault (1862).

**Imagem 95: Cindy Sherman, *Untitled* (1985).**



**Imagem 96: Cindy Sherman, *Untitled* (2004).**

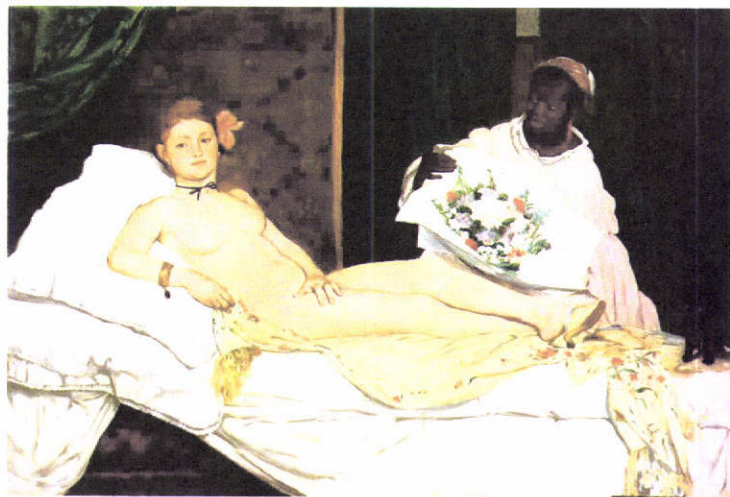
**Imagem 97: Maurizio Cattelan, *Hanging Kids* (2004).**







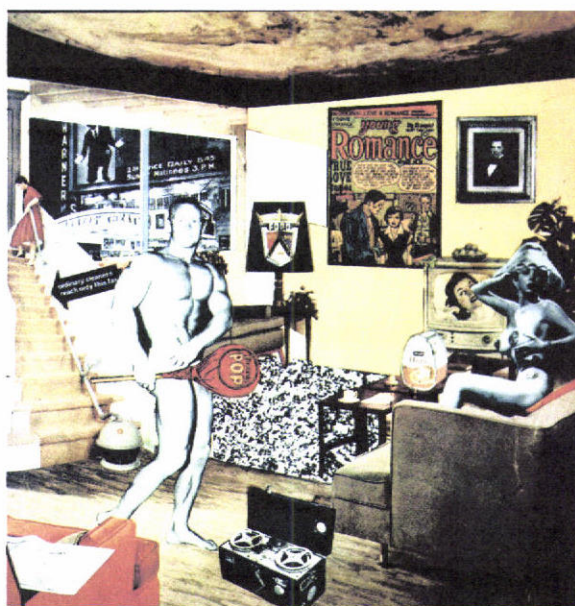
**Imagem 98: Edouard Manet, *Le Déjeuner sur l'herbe* (1863).**



**Imagem 99: Edouard Manet, *Olympia* (1863).**



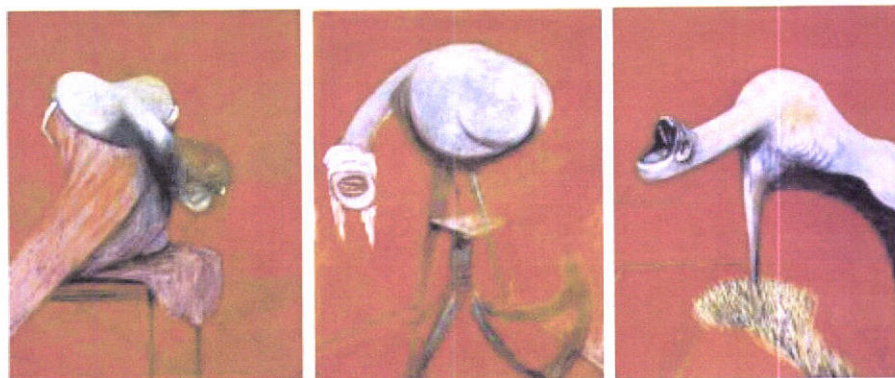
**Imagem 100: Alexandre Cabanel, *La Naissance de Venus* (1863).**



**Imagem 101: Richard Hamilton, *Just What Is It That Makes Today's Homes So Different, So Appealing?* (1956).**



**Imagem 102: Francis Bacon, *Fragment of a Crucifixion* (1850).**



**Imagem 103: Francis Bacon, *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion* (1944).**



