

Locais do medo: configurações do espaço em narrativas góticas dos séculos XVIII e XIX¹

*Places of fear: setting configurations in gothic
narratives of the 18th and 19th centuries*

Xênia Amaral Matos*
Rede Municipal de Ensino de Itajaí/SC

285

RESUMO: O presente artigo é uma análise do como algumas narrativas góticas do século XVIII e XIX, como *The Castle of Otranto* (1764), de Horace Walpole; *The Mysteries of Udolpho* (1794), de Ann Radcliffe, “O castelo mal-assombrado” (1819), de E. T. A. Hoffmann; e “The Fall of the House of Usher” (1839), de Edgar Allan Poe; configuraram o espaço como *loci horribiles*. Para isso, entende-se que esse elemento compõe um dos *topoi* dessa estética ficcional, ou seja, um dos elementos discursivos repetidos e incorporados através das diferentes narrativas, tornando-se o conceito norteador do estudo. Procura-se como as imagens e motivos dos *loci horribiles* foram configuradas, recapituladas e alteradas bem como estuda-se quais ideais foram problematizadas através dessas configurações espaciais. Dessa forma, percebe-se que o castelo e a casa são envoltos em uma atmosfera sombria e de medo a fim de indiciar os problemas morais das instituições que ali habitavam.

PALAVRAS-CHAVE: Gótico. *Loci horribiles*. *Topoi*. Espaço.

ABSTRACT: This study is an analysis of how some gothic narratives of the 18th and 19th centuries, such as *The Castle of Otranto* (1764), by Horace Walpole; *The Mysteries of Udolpho* (1794), by Ann Radcliffe, “The Morgadio” (1819), by E. T. A. Hoffmann; and “The Fall of the House of Usher” (1839), by Edgar Allan Poe, organized the setting as *loci horribiles*. To do so, that narrative element is understood as one of the main gothic *topoi*, that means, one of the discursive elements repeated and incorporated through different

¹ Este trabalho recupera parte da discussão levantada na tese “O gótico em Eça de Queirós” (2019), defendida pela autora na UFSM, expandindo-a e atualizando-a para composição do artigo.

* Doutora em Letras pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM).

narratives, so the concept guides the study. It is searched how the images and motives were arranged, recovered, and modified in the *loci horribiles*; in addition it is studied what ideas were problematized by those spatial configurations. Hence, it is perceived that the castle and the house are covered by a dreadful atmosphere in order to indicate the moral debilities of the institutions that lived in those places.

KEYWORDS: Gothic. *Loci horribiles*. *Topoi*. Setting.

Considerações iniciais

Parece já fazer parte do senso comum a ideia de um espaço gótico ser um obscuro e fantasmagórico castelo, uma antiga casa mal-assombrada ou uma mansão amaldiçoada. Apesar de existirem outras possibilidades e variações, tais exemplos sintetizam o que a tradição literária gótica, ao longo dos séculos, desenvolveu como um espaço discursivo próprio através de imagens e recursos retóricos. Dessa forma, fica implícito que o gótico possui elementos característicos próprios, que perpassam as diferentes obras dessa tradição, adentrando também instâncias além daquela mencionada no início.

Uma argumentação que exemplifica essa ideia é a defendida pelo crítico David Stevens (2000, p. 46), quem associa essa ficção a certas marcas textuais recorrentes, que são: a) fascinação pelo passado; b) gosto pelo sobrenatural; c) ênfase na psique das personagens; d) representação ou simulação do medo, horror, macabro e sinistro; e) os espaços exóticos; e f) gosto por narrativas moldura ou ainda dos múltiplos narradores. Assim, ao longo dessa apresentação, Stevens (2000) deixa claro que o gótico se relaciona a convenções adotadas pelos diferentes textos, as quais são passíveis de um mapeamento e de identificação.

Semelhante a Stevens (2000), David Punter e Glennis Byron (2004) esquematizam a compreensão do gótico em torno de alguns temas, motivos e tópicos recorrentes, tais como: o castelo assombrado; o monstro; o vampiro; a

perseguição e a paranoia; o estranho (no sentido freudiano); o abuso; a alucinação e o vício; e a escrita feminina gótica². Para os autores, recapitular tais qualidades “allow for the tracing of the development of key motifs over the centuries and suggest the connections between these frequently quite disparate texts” (PUNTER; BYRON, 2004, p. X).

Por sua vez, também alinhado a esse modo de compreensão do gótico, Júlio França apresenta tal tradição literária como uma escrita “estetizada e convencionalista” (FRANÇA, 2017, p. 24). Sendo assim, na visão do estudioso brasileiro, o gótico baseia-se na repetição de elementos convencionais referentes à configuração do espaço, do tempo e da personagem. Portanto, essa ficção é ambientada em “espaços narrativos opressivos” (FRANÇA, 2017, p. 24) - os *loci horribiles* -, causadores de emoções como desconforto, estranhamento, medo, pavor etc. Já o tempo, para França (2017), é marcado pela presença fantasmagórica do passado no presente, enquanto, no que compete às personagens, o autor argumenta que elas geralmente são monstros ou monstruosas.

287

Não que essas características, conforme França (2017) demonstra, sejam uma exclusividade do gótico: os *loci horribiles* e as personagens monstruosas podem ser encontradas na literatura clássica, por exemplo. Contudo, ao serem colocadas em “conjunto e sob o regime de um modo narrativo que emprega mecanismos de suspense com o objetivo expresso de produzir [...] medo e suas variantes, esses três aspectos [a personagem monstruosa, os *loci horribiles* e o tempo fantasmagórico] podem ser descritos como as principais convenções da narrativa gótica” (FRANÇA, 2017, p. 25).

Portanto, através das discussões apresentadas, observa-se que a crítica especializada aceita a ideia de que o gótico apresenta um espaço discursivo

² No livro *The Gothic* (2004), a partir dessa visão, os autores dedicam um capítulo de estudo para cada item recorrente.

passível de ser incorporado pelos textos literários. Tal questão aproxima-se da noção de *topoi*³, os quais são, para E. R. Curtius, “clichês de emprego universal na literatura” (CURTIUS, 2013, p. 109). O conceito é derivado da palavra grega *koinoi topoi*, a qual significa espaços (*topoi*) comuns (*koinoi*); já no latim o termo é *loci communes* (lugares-comuns, em português). Na antiguidade clássica, os *topoi* tinham um papel retórico sendo considerados os “argumentos aplicáveis aos mais diferentes casos. [...] temas ideológicos apropriados a quaisquer desenvolvimentos ou variações” (CURTIUS, 2013, p. 108).

Umberto Eco associa o *tópos* a um “módulo imaginativo” (ECO, [19--], p. 232), uma figura “evocada pela lembrança [que] substitui exatamente um ato compositivo da imaginação que, pescando no repertório do *já feito*, se exime de inventar aquela figura ou aquela situação que a intensidade daquela experiência postulava” (ECO, [19--], p. 232, grifo do autor). Portanto, os tipos e as personagens tipificadas são vistos como de fácil reconhecimento por parte do receptor/leitor, uma vez que suas imagens são semelhantes a uma fórmula repetida. Num pensamento semelhante, Roland Barthes e Jean-Louis Bouttes (1987) expandem os *topoi* para diferentes apresentações possíveis: uma locução, uma frase ou uma proposição. Ou seja, são entendidos como um tema pensado dentro de uma forma e, então, “o que conta é a evidência do *já (mil vezes) ouvido*; de modo que uma forma muito codificada, [...] pode parecer-me original se ainda não a conhecer” (BARTHES; BOUTTES, 1987, p. 273, grifos dos autores).

Nesse sentido, o presente trabalho mapeia como a ficção gótica configurou em algumas narrativas o *tópos dos loci horribiles*, para compreender como alguns elementos foram formados, recapitulados e alterados; bem como para

³ No Brasil, o estudo do gótico pelo viés dos *topoi* parece ser bem aceito. Por exemplo, as pesquisas *Gótico Tropical: o sublime e o demoníaco em O guarani* (2010), de Daniel Serravalle de Sá e *O gótico-naturalismo na literatura brasileira oitocentista* (2017), de Marina Faria Sena adotam essa perspectiva analítica.

perceber quais questões eram problematizadas através da configuração desses espaços. Assim, é feita a análise de algumas obras dessa estética, publicadas nos séculos XVIII e XIX, tais como *The Castle of Otranto* (1764), de Horace Walpole; *The Mysteries of Udolpho* (1794), de Ann Radcliffe; “O castelo mal-assombrado”⁴ (1819), de E. T. A. Hoffmann; e “The Fall of the House of Usher” (1839), de Edgar Allan Poe. Para isso, serão recuperadas algumas considerações acerca do gótico e, na sequência, a análise será apresentada.

Narrativas do medo: um panorama sobre o gótico

O gótico ganha expressividade como um fenômeno literário no século XVIII, relacionando-se inicialmente ao contexto inglês; entretanto a nomenclatura “gótico” pode ser ligada a uma espécie de “acidente etimológico”. E. J. Clery (2002) explica que essa associação à literatura começou com *The Castle of Otranto*, primeira narrativa do gênero (publicada pela primeira vez em 1764), escrita por Horace Walpole. No relançamento da narrativa em 1765, o subtítulo “*a Gothic Story*” foi agregado, o que, acidentalmente, associou a palavra “gótico” à essa tradição literária. Partindo disso, Clery (2002) explica alguns usos anteriores da palavra.

289

Num primeiro momento, o pesquisador pontua que a palavra “gótico” se relacionou com a existência do povo bárbaro dos visigodos. Além de serem referidos como “os povos góticos”, as suas ações assombravam o Império Romano através de delitos relacionados à anarquia e à destruição, gerando superstições em torno deles. No contexto britânico do século XVI, a palavra também foi associada a períodos históricos, como na época da Reforma Protestante: “it was even considered to extend to the Reformation in the sixteenth century and the definitive break with the Catholic past” (CLERY, 2002, p. 21). Ainda, o autor destaca o adjetivo *gothic*, o qual é derivado do

⁴ No Brasil, o conto também foi traduzido como “O morgadio”.

substantivo *goth*, na língua inglesa, designava algo obsoleto, ultrapassado ou estranho. Além dos sentidos mencionados por Clery (2002), destaca-se um dos mais conhecidos: gótico também nomeia um tipo de arquitetura da Idade Média, muito comum na construção de igrejas e de castelos, caracterizado pela pouca iluminação, pela presença de abóbodas e gárgulas, que concediam aos interiores uma atmosfera soturna.

Walpole, como supramencionado, foi o responsável por conduzir o termo “gótico” ao âmbito literário, porém, mais do que isso, em seu prefácio à segunda edição de *The Castle of Otranto*, o escritor delimitou algumas características de sua narrativa, indicando que era “an attempt to blend the two kinds of romance, the ancient and the modern” (WALPOLE, 2001, p. 9). Dessa forma, Walpole dita não somente uma qualidade do seu romance, mas também algo comum às narrativas góticas do século XVIII, a hibridez, pois esses escritos carregavam a “mescla [do] romanesco medieval e [do] romance de vida e costumes cotidianos, povoando castelos e abadias com personagens que portam trajes de época, mas pensam sentem e agem de acordo com os ideais setecentistas” (VASCONCELOS, 2002, p. 128).

Por outro lado, o *background* do gótico na literatura deixa indícios de ser mais antigo do que o século XVIII. Para críticos como Dale Townshend (2012), o teatro de William Shakespeare, no século XVI, já apresentava, um tipo de “proto-Romantic aesthetic” (TOWNSHEND, 2012, p. 41), a qual, mais tarde, serviu ao gótico no século XVIII. Para o autor, essa marca da obra teatral shakespeariana, cujo funcionamento era como um tipo de contraponto à estética neoclássica, inspirou Horace Walpole e Ann Radcliffe na composição de intrigas familiares ambientadas em antigos castelos, permeadas pelo passado medieval, crimes e aspectos fantasmagóricos.

Por sua vez, no que tangem as qualidades características dessa estética, Fred Botting (1996) classifica as primeiras narrativas góticas como a escrita do

excesso e da transgressão. Para o autor, a ficção gótica é excessiva, pois extrapola a razão através de seus efeitos emocionais e imaginários. Já a transgressão reside tanto no nível estético, quanto no nível moral, pois comunicam acontecimentos que claramente ultrapassam os limites da verossimilhança e da moralidade, representando assassinatos, abusos e torturas ambientados em um mundo de fantasmas, vampiros, terríveis castelos, maldições, entre outros elementos extraordinários. Na visão de Botting (1996), em certa medida, o gótico encorajaria ideias supersticiosas em um momento histórico em que se valorizava códigos racionais de conduta social. Ainda, o autor destaca que o gótico era visto como um estímulo para um comportamento criminoso, paixões exageradas e o desejo carnal, ações que poderiam corromper os valores de seus receptores daquela época. Além disso, Botting (1996) explica que essa estética, no momento de surgimento, estabeleceu um diálogo com as principais transformações sociais e políticas do século XVIII. Conseqüentemente, questões ligadas ao poder, à lei, à família e à sexualidade perpassam os enredos góticos. Nesse sentido, Botting (1996) organiza o desenvolvimento e a consagração da ficção gótica na literatura em torno de três momentos: o primeiro no século XVIII (os anos da década de 1790), o segundo no século XIX (especialmente com o “*American Gothic*” ao longo dos 1800 e com as narrativas produzidas na década de 1890 na Europa) e o terceiro no início do século XX, os quais estão relacionados a contextos e transformações sociais específicas da modernidade.

Dando ênfase ao estudo dos espaços góticos, Rose Lovell-Smith (2008) adota abertamente a associação ao conceito de *tópos*. Segundo a pesquisadora, os locais mencionados nas primeiras narrativas da tradição derivam um discurso e imaginário predominantemente europeu, o qual foi capaz de alastrar-se por outras literaturas bem como foi adaptado através do tempo mantendo e/ou alterando certas características. Assim, autora percorre alguns dos principais textos góticos e percebe que essas construções são como prisões: difíceis de adentrar e com escapatória quase impossível. Narrativas como *Jane Eyre*, de

Charlotte Brontë; *Wuthering Heights*, de Emily Brontë; e *Dracula*, de Bram Stoker, na leitura de Lovell-Smith (2008), configuram espaços onde portas, janelas, paredes e fechaduras significam o sufocamento e aprisionamento de personagens, as quais vivenciam a angústia de claustros, muitas vezes forçados por terríveis vilões. Na visão de Lovell-Smith (2008), o espaço gótico é uma extensão misteriosa, cuja própria arquitetura colabora para esse efeito, pois câmaras, passagens, cômodos secretos surpreendem personagens e leitor. Somado a essas características, há também o isolamento, o qual afeta principalmente as heroínas: “the Gothic house [...] functions in removing persecuted heroines from human assistance, mainly offers an interpretation to the reader of wider society as wilderness. An isolated house implies the primacy of family origins, but also, that only *within* the family can the subject hope to find or make meaning of their (her) life” (LOVELL-SMITH, 2008, p. 104, grifos da autora). Como resultante dessa organização, ocorre uma alienação social, a qual está ligada à ideia de que: “Within the family [...] problems must be resolved, terrors faced, tyrants overcome, one’s inheritance claimed, and one’s true identity established; the outer world offers only a wilderness of non-meaning” (LOVELL-SMITH, 2008, p. 104). Ademais, Lovell-Smith consegue comprovar uma espécie de versatilidade desse *tópos*, uma vez que ele modifica a configuração de espaços que primariamente não são atrelados ao gótico, como a praia, um dos objetos de estudo no trabalho da pesquisadora.

Se Botting (1996) e Lovell-Smith (2008) seguem respectivamente linhas histórico-literárias e discursivas para compreender o gótico, por sua vez, Steve Bruhm (2002) procura uma visão psicanalítica para explicar os ressurgimentos dessa estética na sociedade. Para o autor, o gótico tende a apresentar essa periodicidade, pois é como uma necessidade cultural: ele volta a “assombrar” a sociedade através de variadas manifestações artísticas, uma vez que é capaz de confrontar determinados dilemas da psique humana. De acordo com Bruhm (2002), a ficção gótica pode assimilar ansiedades e

traumas sociais em narrativas que conectam a história e seu protagonista com o público receptor, através de um específico processo de identificação. Portanto, o autor explica:

Especially when viewed through the lens of psychoanalysis, then, the contemporary Gothic markedly register crisis is impersonal history: in the world depicted in such works, one is forced simultaneously to mourn the lost object (apparent, God, social order, lasting fulfillment through knowledge or sexual pleasure) and to become the object lost through identification or imitation. This history of repetition, I would argue, constitutes a sense of trauma, and it is finally through trauma that we can best understand the contemporary Gothic and why we crave it. Speaking of the Gothic as analogous to trauma, or even as the product and enactment of trauma, makes sense for a number of reasons. First, the Gothic itself is a narrative of trauma. Its protagonists usually experience some horrifying event that profoundly affects them, destroying (at least temporarily) the norms that structure their lives and identities. Images of haunting, destruction and death, obsessive return to the shattering moment, forgetfulness or unwanted epiphany [...] (BRUHM, 2002, p. 268).

293

Consequentemente, esse fenômeno ficcional e cultural se torna necessário às sociedades e sempre fará parte das esferas midiáticas, literárias e estéticas. Por isso, o autor defende que tal busca pelo gótico remete à repetição compulsiva, um conceito freudiano: “in short, it seems that we are caught in what Freud would call a repetition compulsion, where we are compelled to consume the same stories (with minor variations), experience the same traumatic jolts, behold the same devastating sights” (BRUHM, 2002, p. 272).

Em suma, o gótico expõe imagens que remetem diretamente a tais debilidades humanas, que, mesmo sendo associadas ao sofrimento e às inquietudes, comportam uma necessidade, como discutido pelo autor: “[...] we keep needing the Gothic to give shape to our contradiction” (BRUHM, 2002, p. 272). Essa contradição implica no contato, mesmo que ficcionalmente, com o sofrimento para que os indivíduos possam ser alertados e lembrados da existência dessa situação. Assim, retornando de forma compulsiva devido às ânsias da psique humana, explica-se um dos motivos do porquê o gótico possui tantos ressurgimentos ao longo dos anos, bem como uma das razões de ser encontrado na produção artística de diferentes

culturas. Por outro lado, o modo com que o gótico formula textualmente as imagens relacionadas ao medo e traumas pode ser compreendida através das imagens dos *topoi* mencionados anteriormente, requerindo a recuperação e análise de textos de épocas e locais diversos, como aqui será feito com os *loci horribiles*.

Arquiteturas do medo: os *loci horribiles* no gótico

Conforme anteriormente retomado, sabe-se que o espaço apresenta grande importância para o desenvolvimento das narrativas góticas, configurando um dos *tópos* mais importantes dessa estética literária. Júlio França enfatiza que “a literatura gótica caracteriza-se por ser ambientada em espaços narrativos opressivos, que afetam, quando não determinam o caráter e as ações que as personagens lá vivem” (FRANÇA, 2017, p. 24). Esse tipo de espaço nomeado pelo pesquisador como *locus horribilis*, entram em constante relação com as personagens e suas perspectivas, suscitando nelas reações, sensações e/ou motivando ações. Entretanto, esse conceito não é exclusivo às ficções góticas, como dito anteriormente, pois foram discutidos nos estudos de retórica clássica como uma oposição aos *loci amoenus*⁵. Mesmo assim, os *loci horribiles* ganharam novas facetas e configurações através do gótico, desdobrando-se em casas mal-assombradas, castelos, laboratórios, cemitérios, florestas etc.

294

Em linhas gerais, e de forma semelhante à Lovell-Smith (2008), Fred Botting (2014) destaca os espaços do gótico como à margem da visão social, pois os castelos e abadias comuns às narrativas do século XVIII são “located in isolated spots, areas beyond reason, law and civilised authority, where there is no protection from terror [...]” (BOTTING, 2014, p. 4). Dessa forma, para o

⁵ Para Curtius (2013), são espaços naturais onde a beleza e a luminosidade predominam. Mais comuns na literatura greco-latina, geralmente são os locais utilizados pelos amantes para encontros.

autor, as narrativas góticas “transfer these institutions to zones outside a rational culture in which they [...] exist” (BOTTING, 2014, p. 4).

Para o pesquisador, o castelo é o espaço predominante das narrativas góticas do século XVIII, as quais lhe conferem um sentido específico:

The major locus of Gothic plots, the castle, was gloomily predominant in early Gothic fiction. Decaying, bleak and full of hidden passageways, the castle was linked to other medieval edifices—abbeys, churches and graveyards especially— that, in their generally ruinous states, harked back to a feudal past associated with barbarity, superstition and fear. Architecture, particularly medieval in form (although historical accuracy was not a prime concern), signalled the spatial and temporal separation of the past and its values from those of the present. The pleasures of horror and terror came from the reappearance of figures long gone (BOTTING, 1996, p. 3).

Naquele momento, portanto, a presença do castelo era uma representação do passado (o feudalismo), da barbárie e do pensamento supersticioso, características que podem ser percebidas no cenário da primeira narrativa gótica *The Castle of Otranto*, cujo título já sugere a importância desse espaço. Punter e Byron (2004) destacam que, na narrativa de Walpole, o castelo não apenas serve para contextualizar a história: o constructo é como uma espécie de personagem presente em boa parte das ações. O local também é marcado por uma maldição: uma lenda afirmava que os senhores do castelo deixariam de possuí-lo caso se tornassem ambiciosos em demasia. Além disso, o castelo é assombrado por fantasmas, pois, após a morte de Conrad, o jovem senhor do local falecido no dia de seu casamento, algumas personagens afirmam ver seu vulto, como Manfred e Isabella; bem como o vilão crê ter visto o espectro de seu avô.

Assim, a partir da importância do castelo nas narrativas góticas, Punter e Byron concluem que o cenário resulta em um efeito singular, o qual é a distorção da percepção de mundo:

If there is such a thing as a general topography of the Gothic, then its central motif is the castle. [...] A common feature of many Gothic castles is that they seem to distort perception, to cause some slippage between what is natural and what is human-made; they act as unreliable lenses through which to view history and from the other side of which may emerge terrors only previously apprehended in dream (PUNTER; BYRON, 2004, p. 259-260).

Em *The Castle of Otranto* as personagens também se revelam afetadas negativamente pelo espaço, vivenciando a percepção distorcida do contexto, a desestabilização emocional e o desespero, como acontece na cena em que Isabella tenta fugir:

The lower part of the castle was hollowed into several intricate cloisters; and it was not easy for one under so much anxiety to find the door that opened into the cavern. An awful silence reigned throughout those subterraneous regions, except now and then some blasts of wind that shook the doors she had passed, and which, grating on the rusty hinges, were re-echoed through that long labyrinth of darkness. Every murmur struck her with new terror; yet more she dreaded to hear the wrathful voice of Manfred urging his domestics to pursue her. [...]

[...]

Words cannot paint the horror of the Princess's situation. Alone in so dismal a place, her mind imprinted with all the terrible events of the day, hopeless of escaping [...]. (WALPOLE, 2001, p.26-7).

296

O lugar é descrito como labiríntico, horrivelmente silencioso e escuro, com portas que rangiam e ruídos estranhos. Tais elementos amedrontam a personagem, que se sente perseguida⁶, e criam uma atmosfera de tensão sobre o decorrer da cena, ou seja, o medo da personagem é uma resultante da interação dela com o meio. Semelhante ao percebido por Lovell-Smith (2008), nesse excerto, a heroína está isolada da ajuda externa por causa do espaço, e, além de assustada com a arquitetura labiríntica, é injuriada por um vilão perseguidor, vivenciando um conflito de tirania familiar e misoginia.

⁶ De acordo com Byron e Punter (2004), a perseguição faz parte das características do gótico. Na literatura contemporânea, os autores defendem que a ação é figurada através de grandes e misteriosas corporações que atacam uma personagem. Para além dessa possibilidade, percebe-se que, nas primeiras narrativas góticas, a perseguição geralmente ocorre como um tipo de ação física em que o vilão tenta alcançar alguma personagem. Em ambas as representações, o medo, o suspense e a ansiedade são resultados da perseguição.

Ainda, embora o castelo seja assombrado e obscuro, o constructo é imponente e carregado de marcas temporais, como ser uma herança passada ao longo de gerações, além de abrigar galerias decoradas por pinturas dos antepassados, como a do avô de Manfred que é fantasmagoricamente apresentada: “[...] still looking backwards on the portrait, when he saw it quit its panel, and descend on the floor with a grave and melancholy air. [...]. [...] the vision sighed again, and made a sign to Manfred to follow him” (WALPOLE, 2001, p. 24-5). Tendo em vista essas qualidades, Mikhail Bakhtin (2014) compreende o castelo gótico como uma fusão de espaço e tempo, isto é, um *cronotopos*. Tal construção medieval é vista pelo teórico russo como “repleta de tempo” (BAKHTIN, 2014, p. 351), o que se desdobra através de seus objetos, como o mobiliário, as galerias ancestrais, as pinturas das gerações e os arquivos familiares, gerando um efeito singular, no qual o pretérito se presentifica.

297

O castelo também é o principal espaço de *The Mysteries of Udolpho*, de Ann Radcliffe, lançado em 1794. No romance, órfã Emily é enviada para o castelo de Udolpho, no qual habitam a sua terrível tia Madame Cheron e o vilão Montoni. Nesse lugar, a protagonista vivência o medo, a violência e supostos ocorridos sobrenaturais. Ao chegar no castelo, a personagem contempla a fachada:

Emily gazed with melancholy awe upon the castle, [...] though it was now lighted up by the setting sun, the gothic greatness of its features, and its mouldering walls of dark grey stone, rendered it a gloomy and sublime object. As she gazed, the light died away on its walls, leaving a melancholy purple tint, which spread deeper and deeper, as the thin vapour crept up the mountain, while the battlements above were still tipped with splendour. [...] Silent, lonely, and sublime, it seemed to stand the sovereign of the scene, and to frown defiance on all, who dared to invade its solitary reign. As the twilight deepened, its features became more awful in obscurity, [...].

The extent and darkness of these tall woods awakened terrific images in her mind, and she almost expected to see banditti start up from under the trees (RADCLIFFE, 2001, p. 163).

Acompanhando a perspectiva de Emily, o narrador apresenta o castelo como um local aparentemente assustador e obscuro. Uma vez que se trata da primeira interação dela com o espaço, o momento funciona como um indício para o leitor de que ali a personagem vivenciará situações assombrosas e difíceis, como a própria narrativa comunica na sequência, ao entrar no constructo:

As the carriage-wheels rolled heavily under the portcullis, Emily's heart sunk, and she seemed, as if she was going into her prison; the gloomy court, into which she passed, served to confirm the idea, and her imagination, ever awake to circumstance, suggested even more terrors, than her reason could justify (RADCLIFFE, 2001, p. 163-4).

Por outro lado, o entendimento de Emily sobre o espaço demonstra que ela tem uma imaginação aguçada e capaz de provocar distorções perceptivas, pois, ao final, a personagem espera bandidos saírem da floresta. Por mais que o narrador abra espaço em sua fala para expor a visão da personagem, o que de certa forma é um indício da posição do narrador sobre o objeto narrado, ele pouco emite a sua própria perspectiva de forma explícita no texto. Assim, esse jogo do como a personagem vê e compreende as vivências e os espaços ao seu redor, em *The Mysteries of Udolpho*, é um elemento crucial para a composição do sobrenatural e do medo na narrativa. Geralmente, ambos são resultantes da percepção distorcida da protagonista, podendo ser racionalmente desmistificados ou pelo leitor ou pela(s) personagem(ns) ao longo da história. Essa característica é um dos diferenciais do romance radcliffiano da narrativa de Walpole, na qual os eventos sobrenaturais ultrapassam, sem hesitar, as noções de verossimilhança e são tomados como parte daquele contexto. No romance de Walpole, o castelo é descrito muitas vezes pela perspectiva do narrador, quem expõe o lugar como sufocante e terrível, enquanto as personagens também dividem dessa visão, fazendo com que ambas as instâncias assumam perante o leitor que essa é a condição do castelo. Mesmo assim, ambas as narrativas concordam em representar o castelo como um abrigo de ações duvidosas praticadas pela família

aristocrática, ainda representada como uma classe de relevância e poder social nesse contexto, a qual, assim como estudado por Lovell-Smith (2008), tenta resolver dentro do cárcere do castelo os seus conflitos, muitas vezes, adotando ações tiranas, paranoicas e violentas, as quais afetam negativamente e, em especial, as personagens femininas.

Conforme explicado por Botting (2014), as paredes ficcionais do gótico transferiram a imagem racional das instituições que ali habitavam para representações negativas, criminosas e monstruosas. Por outro lado, mesmo que na Europa do século XIX, o castelo continue sendo um espaço plausível para o gótico, a aristocracia que ali habitava já não era figurada como uma classe tão poderosa. No conto “O castelo mal-assombrado” [19--], de E. T. A. Hoffmann, é vista a transformação:

Agora, estava sozinho na alta, vasta sala. A neve já não tombava mais, a tempestade não rugia, e o disco da lua brilhava através das grandes janelas arqueadas, iluminando magicamente todos os sombrios recantos da curiosa construção, nos quais não penetra a claridade da vela e da lareira.

Como se vê muitas vezes nos velhos castelos, as muralhas e o teto da sala tinham decorações à moda antiga, com pinturas fantásticas e arabescos dourados. [...] Entre os murais, colocaram retratos em tamanho natural dos antigos barões, com traje de caça. Toda a decoração, de tonalidade sombria, dada pelo tempo, realçava ainda mais o lugar branco e desnudo, entre as duas portas. [...]

Quem não sabe quantas emoções se despertam pela estrada em local pitoresco, mesmo para as almas mais frias? Quem não teve um sentimento desconhecido, em meio a um vale rodeado por rochedos, ou entre as umbrosas paredes de certa igreja? Agora imaginem: eu tinha vinte anos, o álcool do ponche excitara meus pensamentos [...] Bem no momento em que o fantasma de Jerônimo entra na sala [...]. Levanto-me espantado. O livro cai de minhas mãos não acontece mais nada e tenho vergonha de meu medo infantil. Deve ter sido o vento. Não é nada, menos que nada. [...]

De repente, avançaram lentamente - passos medidos - pela sala. Suspiravam e gemiam. Esses suspiros e gemidos exprimiam dor profunda (HOFFMANN, [19--], p. 103-4).

Na cena, o narrador-personagem sente-se desconfortável em relação ao ambiente obscuro e antigo, ainda a atmosfera sombria é agravada pelo fato de ser noite, pela má iluminação e pelo álcool que lhe afeta os sentidos.

Mesmo que a personagem tente explicar o fato ocorrido, a presença do fantasma de Jerônimo; a narração detalhada dos passos e dos gemidos põem em dúvida a própria explicação racional lançada no texto. Ademais, ao longo da narrativa, o suspense proporciona ao receptor uma sensação de ansiedade semelhante à experiência vivenciada pela personagem. Porém, diferente do romance de Walpole e de Radcliffe, nos quais o castelo era um símbolo imponente, e, muitas vezes, dessa característica, resultava o medo; na narrativa de Hoffmann, o mesmo espaço adquire uma conotação antiquada e ultrapassada na visão do narrador-personagem. Simbolicamente, essa representação também se relaciona com a queda da aristocracia, que, na narrativa, também é figurada na imagem dos fantasmas.

O próprio fim do constructo, que se torna um amontoado de ruínas, relaciona-se com o estado da classe social: “[o castelo] tombava em ruínas. Haviam utilizado parte do material para construir a torre do farol. [...] [no local], ouviam-se, ainda, aterrorizantes gemidos partirem do meio dos escombros” (HOFFMANN, [19--], p. 150). Então, o castelo do conto de Hoffmann revela sua faceta de cronotopos, na qual o passado é presentificado pelos objetos e pela presença do fantasma, fazendo com que essa temporalidade seja sempre lembrada pelo presente nesse espaço, até mesmo quando ele já se encontra destruído.

Para além do castelo, a ficção posterior ao século XVIII também deu ênfase à casa, como apresentado por Botting:

In later fiction, 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. These anxieties varied according to diverse changes: political revolution, industrialization, urbanization, shifts in sexual and domestic organization, and scientific discovery (BOTTING, 1996, p.3).

Além disso, é possível pensar que a própria ascensão do gótico estadunidense propiciou a troca do castelo pelas casas e mansões, uma vez que a jovem

nação, diferentemente da Europa, não vivenciou diretamente a Idade Média e, conseqüentemente, não possuía muitas construções desse tipo, como no velho mundo. Nesse contexto, a casa/mansão assombrada e/ou amaldiçoada parecia, então, fazer mais sentido do que o antigo castelo.

Sendo assim, a casa propiciava um espaço no qual o conflito familiar, revestindo-se dos traumas psicológicos e das debilidades morais vivenciadas por essa unidade, ganhava protagonismo. Para isso, observa-se que a configuração da imagem da casa herdou do *tópos* do castelo a decoração e a arquitetura sombria, a motivação fantasmagórica bem como a superstição/maldição.

Especialmente nos contos de Edgar Allan Poe, como “The Fall of the House of Usher”, a casa familiar é assim representada. Na narrativa supramencionada, a mansão Usher provoca no narrador-personagem o medo e o estranhamento:

[...] I reined my horse to the precipitous brink of a black and lurid tarn that lay in unruffled lustre by the dwelling, and gazed down—but with a shudder even more thrilling than before—upon the remodeled and inverted images of the gray sedge, and the ghastly tree-stems, and the vacant and eye-like windows. [...]. I had so worked upon my imagination as really to believe that about the whole mansion and domain there hung an atmosphere peculiar to themselves and their immediate vicinity—an atmosphere which had no affinity with the air of heaven, but which had reeked up from the decayed trees, and the gray wall, and the silent tarn—a pestilent and mystic vapor, dull, sluggish, faintly discernible, and leaden-hued (POE, 1994, p. 77-8)

O local, de modo semelhante ao castelo nas narrativas do gótico do século XVIII, exerce sobre a personagem uma sensação de tensão, que se expande para a atmosfera geral do conto. Já a fachada da casa indicia acontecimentos ruins e um possível desfecho trágico à família Usher, como o próprio título sinaliza para o leitor. No ensaio “Uma reinterpretação de ‘A queda da casa de Usher’” (2001), de Leo Spitzer, o qual foi traduzido para o português por José Eduardo Oliva de Mattos, o estudioso argumenta que o contato com a

narrativa concede ao leitor uma experiência de medo, pois seu enredo está ambientado em uma atmosfera de terror.

Segundo Spitzer (2001), Poe deu novos contornos à questão da ambientação ao explorar uma relação estreita entre personagem e espaço; e por realmente construir uma ambientação mediante o uso de “termos atmosféricos” (SPITZER, 2001, p. 116), os quais retomam um campo semântico negativo, como através dos motivos da tempestade, da neblina e da noite. Além dos pontos destacados pela argumentação de Spitzer (2001), a perspectiva assustada do narrador sobre a casa também é responsável pela atmosfera de terror do conto, uma vez que, como visto no excerto, a imaginação da personagem agrega qualidades sombrias ao espaço, também contribuindo para a expectativa negativa do leitor.

Outros temas abordados no conto, associados à casa, são o conflito familiar e a maldição. O narrador-personagem percebe uma relação obsessiva e estranha entre Roderick Usher e a irmã Madeline, que se encontrava gravemente doente. Os dois passaram anos convivendo um com outro aprisionados na casa e, ao se referir à irmã, Roderick chora apaixonadamente: “[Roderick] had overspread the emaciated fingers through which trickled many passionate tears” (POE, 1994, 82). Ou seja, a relação entre os dois remete ao incesto, pois o convívio entre os irmãos Usher é doentio, possessivo e com ares predatórios devido à frágil saúde da moça. Nos termos de Spitzer (2001), os irmãos se encontram em uma situação impossível de concretizar o amor sentido devido ao laço de sangue.

Quanto à maldição/profecia, a qual se relaciona à tese do incesto, o narrador-personagem adverte que a família Usher, pertencente a uma aristocracia já arruinada, que apesar de antiga, era marcada por casamentos entre os familiares e pela morte prematura de seus entes: “[...] in other words, that the entire family lay in the direct line of descent, and had always, with very

trifling and very temporary variation, so lain” (POE, 1994, p. 77-8). Nesse sentido, sugere-se que um dos problemas da família são os relacionamentos entre parentes, carregados de interditos sociais e de serem representados religiosamente e culturalmente como problemáticos. Consequentemente, a hereditariedade também se relaciona com o como a casa dos Usher também apresenta um aspecto de cronotopos, próximo ao castelo do gótico do século XVIII, pois o tempo se desdobra, no lugar, tanto pelo repasse da casa para diferentes gerações, quanto pelas marcas de desgaste provocadas por ele no constructo e nas linhagens. Porém, nesse caso, o tempo torna a mansão um local antiquado e decadente, diferenciando-o dos castelos de Walpole e Radcliffe, um movimento próximo à representação espacial do conto de Hoffmann.

A casa torna-se, pois, uma forma de espelhamento da condição familiar, já que a mansão era o maior bem hereditário dos Usher, símbolo de seu poder. Nessa relação, se a família está em perigo, a casa também é afetada, e vice-versa. Enquanto a família estava doente e assombrada pela maldição, a casa era arruinada por um dano estrutural, assim como a estrutura hereditária dos Usher era afetada pelos casamentos consanguíneos, como exemplifica o excerto: “[there was] a barely perceptible fissure, which, extent from the roof of a building in front, made its way down the wall in a zigzag direction, until it became lost in the sullen waters of the tarn” (POE, 1994, p. 79). Dessa forma, o conto de Poe, a crítica a uma classe social torna-se coadjuvante, se comparada ao tratamento dado nos romances de Walpole e de Radcliffe, para que as relações familiares doentias ganhem o protagonismo, sendo muito bem sintetizadas pelo estado do constructo que os Usher habitam, a casa. Ademais, o conto de Poe leva ao extremo a característica do confinamento de uma personagem discutida por Lovell-Smith (2008), pois Madeline é enterrada viva, como uma tentativa do irmão lidar com a perturbadora presença da irmã. Retomando as ideias da pesquisadora sobre a casa gótica ser um local de possível resolução de conflitos familiares, percebe-se que os irmãos,

incapazes de resolver seus flagelos íntimos e relacionamento, levam a si e a casa à ruína completa, reforçando a ideia de espelhamento entre os Usher e a mansão.

Portanto, os espaços no gótico remetem às questões vivenciadas pela sociedade daqueles contextos históricos, perpassando as condutas imorais da aristocracia e sua queda ao longo dos séculos XVIII e XIX, bem como pela iminente falência da unidade familiar no século XIX. Dessas experiências eclodem, nas narrativas, os medos e os traumas dos indivíduos, como o abuso de poder praticado pelas classes sociais mais abastadas ou as consequências devastadoras da subversão das normas familiares, demonstrando que não existem locais seguros.

Considerações finais

Através das análises, possibilita-se a percepção de que o *tópos* do *locus horribilis* no gótico consagrou determinados temas, motivos e imagens recorrentes ao longo do tempo, como a ambientação sombria, a atmosfera climática obscura, a motivação fantasmagórica, maldição/profecia etc.; formando um campo imagético e semântico, o qual, até hoje, é retomado por outras narrativas, pelo cinema/TV, jogos, entre outros. Uma vez que esse *tópos* e seu campo semântico-imagético encontram-se formados, eles sempre irão retornar às produções ficcionais góticas ou inspiradas nessa tradição para relembrar o receptor de suas mazelas existenciais, cumprindo o papel psicologizante destacado por Bruhm (2002).

A própria passagem do espaço do castelo aristocrático para a casa familiar, como vista no conto de Poe, exemplifica a ideia de continuidade de imagens/motivos nesse *tópos*, já que as casas mantêm uma significação ambivalente, semelhantes à do castelo, pois unem, conforme dito por Botting

(2014, p. 4), características ambivalentes, as quais demonstram a inexistência de segurança total; além de explorar a representação e os efeitos negativos nas personagens e nos leitores da claustrofobia, prisão e mistério, segundo percebido por Lovell-Smith (2008).

Para além das imagens e motivos reincidentes, esse *tópos* também deve a sua constituição a um refinado jogo com a perspectiva do narrador e das personagens afetadas pelo medo em relação as ações que nele se desenrolam, indicando o caráter terrível do espaço, como no romance de Walpole e o conto de Hoffmann, ou abrindo brecha para que a característica seja questionada, como no romance de Radcliffe.

Outra questão discursiva reincidente é a relação entre espaço e tempo, formando um cronotopos nos termos bakhtinianos. O castelo e a casa góticas, à medida que esmaecem as fronteiras do passado com o presente, tornam-se símbolos de uma hereditariedade que retorna para assombrar os habitantes, seja através de maldições ou de fantasmas. Dessa forma, o passado presentifica-se nos constructos, trazendo às personagens angústias de situações mal resolvidas que se desdobram em trágicos resultados para o presente, como a morte.

O espaço, assim, configura-se como um dos elementos mais importantes para o gótico, pois é um dos núcleos principais de onde eclode o efeito de medo e de suspense. O jogo de interação entre personagem e locais opressivos suscitam reflexões diferentes sobre o pensamento racional, as diferentes possibilidades de compreensão de mundo bem como provocam efeitos exagerados e transgressivos, como o medo e o terror, retomando as ideias de Botting (1996), os quais afetam tanto aqueles que habitam o meio ficcional, quanto os próprios leitores.

Em suma, os *loci horribiles* tendem a “estranhar” a percepção dos ambientes, seja representando espaços ligados a um passado longínquo, ou tornando a casa um local inseguro e pavoroso, a fim de questionar a sensação de segurança e a racionalidade das instituições que ali habitavam. Assim, muitas vezes adquirindo um caráter metafórico dessas instituições, os espaços denunciavam suas problemáticas sociais e morais, suscitando o medo (elemento sinalizador de que algo não estava bem) através de uma organização pensada nos mínimos detalhes arquitetônicos e decorativos para evocarem atmosferas horrendas de suspense, de medo e de terror.

Referências

- BAKHTIN, M. *Questões de literatura e estética*. São Paulo: Hucitec, 2014.
- BARTHES, R.; BOUTTES, J-L. Lugar-comum. In: ROMANO, R (Dir). *Enciclopédia Einaudi*. Porto: Casa da Moeda, 1987, p. 267-77, v. 11.
- BOTTING, F. *Gothic*. London: Routledge, 1996.
- BOTTING, F. *Gothic*. 2. ed. New York: Routledge, 2014.
- BRUHM, S. The contemporary gothic: why we need it. In: HOGLE, J. E. (Ed.). *The Cambridge companion to gothic fiction*. New York: Cambridge University Press, 2002. p. 259-276.
- CLERY, E. J. The genesis of gothic fiction. In: HOGLE, J. E. (Ed.). *The Cambridge Companion to gothic fiction*. New York: Cambridge University Press, 2002. p. 21-40.
- CURTIUS, E. R. *Literatura europeia e idade média latina*. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo: 2013.
- ECO, U. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, [19--].
- FRANÇA, J. Introdução. In: FRANÇA, J. (Org.). *Poéticas do mal: A literatura do medo no Brasil*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017, p. 19-35.
- HOFFMANN, E. T. A. O castelo mal-assombrado (O morgadio). In: HOFFMANN, E. T. A. *O castelo mal-assombrado*. São Paulo: Círculo do livro, [19--]. p. 95-150.
- LOVELL-SMITH, R. On the Gothic Beach: A New Zealand Reading of House and Landscape in Margaret Mahy’s *The Tricksters*. In: MCGILLIS, R.; JACKSON, A.

The Gothic in Children's Literature: Haunting the Borders. New York: Routledge, 2008, p. 93-116.

MATOS, X. A. *O gótico em Eça de Queirós.* 2019. 207f. Tese (Doutorado em Letras), Centro de Artes e Letras, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2019.

POE, E. A. The Fall of the House of Usher. In: POE, E, A. *Selected tales.* London: Penguin Books, 1994, p. 76-95.

PUNTER, D.; BYRON, G. *The gothic.* [S.l.]: Blackwell Publishing, 2004.

RADCLIFFE, A. *The Mysteries of Udolpho.* Cambridge/Ontario: In parentheses Publications, 2001. Disponível em: <http://www.yorku.ca/inpar/radcliffe_udolpho.pdf>. Acesso em: 07 abr. 2021.

SÁ, D. S. de. *Gótico tropical: o sublime e o demoníaco em O guarani.* Salvador: EDUFBA, 2010.

SENA, M. F. *O gótico-naturalismo na literatura brasileira oitocentista.* 2017, 99f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) - Instituto de Letras. Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: <http://www.bdt.d.uerj.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=12612>. Acesso em: 08 abr. 2021.

SPITZER, L. Uma reinterpretação de “A queda da Casa de Usher”. Tradução de José Eduardo Oliva de Matos. *Revista Magma.* São Paulo, n. 7, 2001. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/magma/article/view/86845>>. Acesso em: 08 abr. 2021.

STEVENS, D. *The Gothic Tradition.* Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

TOWNSHEND, D. Gothic Shakespeare. In: PUNTER, D. (Ed.). *A New Companion to the Gothic.* [S.l.]: Wiley-Blackwell, 2012. p. 38-63.

VASCONCELOS, S. G. *Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII.* São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.

WALPOLE, H. *The Castle of Otranto.* London: Penguin, 2001.

Recebido em: 09 de maio de 2021.
Aprovado em: 16 de novembro de 2021.