

## A Fantasia Gótica e seus Actantes Históricos

Cristina Maria Teixeira Martinho<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Universidade Severino Sombra, Centro de Letras, Ciências Sociais, Aplicadas e Humanas, Curso de Letras, cristina.martinho@uss.br

**Resumo:** A emergência da imaginação gótica é influenciada pelos acontecimentos históricos e as ideias filosóficas vividos no final do século XVIII que dirigem as preocupações de uma cultura cada vez mais secular e empírica. Problemas em relação ao conhecimento motivam a ação da ficção gótica. A influente obra de Michel Foucault sobre a loucura, escrita no século XX e a de Edmund Burke sobre o Sublime, no século XVIII articulam problemas em relação ao conhecimento e à imaginação, além de discutir assuntos relacionados à Epistemologia, Psicologia, Estética, Ética e Religião. A ficção gótica explora os mistérios da mente humana, descobrindo que a incerteza e o temor podem ser explorados e vividos, e não apenas reprimidos. Propicia um vocabulário da ansiedade, da sanidade e do lugar no universo. Este trabalho busca investigar as origens da ficção gótica, a partir dos problemas históricos e estéticos vivenciados na Inglaterra na época da Revolução Francesa, inerentes à Filosofia da Imaginação e à Psicologia da Mente relacionada ao Sublime.

**Palavras-Chave:** Ficção gótica. Temor. Sublime.

## *The Gothic Fantasy and its Historical Actants*

**Abstract:** The emergency of the gothic imagination is influenced by historical and philosophical ideas discussed at the close of the eighteenth century that addresses the concerns of culture's increasing Secularity and Empiricism. Problems in relation to knowledge inform the action of Gothic fiction. The seminal work of Michel Foucault concerning insanity, written in the Twentieth Century and Edmund Burke's influential Aesthetic Essay Concerning Human Understanding, written in the Eighteenth Century, raise problems related to knowledge and imagination, and discuss issues concerning Epistemology, Psychology, Aesthetics, Ethic and Religion. Gothic fiction explores the mystery of the human mind, discovering how uncertainty and fear can be explored and experienced, not just repressed. It provides a vocabulary of anxiety, sanity, and place in the universe. This paper tries to investigate the origin of Gothic fiction, starting from historical and aesthetic problems, experienced in England at the beginning of the French Revolution, concerning the Philosophy of Imagination and the Psychology of Mind related to the Sublime.

**Keywords:** Gothic fiction. Fear. The sublime.

## 1. Introdução

Os pensadores para os quais as estrelas movem-se em obras cíclicas não são os mais profundos: quem olha para dentro de si e encontra vastos espaços e galáxias sabe quão irregulares são todas as galáxias; elas conduzem ao caos e ao labirinto da existência. (Nietzsche)

Um modo literário fornece ao imaginário do século XIX a possibilidade de representar de maneira viva e eficaz os seus momentos de inquietação, alienação e laceração, e de deixar essa tradição como legado para a tradição moderna — como uma das descobertas expressivas mais vitais e persistentes. Estas palavras, do professor italiano Remo Cesarini (2006), ao iniciar seu estudo sobre o fantástico, podem ser retomadas para referendar o modo gótico. Estou me reportando a uma forma literária que assombra, habitando nas fissuras da Razão. Um rápido momento de surpresa, ou de desorientação, e sou transportada para uma região além dos limites do conhecimento. Na realidade, o texto gótico articula o efeito retórico desafiador da minha segurança epistemológica como leitora. Voltar à ordem é algo espantoso e imediatamente restabelecido, pois logo explicações autorais me trazem de volta aos domínios da lucidez, fazendo aquele momento de deslumbramento e prazer vicarioso recolher-se à fenda da racionalidade. Mas o gótico persiste plasmando uma semente de incerteza nas fundamentações da Razão, sempre pronta a voltar à cena da imaginação.

Por que ainda falar em modo gótico em pleno terceiro milênio? Serão as imagens obscuras e as representações simbólicas ainda vigentes no mundo atual? O medo, vivenciado individual e publicamente nos três últimos séculos ainda é motivo de inquietação? Essas questões sempre me fascinaram e me empurram para além dos limites culturais que me são familiares. Elas continuam a excitar a minha mente, interessada em compreender todas as relações desta forma de fantasia. Para isso, é necessário voltar ao passado, observar cultural e historicamente seus significados, buscar as ilações desse desassossego mental e social, verificar problemas de identidade nacional e política para compreender o seu sentido. Isto é o meu objetivo com este texto.

Proponho uma aproximação de argumentos do discurso ideológico apoiada nas condições sócio-econômicas. Estabeleço certas correspondências terminológicas que, em outro momento, mereceriam um maior rigor interpretativo. Palavras como irracionalidade, crime, alteridade, loucura e demoníaco, servem para referir-se a uma categorização global heterogênea. Tento assinalar como tais palavras travaram conexão com uma série de conceitos e categorias marginalizadas, excluídas da visão do mundo dominante. Visão que nomeio genericamente como racionalismo, pois o termo serve para simplificar a epistemologia da sociedade capitalista. Acredito ser útil esta aproximação, que visa a articular os esquemas da trajetória da fantasia em geral e da literatura gótica em especial, como expressão de uma relação histórica específica entre as conotações sociais da razão e da irracionalidade.

## 2. A história do gênero gótico

A palavra gótico remonta à Idade Média, aos Godos, tribos oriundas das regiões da Europa Setentrional, que invadem a parte central e sul da Europa durante os séculos IV, V e VI procurando criar um reino por sobre as ruínas do Império Romano. Logo o termo

passa a ser sinônimo de barbarismo, estranhamento, de algo mais tarde caracterizado pela ideia de contracultura: o *mundo às avessas*.

Sabemos ter havido durante o Renascimento, a valorização dos ideais greco-romanos de beleza, equilíbrio e sobriedade. Entretanto, essa voga de interesse pelo mundo clássico também traz à tona o outro lado desse mesmo mundo. As escavações arqueológicas revelam um mundo de câmaras subterrâneas e grutas decoradas com esculturas, pinturas e objetos, a mostrar faces estranhas e diferentes de seres: monstros metade homem, metade animal apareciam em cenas orgiásticas com seres humanos. Plantas entrelaçadas como molduras dessas cenas, ao mesmo tempo repulsivas e fascinantes, revelam a face oculta de um mundo aparentemente equilibrado. Por terem sido encontradas em grutas, tornam-se conhecidas como *grotto-esque* (Kayser, 1996). É um mundo terrível, assustador, repulsivo e ao mesmo tempo irresistivelmente fascinante, presente na natureza oculta de cada ser humano desde sempre, em todas as épocas, culturas e lugares.

O nome gótico remete a um tipo de arquitetura medieval, criada em 1127, com a basílica de Saint Dennis, na então Ile-de-France, hoje Paris. Este estilo identifica-se com o período das grandes construções: torres altas, espaços amplos, vitrais coloridos deixando passar a luz, buscando levar o homem à comunicação direta com Deus. Além dos arcos e abóbadas altíssimas, estão os ornamentos e esculturas, cujo melhor exemplo são as gárgulas da Catedral de Notre Dame. Mesmo que esse estilo arquitetônico esteja fortemente associado à religiosidade cristã, sua identificação com o excesso e a intensidade é patente, necessário para objetivar um efeito emocional sobre as pessoas, evocando a sensação de se estar à mercê de um poder superior, diante do qual o homem se sente vulnerável e insignificante. Em suma, um espaço do oculto e do não-explicável.

Fenômeno transcultural e trans-histórico, o gótico representa uma mescla de tradições distintas, uma mistura entre o mitológico e o mimético, entre imaginação e realidade, argumentam Robert Miles (1993) e Fred Botting (1996 e 2004). O pensamento cartesiano e racionalista é posto em dúvida, em detrimento do discurso do sentimento e da representação das emoções. O gótico desafia o projeto das Luzes expondo a natureza caótica do mundo. Ao tematizar uma disposição existencial mais sombria, o romancista gótico abre o caminho para o surgimento da psicanálise, apresentando em suas narrativas a divisão ontológica do ser humano. É uma manifestação essencialmente híbrida, marca de um elo entre o romanesco e o romance no qual prevalece uma atmosfera de mistério, aflição e terror.

Convencionalmente, o romance gótico surge na Inglaterra na esteira do romance (novel) como uma forma estruturada de narrativa, a partir do século XVIII. As transformações ocorridas na sociedade inglesa nesse século explicam o surgimento desta nova forma de narrativa, em que o eixo das atenções da trama desloca-se para o indivíduo e para a afirmação da identidade pessoal. A poesia e o drama são formas literárias consagradas desde a remota Antiguidade. Já o romance, ou narrativa longa, com toda uma complexidade de trama e personagens, firma-se a partir do século XVIII, com as primeiras *novels* inglesas a superar e sofisticar o modelo dos romances de cavalaria.

Em seu livro *Dez Lições sobre o Romance Inglês no século XVIII*, Sandra Vasconcelos associa o romance gótico inglês à tradição do cultivo do fantástico e do maravilhoso,

presente no imaginário da humanidade desde tempos imemoriais. Eis algumas de suas idéias:

Modalidade literária das mais antigas e de longa tradição, a fantasia, que sempre esteve presente nos mitos, lendas e no folclore, lança suas raízes também na literatura da desrazão e de terror que se convencionou chamar de "gótica". A publicação de *The Castle of Otranto*, de Horace Walpole, em 1764, reintroduziu, por assim dizer, no seio dos ideais neoclássicos de harmonia, decoro e moderação, o horrível, o insano e o demoníaco, escancarando as contradições que marcaram a assim chamada Era da Razão (Vasconcelos, 2002, p. 119).

Entram em cena as transgressões sociais em suas formas hediondas: parricídio, fraticídio, sodomia, torturas, assuntos pelos quais a Europa do século XVIII parece sentir uma atração inconfessável e experimentar um estranho prazer.

Nesta ficção, alguns padrões fixos configuram ansiedades culturais. Tortuosas e fragmentadas, as narrativas falam de misteriosos incidentes, de imagens sombrias, de perseguições sem fim que predominam no século XVIII. Espectros, monstros, demônios, esqueletos, aristocratas e religiosos perversos, jovens indefesas e bandidos são as figuras alinhavadas nestas ameaças imaginárias. A lista cresce no século seguinte, com o acréscimo de cientistas, loucos, criminosos, e os duplos monstruosos que representam a natureza dual do ser humano. O ambiente é desolado, alienante e cheio de ameaça, atesta Linda Bayer-Berembaum (1982). No século XVIII, a narrativa percorre locações montanhosas e selvagens, castelos decadentes, abadias em ruínas. No século seguinte, a cidade moderna é uma goela vampiresca, consolidada por uma arquitetura labiríntica, com mansões grandiosas e sombrias, usinas e fábricas, sugerindo a violência e a ameaça ao homem, que pouco a pouco perde a sua identidade.

O gótico está em toda a parte no século XX. O vídeo de Michael Jackson para a música *Thriller* tem o glamour das mutações visuais que, aludindo às metamorfoses góticas, baseia-se largamente nas imagens popularizadas na representação cinemática do horror. O cinema sustenta a ficção gótica, filmando versões clássicas da narrativa tradicional do gênero, chegando até mesmo a suplantam a versão literária.

Este tipo de arte não é bem compreendido durante o Renascimento. A palavra gótico desenvolve conotações pejorativas, sugerindo o estranho, o esquisito, o bárbaro, o arcaico, o obscuro e o sombrio, palavras que se referem ao mundo medieval. Mais tarde, por volta da metade do século XVIII, gótico designa tudo relacionado às coisas antigas, fora de época. As ruínas das catedrais e dos castelos são naturalmente consideradas góticas, bem como todas as descobertas arqueológicas, com seus sítios grotescos.

O movimento gótico na literatura inicia-se na Inglaterra e consiste numa reação contra a ordem e a formalidade clássicas, inspirando-se na literatura medieval romântica. O medo e o anseio pela morte são temas centrais destas narrativas cujos enredos vacilam entre a realidade verificável e a aceitação do mundo sobrenatural. Enquanto em algumas histórias personagens se locomovem através de passagens secretas e claustrofóbicas, em outras a interpretação da natureza se reveste de um certo terror, efeito alcançado por uma linguagem de excesso, hiperbólica, na descrição de uma paisagem grandiosa e intimidante. O romance gótico catalisa estas imagens, que serão adaptadas para o romance histórico do século XIX (Lukács, 2000).

### **3. A fantasia gótica e seus actantes históricos**

É interessante notar a relação entre o gótico, a burguesia e o romance, no século XVIII. O novo público de leitores, oriundo da classe média, com acesso mais fácil às obras de arte, determina uma mudança fundamental no elo que une literatura e sociedade. O estilo se propõe como uma literatura do isolamento enquanto triunfo do individualismo e revê a postura solitária do homem perdido diante de novas estruturas sociais. Acentua-se a tendência que interroga as contradições humanas, não para resgatar elos do passado, mas para inaugurar a era da conscientização de que problemas, conflitos e incertezas têm origem no próprio homem e não fora dele. Por não confiar mais na apropriação e percepção deste mundo novo, o ser humano encontra no gótico um modo de narrar esta confusão epistemológica.

Os primeiros traços da fantasia na cultura ocidental podem ser estudados nos mitos antigos, lendas, folclore, contos de fada, relacionados aos rituais e festas da renovação da natureza, e especialmente no Carnaval, quando domina a desordem e a inversão de valores.

Na Idade Média, a relação imaginação – medo – fantasia se faz sentir com maior pujança. O espírito do homem cristão medieval, controlado pela Igreja – com todas as suas idéias sobre a Morte, o Julgamento Final, as Penas do Inferno, o Apocalipse –, cria um mundo irreal de monstros e seres fantásticos. Este universo teratológico ganha espaço neste período conturbado pelas múltiplas manifestações do sobrenatural, reveladas principalmente nas catedrais, com os murais e as figuras grotescas pintadas nos vitrais, sob a égide do fantástico. Jurgis Baltrusaitis (1999) faz um estudo da diversidade destes seres que povoam a imaginação medieval renascentista. Este maravilhoso ligado ao terrível continua em voga no Renascimento, atrelado aos estudos de astrologia, alquimia e magia negra, apesar do grande avanço do racionalismo e das filosofias liberais que irão determinar comportamentos de mudanças para o homem, principalmente no apogeu do Século das Luzes.

A desrazão, silenciada pelas Luzes e por uma Estética constituída sobre o belo, o prazer, o gosto e o bem, irrompem na arte do Marquês de Sade, do pintor espanhol Francisco Goya e na ficção de horror inglesa. Michel Foucault (2000) aponta o período clássico, especialmente o anterior à Revolução Francesa, como um momento de repressão e segregação de aspectos monstruosos e grotescos do ser humano. Através da fantasia, faz retornar antigos medos e inquietações:

Aquilo que o Classicismo havia encerrado não era apenas o desatino abstrato onde se confundiam loucos e libertinos, doentes e criminosos, mas também uma prodigiosa reserva de fantástico, um mundo adormecido de monstros mergulhados nessa noite de Jerônimo Bosch, que antes os manifestara uma vez. Dir-se-ia que as fortalezas do internamento haviam crescido, a seu papel social de segregação e purificação, uma função cultural inteiramente oposta. No momento em que, na superfície da sociedade, separavam a razão do desatino, elas conservavam nas profundezas as imagens em que uma e outra se misturavam e se confundiam. Funcionaram como uma grande memória durante muito tempo, silenciosa; mantiveram nas sombras um poder imaginário que se poderia acreditar exorcizado; erigidas pela nova ordem clássica; conservaram, contra essa e contra o tempo, figuras proibidas que

pueram ser transmitidas intactas do século XVI ao XIX. O internamento permitiu e invocou essa resistência do imaginário. (Foucault, 2000, p. 358).

Por que a presença destes medos? Qual a sua origem? Robert Miles, (1993) , ao se referir à existência de um reservatório inconsciente do temor primitivo, chega inevitavelmente à tese central de Sigmund Freud, a teoria dos recalques. Traçando um estudo semântico da palavra alemã *Unheimliche*, que significa estranho, desconhecido, Freud descobre que tanto *Heimliche* como *Unheimliche* chegam a significar, com suas acepções distintas, a mesma idéia: o familiar. Não se trata de um termo ambíguo ou contraditório, mas de um conceito que pertence a conjuntos de idéias. O efeito do medo surge produzido precisamente pela contradição, quando aquilo que é ao mesmo tempo familiar e deve permanecer secreto e escondido, sai à luz. O cientista continua com as dúvidas: por que, por exemplo, a idéia de um duplo produz a inquietação?

O *Unheimliche* é uma projeção do *Heimliche*. É sua própria criação, um duplo. Quando aparece, desvela antigas conotações, velhas crenças, desejos infantis recalcados. Isto explica por que grande parte da literatura gótica insiste em temas medievais, com suas histórias acontecendo em castelos, abadias e mosteiros em ambientes feudais, ou que incluem personagens descendentes de aristocratas que passaram a conviver mais de perto com outros sistemas sociais. Isto explicaria também – a nível individual – a inclusão predominante de referências a temas sexuais. As fantasias elaboradas não seriam uma novidade, mas, independentemente do valor que tenham tido em outros tempos, reaparecem, como o familiar transformado em estranho, através dos diversos mecanismos de recalque: é o regresso dos espíritos mortos ou não-mortos, como em *Drácula*, com todas as implicações eróticas. Ou mesmo Manfredo, personagem de *O Castelo de Otranto*, que não se apresenta como o vilão da história por causa de sua própria natureza e individualidade, mas por representar os problemas da hereditariedade.

Precisamente quando a razão parece triunfar em todos os níveis, os sintomas da irracionalidade voltam a aparecer; quando a burguesia parece impor-se econômica e politicamente, ressurgem as visões do feudalismo, pois a sociedade européia recupera, a partir da segunda metade dos oitocentos, a memória de figuras familiares à Idade Média:

Era como se a razão clássica admitisse novamente uma vizinhança, um relacionamento, uma quase semelhança entre ela e as figuras do desatino. Dir-se-ia que no momento de seu triunfo ela suscita e deixa à deriva, nos confins da ordem, uma personagem cuja máscara ela moldou como uma troça, uma espécie de duplo onde ela se reconhece e ao mesmo tempo se anula (Foucault, 2000, p. 352-3).

Foucault percebe na trajetória da loucura um esquema paralelo ao da afirmação dos princípios cartesianos. A percepção da loucura como expressão de desorientação, de alienação e de irracionalidade está estreitamente ligada à natureza do gótico. Algumas datas são importantes: em 1656 temos a fundação, por decreto real, do Hospital Geral em Paris e em 1794, a liberação dos loucos do hospital de Bicetre. A reclusão dos loucos no Hospital Geral, nas cercanias da cidade, virá a representar materialmente o gesto filosófico de exclusão da irracionalidade. A alteridade, que permanece dessa forma silenciada, fica marginalizada fisicamente dos centros urbanos, onde a burguesia projeta o seu espaço social. A liberação de Bicetre, em si um ato semelhante ao da tomada da Bastilha, culminará no processo de reencontro com a irracionalidade, pois

agora os loucos andam pelas ruas, e com isso voltam a fazer ato de presença nos marcos espaciais do mundo burguês.

A Revolução Francesa aparece assim como um elemento capital para compreender as causas desta mudança na visão de um mundo finissecular, e entender o auge do gótico justamente neste momento. Esta conexão pode parecer um tanto forçada, mas a violência, os excessos, a guilhotina, o desespero urbano na época de Robespierre, e tempos depois a ascensão de Napoleão Bonaparte, são os dados que fazem oscilar os esquemas burgueses, criando as condições necessárias para que a arte e o imaginário possam questionar a razão. A literatura gótica é produzida a partir deste sentimento geral de que a nova sociedade e o progresso se encontram em tensão.

Estes episódios reavivam o medo, principalmente nas cidades, onde os pânicos são alimentados pelos mitos morais de afastamento e exclusão moral em relação ao grupo, como a peste e a loucura. Cria-se um pânico que, se inicialmente é expresso em termos médicos, na realidade vem alimentada por um mito moral. As enfermidades são pragas misteriosas mantidas nos centros de reclusão e exclusão – os hospitais ou as margens da cidade, porém acabam invadindo o perímetro urbano — o mal está solto.

O mal que se tinha tentado excluir com o internamento reaparece para maior espanto do público, sob um aspecto fantástico. Vêm-se nascer e ramificar em todos os sentidos os temas de um mal físico e moral ao mesmo tempo, que envolve, nessa indecisão, poderes confusos de corrosão e horror. (*Ibid*, p. 354)

O mal, sendo marginalizado, não é unicamente uma metáfora que expressa o sentido excludente da ideologia burguesa. É precisamente o lugar concreto onde se manifestam as características materiais desta alteridade. O Hospital Geral de Paris ou as *Workhouses* de Londres não abrigam somente os loucos, mas também os desempregados, os mendigos, os vadios e os criminosos, todos os grupos improdutivos da sociedade. Os trabalhadores, funcionários e pequenos comerciantes vivem no centro urbano. Entretanto, é na periferia, nas cercanias, nos subúrbios e nas margens da cidade, que se articula o ponto de ligação entre a cidade, novo símbolo econômico e o mundo agrícola, com sua conotação feudal, carregado de reminiscências e de superstição medievais, fundamentando a origem das contradições sociais.

Durante o século XVIII, a cidade nunca é questionada como fonte de possíveis ameaças para os seus habitantes, seguros com as políticas de internamento dos excluídos e de todas as formas de inutilidade social, inclusive os loucos. Certo é que se reconhece a existência de problemas, especialmente de higiene e de contaminação, por exemplo. Mas o mal jamais provém de seu interior. As más ocorrências se devem às circunstâncias externas, aos estrangeiros e às áreas rurais circundantes das grandes vilas e cidades. A percepção do crime não se apresenta com as conotações do mal social do século XIX, pois aparece como algo esporádico, excepcional. Não é em vão que a primeiras corporações de polícias modernas se criam no final do século XVIII (Foucault, 2000). Como medida, o crime se mantém confinado em certos bairros, com toda a expressão da irracionalidade. Com a Revolução Francesa e principalmente com a Era Jacobina se inicia uma invasão de todos os setores excluídos: os loucos e todos os "selvagens" entram na cidade.

Durante a segunda metade do século XVIII, a visão do mundo rural permanece ambivalente na ideologia dominante. Não é somente o imaginário feudal que segue com as conotações bucólicas e harmoniosas. O campo é escolhido como local de repouso para alguns personagens dos romances góticos como no caso de M. St. Auber, personagem de *Os Mistérios de Udolpho* (*The Mysteries of Udolpho*), que procura um lugar ameno para desligar-se das pressões metropolitanas. Na realidade, o que confere uma carga ameaçadora ao campo é seu contacto com a nova ordem econômica. Para o burguês da cidade, essa alteridade está latente desde o momento em que a loucura, a desrazão, o comportamento insólito ingressam no espaço de suas coordenadas sociais. O camponês não é a encarnação da irracionalidade perigosa; é o campesino convertido em habitante urbano, o possível futuro proletário, que faz ressurgir o medo com sua máscara medieval.

Neste sentido, a literatura gótica traduz artisticamente as tensões criadas pelo início do processo de industrialização. A irracionalidade volta a surgir no horizonte dos esquemas burgueses, ressuscita quando as premissas da razão parecem imperar, e o aparato feudal começa a desmoronar – precisamente porque os termos sócio-econômicos da realidade se encontram em plena transformação. As novas relações de produção geram contradições no seio das sociedades que as fomentam, cujo alcance não é previsto nas formulações teóricas. O desenvolvimento capitalista provoca as condições necessárias para o novo quadro político. Mas também engendra as condições materiais necessárias para o florescimento de um novo setor social – a do trabalhador industrial. O cartesianismo – como elaborador do racionalismo burguês – cria um marco que serve para eliminar os postulados do absolutismo feudal e forjar uma objetividade para justificar a formação do novo estado. Todavia, suas premissas de liberdade e igualdade acarretam a negação deste estado por setores que, do outro lado do espectro político, também devem ficar marginalizados.

O reaparecimento do horror medieval na sociedade finissecular, na opinião de Foucault (2000), está associado aos centros de reclusão nos arredores da cidade. A assimilação representativa entre o espaço físico marginalizado com respeito ao âmbito econômico burguês e a própria cidade, centro da burguesia, encarna, ideologicamente, a proposta de um imaginário feudal encontrado na raiz da novela gótica. Com as revoluções, esta burguesia se vê ameaçada.

A fantasia manipula as sombras, opera nas margens da cultura burguesa, identifica-se como louca, primitiva, criminosa, dos despojados sociais, dos desviados, dos deficientes e do feminino (Hoggle, 2002). Estas identidades são normalmente aplicadas às classes populares, aos estrangeiros, aos imigrantes que habitam os subúrbios. À medida que o século XIX avança, estas representações passarão a corresponder também aos trabalhadores e aos vagabundos perambulando pelas avenidas. Mas, durante o final do século XVIII, não existe ainda o conceito de proletário ligado à postura de criminoso. Os pobres, os desempregados, os vagabundos e todos aqueles sem emprego fixo, formam os grupos que estão na origem das tensões sociais e servem de bode expiatório para explicitar as revoltas, os crimes e as desordens.

Em minhas pesquisas, não consegui esclarecer se há efetivamente um aumento dos crimes à medida que o século avança, pois não há estatísticas precisas. O que realmente passa a vigorar neste contexto social é a consciência da presença do crime na cidade

burguesa que, ao final do século, começa a fazer-se anônimo, a brotar em todas as vias citadinas, e não apenas nos caminhos rurais ou em bairros perigosos dos arredores. O crime transforma-se em verdadeiro atentado contra a ordem social e é nesse momento que, aliado à imagem do desatino e da loucura, contribui para o imaginário trabalhar a desrazão como categoria ideológica. De fato isolado, excepcional, passa a significar um problema social.

Estas conotações políticas do mal impedem a marcha do universo burguês e estão fora das premissas que o organizam ideológica e economicamente. Ensejam a formação de uma única categoria. Estão assim associados entre si o assassinato, a superstição, a loucura, a peste, a imigração, os motins e as revoltas populares. A Revolução Francesa é o signo que encarna todos estes elementos; libera os reclusos de seus lugares de contenção e espalha o terror e a irracionalidade. Neste sentido, sua história converte-se na história da Europa, do mundo inteiro. E isto não unicamente porque tem como consequência infundáveis guerras continentais, mas porque também mostra ao mundo Paris, a capital cultural da civilização, o centro da ideologia da razão, como um espaço invadido por multidões – a irracionalidade à solta, especialmente no período do Terror (Vovelle, 1997).

Esses fatos até agora indicados ensejam um primeiro passo na percepção das tensões geradas pelas novas condições sócio-econômicas, iniciando um processo que irá ficar mais agudo ao longo do século seguinte. O gótico surge com a erupção desta problemática e incorpora ao seu discurso as características básicas dos novos tempos. Inaugura uma espécie diferente de romance, representando a fragmentação e o terror. Medo e dissidência são as duas características principais que sustentam a literatura inaugurada por Walpole.

O medo, segundo Tzvetan Todorov (2008), não pode fazer parte das críticas gerais da fantasia, porque se apresenta como uma categoria semântica dependente da concepção do leitor. Em todas as suas manifestações possíveis, atua de acordo com uma graduação, que vai desde o simples mal-estar até ao terror total, e está presente ao longo da fantasia desde os primórdios da civilização.

Qual a causa deste medo? Basicamente a idéia de uma sociedade em transformação, quando o choque das novidades esbarra nas convenções estabelecidas. Mas estes medos não se explicam facilmente. São representados como pertencentes a sistemas externos à ordem. Sua origem não se encontra nas suas próprias condições internas, mas na representação da alteridade, daquele espaço do outro que é periférico — temporal e geograficamente.

Tudo isto será um lento processo acentuado no século XIX. Por enquanto, ainda no XVIII, tudo se encontra apenas esboçado, como assinala Foucault, em sua primeira manifestação sobre a desrazão:

(...) esse desatino que tinha sido posto de lado na distância do internamento e que se havia alienado progressivamente nas formas naturais da loucura, ressurgiu carregado de novos perigos e como que dotado de um outro poder de questionamento. Mas o que o século XVIII percebe de início não é a interrogação secreta, é apenas o hábito social: as roupas rasgadas, a arrogância em farrapos, a insolência que se suporta e cujos poderes inquietantes são calados através de uma indulgência divertida. (...) É a

primeira vez desde o Grande Internamento que o louco se torna personagem social. É a primeira vez que se entabula uma conversa com ele, interrogando-o novamente. O desatino ressurgiu como tipo, o que é pouco; reaparece, todavia, e lentamente retoma lugar na familiaridade da paisagem social. (Foucault, 2000, p. 251).

Todas essas características são coerentes com a problemática ideológica discutida nestes parágrafos. A exclusão cartesiana das noções de ambigüidade não permite que a noção de alteridade possa estabelecer-se e, ao aparecer na forma insólita, cria a divergência. Representa um mundo em que as relações econômicas geram a alienação. O gótico expressa esta nova situação social, encarna as contradições correspondentes aos novos tempos e dá início a todo um gênero da fantasia moderna.

O ressurgimento do irracional, com as colorações góticas, não significa um retorno, no panorama sócio-político, das estruturas medievais. Subsistem, em sociedades européias, muitos resíduos de um sistema feudal que as correntes político-burguesas não conseguiram eliminar. Diversas figuras conservadoras do quadro cultural, como o autor francês Chateaubriand, exaltam o culto ao gótico como a negação da ordem burguesa.

Por isso, o romance gótico narra fatos acontecidos em épocas remotas, no passado medieval, realiza-se especialmente em países limítrofes aos centros culturais mais importantes. É o caso de *Manuscrito encontrado em Saragoza*, de Jan Potocki, *O Italiano* de Ann Radcliffe e *Vathek*, de William Beckford. Depois que o insólito se encontra nas ruas, o gótico começa a enquadrar a sua narração no presente e na metrópole. O monstruoso — bárbaro, desconhecido e estrangeiro — introduz a violência, a desordem e a loucura no interior de um sistema ideológico considerado como o reino da razão pura e encarnam fisicamente a representatividade das classes sociais periféricas.

O gótico oferece dois sistemas ontológicos separados, divergentes; somente quando a deformidade fizer parte do imaginário fantástico, o sistema referencial será questionado. Nestes primeiros momentos, o gótico mantém a lógica da realidade intacta, e a alteridade surge nas figuras de um passado já vivido. Estas primeiras manifestações apresentam-se como representações do mundo feudal, apesar de refletirem a tensão que se projeta para o futuro. As tensões sociais não podem ser percebidas como contradições internas em evolução, em andamento; os esquemas de apreender a realidade são suprahistóricos. A razão estabelece, com o homem civilizado, a idéia de progresso. A irracionalidade é patrimônio do primitivo. Os romances de cavalaria, comuns no final da Idade Média, apresentam conflitos resultantes das desordens ou injustiças, cuja origem esconde-se no tempo. Assim, por exemplo, Manfredo, em *O castelo de Otranto*, transforma-se em vilão por causa de um problema de herança e usurpação. Mas, como em todo o romance gótico do final do século XVIII, tudo se esclarece no final. A ordem e a lei são restauradas.

O triunfo da razão se produzirá através de dois mecanismos: tematicamente, soluciona os conflitos, ainda que tenha havido a intervenção sobrenatural, e estruturalmente, propiciando uma explicação racional, independente das soluções de tensões do enredo. O sistema epistemológico burguês permanece intacto. A literatura gótica que emerge destas novas posturas estabelece uma nova retórica para a fantasia que vai ser desenvolvida a partir da vacuidade da significação. É uma literatura que se forma à

margem da cultura burguesa e que funciona numa relação dialógica com esta mesma cultura, extrapolando a subversão política e conduzindo o diálogo com o fato literário.

É uma forma romanesca que apresenta um caráter nitidamente inglês e fez pelos ingleses o mesmo que a Revolução Francesa, com o sangue e o Terror: aboliu o despotismo e emancipou o sagrado. O barão inglês e o monge, figuras circulantes nos romances góticos, formam parte do mesmo passado. O anticatolicismo emergente não é a marca de um epifenômeno anticlerical como o que, anos mais tarde, revelou-se na França dos girondinos, mas foi a consequência direta das mudanças que ocorreram no país depois de duas revoluções agrárias e da Revolução Gloriosa, no momento em que a política nacional demarcou uma igreja livre de participação ativa na vida do país, e o país se viu liberto da “escravidão da mitra e dos grilhões do papado. (Miles, 1993, p.21).

A Grã-Bretanha é o primeiro país onde as fortalezas, os castelos e os mosteiros perderam o estatuto feudal, deixando de ser arquiteturas funcionais, e tornando-se objetos estéticos. A onirização do gótico e a transmutação progressiva dos subterrâneos da História intervêm inicialmente na Inglaterra porque é neste país que pela primeira vez a Idade Média é mitificada. O gótico questiona este referencial, cujo imaginário assentase na deformidade. O romance atualiza os pesadelos e pavores sentidos por aqueles que vêem estas construções decadentes como actantes da história. Desta separação espacial e temporal nasce o mito, fenda ou falha da diferença que faz brotar uma escritura. Surgem as primeiras tentativas de recuperar e domesticar o mito pela história, o sobrenatural por uma linguagem consciente e referencial.

O arquiteto inglês ou o poeta não consideram o gótico com a mesma conotação religiosa que esta palavra tem para o francês, vivendo um novo catolicismo com o império de Napoleão; nem tampouco mantém os tons políticos e culturais de uma Alemanha às voltas com os problemas da ocupação francesa. “A Inglaterra, diz Maurice Lévy, foi o primeiro país onde as fortalezas, os castelos e os mosteiros perderam o estatuto feudal, deixando de ser arquiteturas funcionais, e tornando-se objetos para a visão”. (apud Miles, 1993, p. 18).

#### 4. O gótico entre o medo e o sublime

Ao apresentar teorias sobre o gótico, não posso deixar de comentar sobre o conceito de sublime, normalmente evocado sempre que desejamos falar sobre o ilimitado e o grandioso. Este conceito vem merecendo formulações teóricas ao longo do tempo, chegando até os dias atuais. Acho necessário comentar sobre o processo histórico do sublime na arte e na estética como uma maneira de compreender a atração exercida por textos da fantasia. A doutrina do sublime marca uma revolta contra a tirania do belo mantida por séculos no apogeu dos efeitos da retórica. Ao aliar-se às sensações de temor e dor, o sublime produz o *pathos* do assombro, onde o eu torna-se vencido e dominado.

O sublime tem um papel crítico na organização semiótica do século XVIII, relacionado ao vago, ao indistinto, adjetivos associados à literatura gótica em sua experiência dos extremos da consciência. O estranho, o medo, o horror são então vislumbrados como o elo potencial mais sublime da arte. Tudo aquilo considerado estranho, que aterroriza mas fascina, como o luminoso *tremendum* e *fascinans* do sagrado, produz uma tensão na

linguagem e libera o efeito emocional. O feio, o grotesco, o horrível são os elementos que formam a escritura desconcertante das narrativas góticas.

O gótico articula uma escrita de excesso; obscurece a novidade do idealismo e individualismo românticos e as estranhas dualidades do realismo vitoriano e a decadência finissecular com uma atmosfera sombria, misteriosa que assinala o retorno perturbador do passado e evoca emoções de medo e de terror (Botting, 1998 e 2004). No século XX, de forma ambígua, essas representações escondem o progresso da modernidade em narrativas que representam o outro lado da racionalidade e dos valores humanos. O Gótico condensa uma ameaça a estes valores, associado às forças sobrenaturais, aos excessos de imaginação, à transgressão social, à desintegração mental e à corrupção espiritual, ligando-se uma prática considerada negativa, irracional, imoral e fantástica. O fascínio com o excesso, a transgressão, a ansiedade sobre limites culturais continuam a produzir emoções e sentidos ambivalentes em discursos que mapeiam trevas, desejo e poder.

A teoria do Sublime e o Romance como gênero literário são temas surgidos na Inglaterra em épocas simultâneas, nas primeiras décadas do século XVIII. A tradução feita inicialmente por Boileau do *Peri Hypsous (Sobre a Grandeza)* de Longino, aparece na Inglaterra em 1711, com edições posteriores em 1736 e 1753. Nesta mesma ocasião, algumas obras romanescas importantes são publicadas: *Robinson Crusoe*, em 1719, *Moll Flanders* em 1752 e, *Roxana* em 1724, *as Viagens de Gulliver* em 1726.

Longino fala de uma imagística do poder e da força: hipsos é o que eleva, visa ao *ekstasis* - o deleitar do leitor. Presentes neste texto estão as metáforas da agressão que visam a emocionar o leitor. Uma imagística vigorosa, por exemplo, é recomendada para o encantamento - *ekplusis*- do pobre leitor que é “fustigado, penetrado, inundado, derrubado e geralmente nocauteado pelo sublime”.

O ensaio “On the Sublime”, de John Baillie, aparece na mesma época de *Pamela* e *Joseph Andrew*, romances publicados em 1741 e 1742; A obra de Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, é de 1757, mesma época de *Tristram Shandy*, de Lawrence Sterne. *A Crítica da Faculdade do Juízo*, de Immanuel Kant, de 1790, coordena uma síntese dos conceitos estéticos da época. Kant partiu das ciências preliminares de outros pensadores, sistematizou fragmentos filosóficos e estéticos, criando uma verdadeira filosofia sobre o tema.

A doutrina do sublime articulada por Edmund Burke (1993) apresenta uma série de relações psicológicas reconhecidas primeiramente por Longino (Séc. I), ao mostrar a função primordial da retórica como o meio de fazer com que o leitor/ ouvinte chegue ao êxtase e ao êxtase das experiências de leitura. O sublime é o ponto mais alto do discurso, ao evocar o poder e o entusiasmo. As palavras parecem distanciar-se de seu contexto normal e retornam com alusões potentes que seduzem e emocionam até o arrebatamento dos ouvintes. Burke enfatiza um princípio semelhante ao poder da retórica em relação à linguagem. As palavras exprimem um efeito direto da realidade, sem qualquer referencia à imagem externa esta realidade. O sublime liga-se ao poder.

Ao observar a linguagem, não sabemos distinguir suficientemente bem uma expressão clara de uma expressão forte. A primeira diz respeito ao entendimento, a segunda às

paixões. Esta linha deriva do terror, fonte comum a tudo que é sublime. (grifos meus). Diz o filósofo:

Tudo que seja de algum modo capaz de incitar as idéias de dor e de perigo, isto é, tudo que seja de alguma maneira terrível, ou relacionado a objetos terríveis, ou atua de um modo análogo ao terror, constitui uma fonte do sublime. Isso é, produz a mais forte emoção de que o espírito é capaz. (Burke, 1993:31). (grifos meus)

Burke cita exemplos grandiosos de Homero, Virgílio, Milton, Shakespeare, o livro de Jô (considerado o paradigma do sublime) como evidências de uma retórica onde as qualidades como terror, obscuridade, vastidão, afirmadas como sublime, dependem da sensação primitiva do temor associado ao medo da morte. As relações de poder operam numa equação diferente ao alinhar poder e sublime; o belo foi sempre definido como algo que amamos porque está submisso a nós; o sublime, o que admiramos por ter poder sobre nós.

Burke opõe a experiência do terror e do assombro às sensações prazerosas que derivam do amor, do belo, qualidades que induzem à afeição e à ternura e que reafirmam o instinto sexual e definem o belo. As qualidades do belo associam-se à delicadeza, à suavidade, enquanto que o terror é, em todo e qualquer caso, de modo mais evidente ou implícito, o princípio primordial do sublime. Burke define as qualidades típicas do sublime em relação à natureza: a grandiosidade da noção de espaço e limite, (signos do humano), ligada a uma idéia de infinito (para o homem irrepresentável e inimaginável), a obscuridade, (que impede o contorno e o limite preciso, sugerindo a ambigüidade), a profunda escuridão ou a luz intensa. Neste campo de incertezas e de alteridades, a mente humana primeiramente pressente o medo e o terror, e depois, à medida que o instinto de auto-preservação encontra alívio e assombro, aquele estado d 'alma onde todos os gestos cessam com os graus de horror, suscitam a admiração, a reverência, o respeito, uma impressão bastante acentuada da Divindade, cujo poder cria cenas tão surpreendentes.

## 5. Considerações finais

Burke não é o único autor no século XVIII a reconhecer o efeito estético do terror. O vocabulário utilizado pelas teorias estéticas da época gravita cada vez mais perto de temas e imagens góticas que já apontei anteriormente. Se a estética chega a assumir o significado filosófico no século XVIII e porque o sublime sintetiza todo um projeto de hegemonia, e junto ao gótico, invadem radicalmente a razão abstrata e a vida dos sentidos. O que está em pauta não é simplesmente a arte, mas o processo de reformar o sujeito humano, a partir de suas respostas aos afetos sutis de dentro, do interior do ser humano. A obscuridade, a fantasmagoria, a intensidade estão direcionadas ao evento das paixões e têm poder sobre a fantasia. O gótico e o sublime, dessa forma, provocam o fracasso do pensamento lúcido e abrem terrenos além da imaginação.

Os teóricos do século XVIII estudam a função mental e a estética como um mecanismo da mente primordial para o desenvolvimento do subjetivismo. A ficção gótica engaja-se simbolicamente nesta exploração psicológica, penetrando nas regiões da imaginação onde o irracional é base coerente. O escritor emprega os parâmetros da alegoria, da metáfora e seus personagens relacionam-se fora dos esquemas tradicionais, projetando o psiquismo. A associação de idéias marca os extremos da imaginação gótica e a tipologia

de convenções, comentada anteriormente, referencia objetos do real que passam a significar armadilhas para a percepção.

A imaginação, como entendemos atualmente, é uma criação do século XVIII, que faz uma revisão geral de todo o processo criativo, bem como da história da literatura e das artes. A Poética e a Estética fundamentam uma nova ordem, instaurando a total primazia do "eu" e o seu poder criativo. A imaginação e suas ramificações desenvolvem-se simultaneamente na Literatura e na Crítica, na Filosofia, na Religião e até mesmo na Ciência. Numa atmosfera de constantes inovações, indivíduos de todas as áreas culturais, como Hobbes, Addison, Hume, Goethe, Burke, Kant, Rousseau, Coleridge e outros, estudam a natureza da imaginação, que, analisada, comparada, contrastada e sintetizada, permeia os campos do saber — a Psicologia, a Metafísica, as novas áreas da Antropologia, da Teologia e da Moral.

O romance gótico explora a psique coletiva de uma Europa à beira das inúmeras grandes revoluções; influenciadas pela Revolução Francesa. É significativo o fato de que os dois símbolos potentes da imaginação são o castelo e a prisão. Estes são evocados nos títulos de duas das obras mais representativas do século atual: *O Castelo e O Processo*, de Franz Kafka. A ficção do autor tcheco, na linha dos escritores góticos, pinta um mundo em ruínas, em desespero cósmico, decadência e corrupção, mas agora com as novas referências do espírito humano. A hegemonia ideológica se rompe ao ver o desenvolvimento capitalista recolher suas próprias contradições e forjar diversos pesadelos...

### **Referências Bibliográficas**

- Aristóteles, Horácio, Longino. (1997). *A Poética Clássica*. São Paulo: Cultrix.
- Baltrusaitis, Jurgis. (1999). *Aberrações: ensaio sobre a lenda das formas*. Rio de Janeiro: editora da UFRJ.
- Bayer-Berembaum, Linda. (1982). *The Gothic Imagination - Expansion in Gothic Literature and Art*. New York: Cranbury.
- Botting, Fred. (1996). *Gothic*. London: Routledge.
- \_\_\_\_\_. (2004). *Gothic: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, 4 vols. London: Routledge.
- Burke, Edmund. (1993). *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*. Trad. E. A. Dobránszky. Campinas: Papirus.
- \_\_\_\_\_. (1982). *Reflections on the Revolution in France*. Harmondsworth: Penguin.
- Ceserani, Remo. (2006). *O Fantástico*. Curitiba: Ed Ufpr.
- Foucault, Michel. (2004). *História da loucura*. São Paulo: Perspectiva.
- \_\_\_\_\_. (2002). *Os Anormais*. São Paulo: Martins Fontes.
- Hogle, Jerrold E. (ed). (2002). *Gothic Fictions*. Cambridge University Press.

- Lukács, Georg. (2000). *A Teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34.
- Miles, Robert. (1993). *Gothic Writing: 1750-1820. A Genealogy*. London: Routledge.
- Smith, A. and Hughes, W. (ed) (2003). *Empire and the Gothic. The Politics of a genre*. London: Palgrave.
- Vasconcelos, Sandra. (2002). *Dez lições sobre o romance Inglês no século XVIII*. Rio de Janeiro: Boitempo.
- Vovelle, Michel. (1997). *Imagens e Imaginário na História. Fantasmas e certezas nas mentalidades desde a Idade Média até o século XX*. São Paulo: Ática.
- Todorov, Tzvetan. (2004). *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva.