

Maria Antónia Lima

PARADOXOS *do* TERROR

Introdução à Literatura Gótica Norte-Americana

Índice

A atracção da repulsa: uma verdade paradoxal	9
O gótico	21
Origens e paradoxos	21
O sublime gótico	64
Uma questão de autenticidade	90
O gótico americano	103
O papel do puritanismo no gótico americano	121
O cientista louco, ou o paradoxo da ciência, arte, literatura e crítica literária	133
Obras citadas	165

A atracção da repulsa: uma verdade paradoxal

A *Erebus odora* é uma espécie de traça tropical, também denominada «Bruxa Negra», indígena das Índias Ocidentais e do Sul dos Estados Unidos, cujas larvas comem acácia, unha-de-gato e plantas similares. Além disto, poderá também, como algumas traças, alimentar-se de lágrimas de grandes mamíferos. Por definição é “qualquer coisa que, gradual e silenciosamente, come, consome ou destrói qualquer outra coisa”. Quem viu o filme *The Silence of the Lambs* (1990), ou leu o romance homónimo de Thomas Harris, sabe que este era o insecto, ainda em casulo, introduzido por Buffalo Bill na boca das suas vítimas. Num dos diálogos da obra, a agente do FBI, Clarice Starling e um cientista do Museu de História Natural observam que, embora a maior parte das pessoas adorem borboletas e odeiem traças, estas tornam-se mais interessantes e cativantes por serem destruidoras. Nesta observação, está já expressa a tendência humana paradoxal de sentir atracção e repulsa pelo terrível, que será tema de interesse literário para o gótico americano desde o séc. XIX. Sabe-se, por exemplo, que no capítulo “The Whiteness of the Whale” de *Moby Dick*, também o narrador Ishmael reflecte sobre a possibilidade de a Baleia Branca ser ao mesmo tempo benigna e malévola, e simultaneamente bela e terrífica. Ao captar-lhe o seu poder paradoxal, Richard Chase captou também o paradoxo inerente à imaginação literária americana: “It is massive, brutal, monolithic, but at the same time protean, erotically beautiful, infinitely variable” (60).

Em *The Philosophy of Horror* (1990), Noël Carroll comenta:

[...] with special reference to the paradox of horror, monsters, the objects of art-horror, are themselves sources of ambivalent responses, for as violations of standing cultural categories, they are disturbing and disgusting, but, at the same time, they are also objects of fascination – again, just because they transgress standing categories of thought. That is, the ambivalence that bespeaks the

paradox of horror is already to be found in the very objects of art-horror which are disgusting and fascinating, repelling and attractive due to their anomalous nature. (188)

Brown, Poe, Hawthorne e Melville, escritores americanos pioneiros do Gótico nos Estados Unidos da América, mostraram-se frequentemente interessados por seres de capacidades destruidoras. Tão curiosos como Starling, seria mais fácil vê-los como sistemáticos e organizados estudiosos da categoria dos lepidópteros. Entre traças e borboletas, eles prefeririam as primeiras em detrimento das segundas, porque também optaram por imaginar corvos, gatos pretos e baleias temíveis nas suas ficções, em vez de dirigirem a sua atenção para outras espécies animais menos inquietantes. Se o diálogo, que a obra destes autores pode manter com a de Thomas Harris, justifica a sua actualidade e modernidade, ele também evidencia todo um percurso na tradição do Gótico Americano, responsável pela introdução de uma perspectiva negra no Romantismo destes escritores do século XIX, tornando-os capazes de se relacionarem com o pessimismo e negatividade predominantes no romance americano contemporâneo. Tudo isto acontece devido ao profundo sentido de modernidade que invade as suas obras, pois como muito bem observou D. H. Lawrence:

The furthest frenzies of French modernism or futurism have not yet reached the pitch of extreme consciousness that Poe, Melville, Hawthorne, Whitman reached. The European moderns are all *trying* to be extreme. The great Americans I mention just were it. Which is why the world has funk'd them, and funk's them to-day. (4)

Se eventualmente seguirmos o conceito de modernidade apresentado por Marshall Berman em *All That Is Solid Melts Into Air* (1982), segundo o qual “to be modern is to live a life of paradox and contradiction” (13), poderemos concluir, juntamente com Lawrence, que, antes de qualquer modernismo, estes autores eram já profundamente modernos. A razão de tudo isto deve-se ao facto de as suas obras se integrarem completamente no espírito de modernidade apresentado por Berman, nos seguintes termos:

To be modern is to find ourselves in an environment that promises us adventure, power, joy, growth, transformation of ourselves and the world – and, at the same time, that threatens to destroy everything we have, everything we know, everything we are. Modern environments and experiences cut across all boundaries of geography and ethnicity, of class and nationality, of religion and ideology: in this sense, modernity can be said to unite all mankind. But it is a paradoxical unity, a unity of disunity: it pours us all into a maelström of perpetual disintegration and renewal, of struggle and contradiction, of ambiguity and anguish. (Berman 15)

A razão pela qual estes autores foram incompreendidos no seu tempo, como também, em certa medida, o são hoje, tem a ver com esse sentido de ser moderno, que ultrapassa barreiras do tempo e espaço sempre que se trata de criadores, cuja demanda de autenticidade os torna impopulares. Se os evitamos, ou se as suas ficções nos intimidam, é porque elas sempre provocaram os seus leitores, apresentando de uma forma muito directa aquele que pode ser considerado um dos temas mais provocatórios da Literatura Americana: o facto de o indivíduo ser um total desconhecido de si próprio. A propósito desta ofensa sentida pelo público, ainda hoje em dia tão comum, nalguns momentos em que a arte exprime directamente algo de verdadeiro, poderá ser oportuno citar uma entrevista de David Sylvester ao pintor Francis Bacon. Confrontado com a questão de se saber se estava consciente dos estados de intranquilidade e de terror que transpareciam dos seus retratos de homens solitários em quartos, o artista responde:

I'm not aware of it. But most of those pictures were done of somebody who was always in a state of unease, and whether that has been conveyed through these pictures I don't know. But I suppose, in attempting to trap this image, that, as this man was very neurotic and almost hysterical, this may possibly have come across in the paintings. I've always hoped to put over things as directly and rawly as I possibly can, and perhaps, if a thing comes across directly, people feel that that is horrific. Because, if you say something very directly to somebody, they're sometimes offended, although it is a fact. Because people tend to be offended by facts, or what used to be called truth. (Sylvester 48)

É de notar que esta série de entrevistas a Bacon tem por título *The Brutality of Fact*, o qual não parece ser de todo diferente do espírito destes românticos americanos, que sempre se esforçaram por preservar, nas suas obras, uma presença do real que os impediu de criar paisagens paradisíacas ou cenas idílicas em locais longínquos do passado, procurando antes seguir o sábio conselho de Thoreau de ser necessário “to front only the essential facts of life” (172). Embora o romantismo dos transcendentalistas seja em muitos aspectos contrário do romantismo negro destes quatro autores, esta atitude de enfrentar o real será essencial para se entender muitas das suas novas propostas estéticas que directamente se relacionam com o desejo de enfrentar o terrível, esse facto da existência que procuraram captar nas suas reais dimensões físicas e sobretudo nos seus efeitos psicológicos.

Contudo, será errado classificar estes escritores como pessimistas, sendo mais adequado denominá-los artistas trágicos, pois como Nietzsche observou em *Crepúsculo dos Ídolos*: “O artista trágico *não* é um pessimista, – diz precisamente *sim* mesmo a todo o problemático e terrível, é *dionisíaco* [...]” (39). Segundo o filósofo alemão, o artista trágico era alguém que não recuava perante o temível, mas que o comunicava com a mesma coragem com que enfrentaria um inimigo poderoso ou um infortúnio sublime. Nesta perspectiva, o sentido do terror, apresentado nas obras destes autores americanos, origina-se a partir de uma tendência vitalista que visa apreender o total sentido da existência, a que, mais uma vez, as seguintes palavras de Thoreau dão voz:

If you stand right fronting and face to face to a fact, you will see the sun glimmer on both its surfaces, as if it were a cimeter, and feel its sweet edge dividing you through the heart and marrow, and so you will happily conclude your mortal career. Be it life or death, we crave only reality. If we are really dying, let us hear the rattle in our throats and feel cold in the extremities; if we are alive, let us go about our business. (178)

Não querendo omitir nunca nenhum facto da existência, pois tanto o bem como o mal são igualmente necessários, inevitáveis e universais, estes autores apresentarão, nas suas obras, uma afirmação da vida na sua totalidade, sem se absterem do confronto com os seus aspectos mais terríveis, também eles

inerentes à existência humana. A sua intenção não seria muito diferente da que levou um artista contemporâneo como H. R. Giger, autor do famoso monstro concebido para o filme *Alien* (1979), a desenvolver criaturas horrendas que nos revelam a nossa própria realidade, colocando-nos face à proximidade da nossa origem embrionária com a de um casulo de insecto, fazendo-nos confrontar com o nosso eu insectóide, condenado a viver na nossa civilização e nas nossas cidades como se elas fossem colónias de insectos rastejantes, aguardando desesperadamente o momento da metamorfose e do renascimento. O nosso corpo humano pode muito bem ser um invólucro de uma natureza insectóide que nos liga a uma fase primordial da nossa existência, a um passado lamacento e vegetativo onde se viveria em estado larvar. Embora, na sua maioria, integrados na chamada *American Renaissance*, a que pertenciam visões mais optimistas como as de Emerson e Whitman, os quatro autores deste estudo sempre se aplicaram em desvendar esse lado mais primitivo da natureza humana não abdicando de comunicar as realidades medonhas que lhe estão associadas.

Quando Hawthorne, em “Young Goodman Brown”, se coloca a si próprio e aos seus leitores perante a evidência de que “evil is the nature of mankind” (287), ele atinge o mesmo “choque de reconhecimento” partilhado por Bacon, Giger ou Harris em face de uma verdade terrível. Não será por casualidade que J. G. Ballard, em *A User’s Guide to the Millennium* (1996), compara o monstro criado por Giger às figuras de Bacon: “the final appearance of the alien, an insane mesh of ravenous teeth straight from the paintings of Francis Bacon” (22). Essas imagens horrendas de algo brutal que irrompe para nos obscurecer a existência revelam-nos uma verdade paradoxal segundo a qual nada de positivo existe sem ser contrariado pelo seu oposto negativo, cujo sentido William Godwin captou inteiramente, em *The Enquirer*, ao concluir: “We cannot exist without generating evil. The more active and earnest we are, the more mischief shall we effect” (72). Em *The Anatomy of Criticism* (1957), Northrop Frye observou que existir significa perturbar o equilíbrio da natureza, pois cada homem natural é uma tese hegeliana que implica uma reacção, já que todo o nascimento provoca um regresso a uma morte vingadora (213). Nisto consiste a tragédia da existência, pois tal como o herói trágico, o homem possui uma oportunidade de liberdade, mas está condenado à inevitabilidade de a perder, sendo este o

resultado da acção dessa mesma fatalidade igualmente implicada na queda de Adão e responsável pelo seu destino trágico.

Ver o mal como algo consubstancial ao próprio ser, apreendendo a sua irredutibilidade na essência do humano, é também uma atitude comum aos quatro autores americanos, cujas obras sempre implicaram um esforço de articulação, muito semelhante ao de Simon, em *Lord of the Flies* (1958) de William Golding, para conseguirem “expressir a enfermidade essencial da Humanidade” (97). Se a perversidade da inocência infantil, no romance de Golding, se pode comparar à selvajaria animal (“What are we? Humans? Or animals? Or savages?”) (99), remetendo-nos para o facto de que “a fera somos nós”, também em *Moby-Dick* (1851) de Melville, a natureza maligna da Baleia Branca poderá não ser mais do que a projecção dos terrores e obsessões monomaniacas do próprio capitão Ahab, como o gato preto, em “The Black Cat” de Poe, será o reflexo do lado negro da psique do próprio narrador. Esta será mais uma prova da autenticidade destes autores, pois, embora ninguém goste de saber que poderá trazer um monstro dentro de si, eles não deixaram de confrontar os leitores do seu tempo com esse facto.

As suas obras poderão entrar em diálogo com o romance *Alien* (1979) de Alan Dean Foster, pois, em tudo semelhante aos efeitos de desumanização provocados pela Revolução Industrial do século XIX, a ameaça alienígena pode ser, na nossa época, a mais eficaz metáfora para a perda de humanidade, obrigando o indivíduo ao confronto com o seu “dark side”. A aventura marítima cede lugar à viagem espacial e o monstro marinho transforma-se num ser extremamente resistente e violento que desafia todas as normas da biologia tradicional possuindo uma anatomia biomecânica como se tivesse origem no cruzamento entre o animal e a máquina. Como *Moby-Dick*, este ser torna-se uma fonte de terror para a tripulação da *Nostromo*, porque, tal como a Baleia Branca, a sua verdadeira natureza permanece insondável e desconhecida, colocando o indivíduo indefeso perante o poder da sua ameaça: “I’m not afraid of the dark I know. It’s the dark I don’t that terrifies me” (Foster 41). Essa ameaça poderá residir no próprio sujeito, nas zonas mais obscuras e recônditas da sua personalidade donde o próprio monstro acaba por irromper, após um período de incubação, durante o qual se alimentou da vida humana, como um feto no útero materno. Daí que o último livro da série, o romance de Crispin e O’Malley, *Alien – The*

Ressurrection, seja importante, pois deixou bem explícito o facto de existirem elos genéticos e psíquicos muito fortes entre o homem e o monstro, razão pela qual as personagens adquirem uma enorme densidade psicológica. Exemplo disto será a dupla personalidade de Ellen Ripley, ao mesmo tempo humana e clone resultante de uma combinação entre amostras de sangue, de tecidos, de restos de ADN e de células infectadas. Parecia estar criada uma noiva para Frankenstein, quando na verdade ela seria a própria progenitora do monstro. Psicologicamente dividida entre os sentimentos de atracção/repulsa e de amor/ódio, ela recupera toda a tradição da cisão psíquica explorada pelo tema do duplo na Literatura de Terror e que Freud interpretou como algo *unheimlich*, proveniente de um estado mental inicial que foi reprimido mas que inesperadamente poderá regressar e provocar uma insegurança e inquietação em relação à destruição do ego, concluindo-se que: “The ‘double’ has become a thing of terror, just as, after the collapse of their religion, the gods turned into demons” (Freud, “Uncanny” 358). Por isso será difícil distinguir quem profere uma das frases mais paradoxais deste romance: “Our structural perfection is matched only by our hostility” (Crispin e O’Malley 41).

A questão de saber, se quem articula esta afirmação é homem ou monstro, revela uma ambivalência comum a muitos romances Góticos, onde se questionam os conceitos convencionais do bem e do mal ou do humano e do monstruoso, como já o fizera Mary Shelley, em *Frankenstein*, tendo esta obra sido classificada pela própria autora como: “My hideous progeny” (“Introduction” 456). Isto significa que Shelley se colocava perante o produto do seu acto criativo como o próprio Frankenstein face ao monstro por si criado, pois também ela sentiu como a sua personagem os efeitos inerentes ao paradoxo da criação. Em *The Monster Show*, David Skal informa-nos que “All monsters are expressions or symbols of some kind of birth process, however distorted or bizarre” (287). Comparável a um acto de gestação, a ficção torna-se um meio de reflectir sobre o próprio processo ficcional, daqui resultando um romance sobre o próprio romance, facto que levou Frank Kermode, em *The Sense of an Ending* (1966), a citar Peter Brooks, por este ter afirmado que “never has the novel been so thoroughly about itself, yet never has it been so engaged with reality” (152). Inicia-se assim todo um percurso de auto-referência que desencadeia uma série de identificações, reversões de papéis e contaminações mútuas entre o criador e

a criatura, entre o escritor e o cientista louco, entre o artista e o monstro ou até entre o crítico e o vilão racional. O próprio processo criativo assemelhar-se-á a uma história gótica, onde a obra poderá dominar o seu autor e até destruí-lo tornando-se autónoma. A este respeito, em *In Frankenstein's Shadow* (1996), Chris Baldick comenta:

Books themselves behave monstrously towards their creators, running loose from authorial intention and turning to mock their begetters by displaying a vitality of their own. 'Unluckily', writes Freud, 'an author's creative power does not always obey his will: the work proceeds as it can, and often presents itself to the author as something independent or even alien.' (30)

Será, por isso, intenção deste estudo fazer integrar a crítica num processo circular de auto-referência particularmente afecto ao espírito do género Gótico e gerado a partir das próprias obras, a fim de que estas não se restrinjam a sistemas de análises redutores, que muitas vezes esquecem a natureza específica do seu objecto de estudo, na obsessiva preocupação de se justificarem a si próprios. Esta perspectiva permitirá ter consciência de que o crítico se poderá transformar facilmente num vilão racional que, seguindo o exemplo de Victor Frankenstein, se aplica a esquartejar textos antigos a fim de produzir, como sugere Fred Botting, "new and hideous progenies that have lives of their own", para conseguir uma autoridade na crítica narrativa que lhe permita atingir "a unifying will to dominate and control the text" (3-4).

A perspectiva crítica adoptada por este trabalho esforçar-se-á por ter presentes os perigos inerentes a este excesso de intelectualismo, profundamente denunciados pelo romance Gótico em geral, e realçados, em particular, nas obras dos escritores pioneiros do Gótico Americano nos quais se centra a presente introdução. Esta primeira parte referir-se-á aos temas do "cientista louco" e do "conhecimento proibido" para definir a natureza paradoxal da arte, da escrita e da própria crítica literária, que, tal como a emoção do "terror" a que dão expressão, vivem numa tensão entre forças opostas, podendo facilmente deixar sucumbir os seus impulsos de criação aos de destruição, sempre que a razão deles se apodera inteiramente, eliminando a emoção e os instintos. Isto equivale a dizer que a actividade intelectual tem o seu "dark side", do qual se

deve estar consciente se não nos quisermos tornar suas vítimas. Numa época tão informada acerca do desequilíbrio do meio ambiente, é de lamentar que não se esteja igualmente tão alertado para os perigos do desequilíbrio psíquico. Por isso, Roger Shattuck foi tão incisivo, em *Forbidden Knowledge* (1996), ao observar: “We have finally waked up to the dangers to our physical environment brought about by the depredations of human beings. But we have taken less notice of potential threats of our intellectual, artistic, and moral environments” (2).

Todos os grandes autores, desde a antiguidade, sempre celebraram a elevada aspiração humana pelo conhecimento, igualmente partilhada pelo Satã de Milton. Aos mitos antigos de Prometeu e Pandora vieram juntar-se as figuras de Fausto e Frankenstein. A todos eles é comum a mesma ambição intelectual e conseqüentemente nenhum escapa a um destino trágico, porque a presunção do conhecimento e a curiosidade são a sua *hybris*. Esta poder-se-á definir, segundo Northrop Frye, do seguinte modo: “[...] it is true that the great majority of tragic heroes do possess *hybris*, a proud, passionate, obsessed or soaring mind which brings about a morally intelligible downfall. Such *hybris* is the normal precipitating agent of catastrophe” (210). Se nos lembrarmos da curiosidade suscitada nas personagens pela *Erebus odora* de *The Silence of the Lambs*, concluiremos que, à semelhança dos mitos e contos antigos, o romance Gótico explorará também esse dilema, ambigüidade e paradoxo da curiosidade, caracterizada nas suas narrativas, como um enorme interesse em conhecer algo ao mesmo tempo atraente mas perigoso, transformando-se esta tensão paradoxal numa das mais importantes fontes de terror dessas obras.

O tema central deste estudo será perspectivado de acordo com vários pontos de vista complementares, que não esgotarão de modo algum toda a plenitude do sentido das obras. Evitou-se a centralização num método sistemático de análise, para que os textos pudessem manter a sua vitalidade e integridade estética, não os submetendo aos efeitos de distorção de uma determinada gíria crítica, pois a própria literatura é já por si um acto crítico. Como Martin Tropp, em *Images of Fear* (1990), também somos de opinião que é inútil falar de ficção usando uma gíria opaca, ou então lê-la através das lentes enevoadas da última teoria que, a maior parte das vezes, revela mais a perícia do crítico do que ilumina os sentidos das obras em questão. Diz-nos Tropp:

I persist in believing that any aspect of literature or culture can be discussed intelligently without jargon, that it does no injustice to either subject or readers to use familiar diction, a clear style, and a strong narrative drive. There is a fascinating story to be told here, encompassing frightening events and great achievements, imagined characters who became almost real and real people who lived through almost unimaginable horror. (6)

A complexidade do tema, devido à sua inevitável ligação a áreas do inconsciente humano e do irracional, tornou impraticável a adopção de uma só teoria crítica perfeitamente adequada à tarefa de formalizar o sentido de algo que não é por si formalizável. A justificar essa impossibilidade teórica está o facto de a palavra “terror”, à semelhança de todas as que se referem às emoções humanas, possuir uma incomensurabilidade semântica que faz com que seja impossível encontrar um nível de formalização para a densidade das suas inúmeras conotações, devido à inesgotabilidade dos seus múltiplos sentidos, embora seja possível encontrarmos definições como a apresentada em *The Oxford Companion to the Mind*:

Terror is the specific fear that some evil event or action is going to occur. Its origins go back to the notion of trembling. Strictly speaking, it should be distinguished from horror in that horror implies something disgusting and negative, whereas terror does not. In the field of myth, terror has often been associated with visitations from an all-powerful god controlling life and death in a seemingly indiscriminate manner. (Gregory 770)

Em *Against Interpretation* (1961), Susan Sontag aprofundou a dificuldade de explicar o inexplicável, dado que todos os conteúdos da consciência são inefáveis, sendo a mais simples sensação totalmente indescritível. Segundo a autora, a melhor arte é a que está sempre consciente acerca do que não pode ser dito, isto é, acerca da contradição entre a expressão e a presença do inexprimível, pois os mais potentes elementos numa obra de arte são, muitas vezes, os seus silêncios (36). Isto leva-nos a concordar com o seguinte pensamento de George Steiner: “What looks to be certain is that the criteria and practices of quantification, of symbolic coding and formalization which are the life breath

of the theoretical do not, cannot pertain to the interpretation and assessment of either literature or the arts” (79). É que, segundo Steiner, as chamadas “teorias de interpretação” e “teorias da crítica” são espectros que assombram e dominam as percepções. Para este autor o discurso crítico é um discurso parasitário que se alimenta da expressão viva, acabando também por se alimentar de si próprio, explicando-se assim a origem da metacrítica, da diacrítica e da crítica da crítica. Não admira que Steiner recuse a existência de uma ciência do sentido, pois o que denomina “energias interiorizadas de comunicação” estão totalmente para além de qualquer cálculo de análise. Para este autor, existem diferenças profundas entre a Ciência e a Literatura, sendo a mais importante o facto de esta última possuir tal singularidade e subjectividade que provam que falar da lei da termodinâmica não é propriamente a mesma coisa que falar da *Iliada* de Homero. Também David Lodge criticou o facto de em “The Intentional Fallacy” (1946) Wimsatt e Beardsley terem afirmado que “Judging a poem is like judging a pudding or a machine. One demands that it work” (139-140). Pressentindo aqui a intenção de equiparar a crítica à ciência, a fim de que os seus juízos se tornem objectivos e de que o texto literário seja perspectivado em termos de funções, Lodge contesta esta opinião argumentando que, enquanto um pudim ou uma máquina são inseparáveis da sua função utilitária, um poema não possui qualquer função deste tipo, pois “It is a verbal discourse not a material object, and discourses have complex and multiple meanings” (140). Além disso, existe o incomunicável que, em *La Littérature et le Mal*, Bataille salientou ser uma verdade não formal que o discurso coerente não pode apreender. E mesmo um teórico, como Frank Kermode, que tão profundamente se dedicou à arte da interpretação e acompanhou de perto as contribuições da crítica semiótica e pós-estruturalista no âmbito da teoria narrativa, não deixa de se confrontar, em *The Genesis of Secrecy* (1996), com a seguinte conclusão:

All modern interpretation that is not merely an attempt at ‘re-cognition’ involves some effort to divorce meaning and truth. This accounts for both the splendors and the miseries of the art. Insofar as we can treat a text as not referring to what is outside or beyond it we more easily understand that it has internal relationships independent of the coding procedures by which we may find it transparent upon a known world. We see why it has latent mysteries, intermittent radiances.