

O GÓTICO E A PRESENÇA FANTASMAGÓRICA DO PASSADO

Júlio França (UERJ)

RESUMO: O Gótico consolidou-se como uma tradição artística que codificou um modo de figurar os medos e de expressar os interditos de uma sociedade. O que se chama de literatura gótica é, pois, a convergência entre uma percepção de mundo desencantada – com as cidades modernas; com o futuro que o progresso científico nos reserva; com o papel insignificante do homem no cosmos; com a própria natureza dessacralizada do homem – e uma forma artística estetizada e convencionalista. Entre os muitos elementos convencionais dessa tradição, três se destacam: o *locus horribilis*, a personagem monstruosa e a presença fantasmagórica do passado. O objetivo desse artigo é descrever o último desses aspectos, a fim de compreender sua motivação cultural, sua relação com a visão de mundo gótica e suas consequências para a estrutura narrativa desse tipo de ficção. Sendo um fenômeno moderno, a literatura gótica carrega em si as apreensões geradas pelas mudanças ocorridas nos modos de percepção do tempo a partir do século XVIII. A aceleração do ritmo de vida e a urgência de se pensar um futuro em constante transformação promoveram a ideia de rompimento da continuidade entre os tempos históricos. Os eventos do passado não mais auxiliam na compreensão do que está por vir: tornam-se estranhos e potencialmente aterrorizantes, retornando, de modo fantasmagórico, para afetar as ações do presente.

PALAVRAS-CHAVE: Ficção. Narrativa. Modernidade. Literatura gótica. Medo.

Do conceito de “gótico”

Através de seus temas e de suas figuras recorrentes, de suas convenções e de seus maneirismos, a literatura gótica consolidou-se como uma tradição artística que codificou, por meio de narrativas ficcionais, um modo de figurar os medos e de expressar os interditos de diversos grupos sociais. Um de seus principais traços distintivos – a exploração de categorias estéticas negativas, como o sublime terrível da tradição burkeana, o grotesco, o trágico, o melodramático, o *art-horror* etc. – é

resultado direto da visão moderna de mundo que lhe informa, isto é, o que chamamos de Gótico é a consubstanciação de uma percepção de mundo desencantada em uma forma artística altamente estetizada, convencionalista e simbólica.

Tal concepção de Gótico, ao afirmar seu caráter de constante literária moderna, não nega que, do ponto de vista da história da literatura, sua ascensão deva ser relacionada aos romances de Horace Walpole, Clara Reeve, Ann Radcliffe, Matthew Lewis, Charles Maturin, entre outros, escritos entre a segunda metade do século XVIII e o início do XIX. Defendemos, contudo, que a poética gótica não se esgotou em suas realizações como estilo de época histórico: trata-se de um modo ficcional de concepção e expressão dos medos e ansiedades da experiência moderna cujas contínuas reelaborações estendem-se, de maneira pujante, até nossos dias.

Entre os muitos elementos convencionais dessa tradição, três se destacam por sua recorrência e importância para a estrutura narrativa e a visão de mundo góticas. São eles: o *locus horribilis*, a personagem monstruosa e a presença fantasmagórica do passado. Obviamente, tais elementos não são, por si só, exclusivos do Gótico. No entanto, podem ser descritos como os aspectos fundamentais da narrativa gótica quando aparecem em conjunto e sob o regime de um modo narrativo que emprega técnicas de suspense em enredos que objetivam a representação dos horrores e das ansiedades de uma época por meio da produção de efeitos estéticos relacionados ao medo, ao sublime terrível ou ao grotesco.

O presente artigo pretende descrever um desses elementos, a presença fantasmagórica do passado, a fim de compreender suas motivações históricas, seus sentidos culturais e suas funções na poética gótica. Sendo um fenômeno moderno, o Gótico carrega em si as apreensões geradas pelas mudanças ocorridas nos modos de percepção do tempo a partir do século XVIII. A aceleração do ritmo de vida, a emergência da ideia de progresso e a conseqüente necessidade de se pensar um futuro em constante transformação promoveram a ideia de rompimento de continuidade entre os tempos históricos. Os eventos do passado não mais auxiliam na compreensão do que está por vir: tornam-se estranhos e potencialmente aterrorizantes, retornando, muitas vezes em figurações fantasmagóricas, para afetar as ações do presente. Em uma de suas formas de enredo mais recorrente, a protagonista da ficção gótica é vítima de atos pretéritos, nem sempre por ela perpetrados, e precisa enfrentar seu passado como condição para recuperar o controle de seu presente e a esperança em um futuro melhor.

No Gótico, valem-nos as palavras do personagem Gavin Stevens, de *Requiem for a Nun*: “O passado nunca está morto. Ele sequer é passado¹.” (FAULKNER, 1994, p. 73)

Dos sentidos históricos do termo Gótico e sua relação com o passado

No século XVIII, o termo “Gótico” foi empregado em projetos diversificados de ressignificação do passado (cf. PUNTER, 1996, p. 27). Historiadores, filósofos e políticos do Reino Unido manifestavam interesse crescente pelas tribos germânicas – genericamente referidas como “godos”, daí o adjetivo derivado – e sua possível ascendência na formação da identidade nacional britânica. Construía-se, paulatinamente, uma persuasiva “mitologia” gótica, ligada ao caráter libertário das tribos anglo-saxãs que aportaram na ilha, valorizando-se seu ódio à tirania e ao escravismo e sua oposição ao imperialismo estrangeiro representado pela invasão normanda de 1066. Na construção desse passado mitológico, privilegiavam-se as fontes históricas que apresentavam os godos como um povo virtuoso, organizado em um sistema de governo avançado (cf. CLERY & MILES, 2000, p. 48). A idealização de um passado de ouro “gótico” – aqui no sentido estrito de adjetivo pátrio, relacionado aos godos – pode ser observada em narrativas lendárias como as de Robin Hood, herói que encarnava os ideais da rebelião anglo-saxã contra a tirania normanda.

O termo, porém, desde o início do Setecentos, teve seus significados postos em disputa, e foi empregado com sentidos não apenas complementares, mas, muitas vezes, contraditórios (cf. SAGE, 1990, p. 17-18). Por um lado, era usado no parlamento britânico pela ala reformista, os *Whigs*, para defender suas prerrogativas contra as tendências absolutistas da monarquia (cf. GROOM, 2012, p. 47). Por outro lado, os *Torys*, mais à direita do espectro político, também empregavam o termo, mas associando-o a valores conservadores, como tradição, hierarquia e aristocracia. Já no final do século, durante os conturbados anos da Revolução Francesa, o termo “gótico” foi empregado como insulto por propagandistas à direita, que acusavam “os pensadores revolucionários de liberar forças incontroláveis e monstruosas – horrivelmente góticas por natureza” (STEVENS, 2000, p. 18).

No campo literário, o termo foi associado a um tipo de narrativa ficcional após Horace Walpole, na segunda edição de *O castelo de Otranto* (1764), assumir a autoria

¹ Todas as traduções de citações de obras em língua estrangeira foram feitas por mim.

da obra e dar-lhe como subtítulo “*A Gothic Story*”. A denominação correspondia a uma tomada de posição na disputa entre a imaginação criativa do *romance* e o realismo do *novel*². O escritor pretendia ter mesclado as “duas formas narrativas, a antiga e a moderna”, como afirma no prefácio:

Na primeira, tudo era imaginação e improbabilidades; na última, sempre se pretende, e muitas vezes se consegue, copiar a natureza com fidelidade. Não que não haja invenção, mas os grandes recursos da fantasia parecem ter secado em virtude de uma adesão estrita demais à vida comum. (WALPOLE, 1996, p. 19)

Em sua origem, portanto, a literatura gótica vai se caracterizar por recuperar uma tradição que ia se tornando anacrônica, o romance de cavalaria, mas reconciliando-a com algumas exigências da representação realista: se os eventos narrados eram extraordinários, as personagens agiam de acordo com as leis da probabilidade, propunha Walpole (ibid., p. 20).

Note-se, porém, que a ressignificação do passado encetada pelo Gótico setecentista não se dava nos termos que viriam a caracterizar o romance histórico oitocentista. É clara a falta de preocupação de Walpole em retratar com fidelidade os detalhes da vida na Idade Média, em favor daquilo que David Punter (1996, p. 46) chamará de “*general sense of pastness*”. Essa apropriação menos histórica e mais afetiva do passado pode ser observada não apenas em Walpole, mas na tendência setecentista de revalorização da arte e da cultura medieval. Resgatava-se, assim, para a semântica do termo “Gótico”, outro significado da palavra: o estilo arquitetônico medieval, de origem francesa, que predominou na Europa entre meados dos séculos XII e início do XVI, caracterizado principalmente pela verticalidade das grandes catedrais, os arcos ogivais, os grandes vitrais, o excesso de decoração, as gárgulas, etc.

Essa acepção fora erigida durante o Renascimento, quando a palavra “Gótico”, como um sinônimo de “bárbaro”, passou a ser utilizada, de modo pejorativo, para se referir a às construções medievais³, que, pelos padrões clássicos, eram consideradas sem refinamento, monstruosas, desordenadas, não artísticas. A retomada renascentista do

² À época, o termo *romance* era usado para se referir a narrativas medievais, mas, ao longo do século XVIII, passou a se referir também a contos contemporâneos de aventuras de cavalaria. O termo “*novel*”, por sua vez, que era usado como sinônimo, passou a ser empregado para se referir aos trabalhos de autores como Richardson e Fielding, que abandonavam a fantasia em favor de representações voltadas para a vida contemporânea. Nesse sentido, por uma perspectiva etimológica, o termo *gothic romance* é mais preciso do que *gothic novel*, uma vez que reforçaria a relação entre a literatura gótica do século XVIII com as narrativas medievais de cavalaria. (cf. BOTTING, 2014, p. 23)

³ Antes de ser conhecido como “Gótico”, esse estilo arquitetônico era denominado pelos arquitetos medievais de *Opus Francigenum*.

gosto clássico por simetria, equilíbrio e simplicidade é diretamente responsável pela disseminação da ideia de que a Idade Média teria sido uma longa Idade das Trevas, uma concepção que será reforçada pelos iluministas. Na concepção dos artistas da Renascença, as tribos germânicas – os godos entre elas – foram responsáveis por destruir o gosto clássico, introduzindo um modo de construção “fantástico e licencioso, excessivamente pesado, escuro e melancólico, construções monasteriais, sem nenhuma proporção, utilidade ou beleza” (John Evelyn apud GROOM, 2012, p. 14). Tome-se, por exemplo, o comentário de Giorgio Vasari, em seu *Lives of the Artists* (1568), para quem a arquitetura gótica era “monstruosa e bárbara, completamente ignorante de toda e qualquer ideia vigente de razão e ordem” (apud GROOM, 2012, p. 13). Por “gótica”, entenda-se, Vasari compreendia toda a arte posterior à queda de Roma. A visão renascentista sobre a arte medieval é assim descrita por David Punter:

Enquanto o clássico era bem ordenado, o Gótico era caótico; enquanto aquele era simples e puro, este era ornamentado e intrincado; enquanto os clássicos ofereciam um conjunto de modelos culturais a serem seguidos, o Gótico representava o excesso e o exagero, o produto da barbárie e do incivilizado. (PUNTER, 1996, p. 5)

A má reputação da arte gótica – aqui no sentido de “medieval” – foi matizada, na Inglaterra, pelo ambiente de disputa política em relação às heranças culturais anglo-saxã e normanda. A partir da metade do século XVIII, pode ser observada a resistência crescente aos princípios neoclássicos, e a consequente revisão do valor da arte medieval. Trabalhos como o de Richard Hurd, *Letters on Chivalry and Romance* (1762), procuravam demonstrar que a arte medievla não era bárbara e irracional, como afirmava o senso comum, mas que seguia princípios estéticos, que, embora diversos dos do classicismo, não eram a ele inferiores. Tomando *The Faerie Queene*, de Spenser, como demonstração, Hurd sustentará que o “romance gótico” – aqui no sentido de romance medieval – superaria a epopeia clássica justamente por seus arroubos sublimes. (cf. CLEARY & MILES, 2000, p. 67).

Sobretudo nas ilhas britânicas, o processo de recuperação do passado via arte gótica medieval sofreu influência direta dos efeitos dos embates violentos do período da Reforma e da Contrarreforma. Os edifícios religiosos católicos – góticos – foram pilhados e depredados. O que restou de muitos dos templos, igrejas e mosteiros foi um cenário de destruição, rapidamente assimilado pelo imaginário popular. O passado medieval adquiriu assim um caráter de melancolia e devastação, e as ruínas tornaram-se,

enfim, um símbolo da permanência do passado e da resistência ao progresso. Nas palavras de Nick Groom (2012, p. 28): “as tentativas de romper com a história também revelaram a inescapabilidade do passado e o quanto ele assombra o presente”.

Dos horrores do tempo

O período em que se dá a ascensão da ficção gótica é um momento crítico da história ocidental, em que ocorre uma revolução no entendimento e na percepção do tempo. O mundo moderno radicalizou a distinção entre passado e futuro, alterando de maneira inédita a relação do homem com as instâncias temporais, ou, nos termos de Reinhart Koselleck (2006), a relação entre a **experiência** dada pelo passado e a **expectativa** projetada do futuro. O homem moderno passou a experimentar o tempo como o advento de coisas sempre inéditas, transformando o futuro em algo cada vez menos previsível. Em um mundo onde as tecnologias aceleraram o trabalho, os transportes, as comunicações e tantas outras instâncias da vida cotidiana, havia cada vez menos tempo para se assimilar e se adaptar a novas experiências. O presente tornava-se uma contínua tentativa de preparação para um futuro que, por sua vez, não podia ser adequadamente prenunciado. Rompera-se com o modo de percepção do tempo no mundo da cristandade, que se organizava como uma “contínua expectativa do final dos tempos” (KOSELLECK, 2006, p. 24) e de seus contínuos adiamentos.

O mundo camponês, que em muitos lugares da Europa abrigava, há duzentos anos, até 80% das pessoas, vivia em consonância com os ciclos da natureza. Se abstrairmos a organização social, as oscilações de vendas, sobretudo dos produtos agrícolas no comércio de longa distância, e também as oscilações monetárias, a vida cotidiana permanecia marcada pelo que era oferecido pela natureza. A colheita boa ou má dependia do sol, do vento e do clima, e as habilidades que precisavam ser aprendidas eram transmitidas de uma geração a outra. As inovações técnicas, que também existiam, impunham-se com tamanha lentidão que não provocavam nada capaz de promover uma ruptura na vida. As pessoas se adaptavam a elas sem que o arsenal da experiência anterior se modificasse. Mesmo as guerras eram experimentadas como enviadas ou permitidas por Deus. O mesmo se pode dizer também do mundo urbano dos artesãos, cujas regras corporativas, por mais restritivas que fossem no plano individual, existiam justamente para que tudo continuasse como era. (KOSELLECK, 2006, p. 314-5)

No mundo pré-moderno, o tempo era experimentado como fundamentalmente estático: o passado, o presente e o futuro eram integrados, já que as figuras e os eventos

essenciais do porvir – o apocalipse, o final dos tempos – estavam já desde sempre definidos. As expectativas podiam ser fundamentadas nas experiências dos antepassados, e as mudanças, quando aconteciam, davam-se em um ritmo que não ameaçava a possibilidade de transmissão do conhecimento entre as gerações.

Enquanto a doutrina cristã dos últimos fins impunha limites intransponíveis ao horizonte de expectativa – ou seja, até meados do século XVII, aproximadamente –, o futuro permanecia atrelado ao passado. A revelação bíblica, gerenciada pela Igreja, envolvia de tal forma a tensão entre experiência e expectativa que elas não podiam separar-se. (KOSELLECK, 2006, p. 315)

No mundo moderno, porém, sob os signos da razão e do progresso, o espírito revolucionário setecentista vislumbrou um futuro em que não era o Juízo Final que aguardava o homem, mas um tempo de ouro, de liberdade e de felicidade. A escatologia cristã dava assim lugar à consciência histórica. A história sacra, a história humana e a história natural separaram-se, e a questão do fim dos tempos tornou-se

(...) um problema de cálculo astronômico e matemático. O fim do mundo tornou-se uma data do cosmos, e a escatologia, por sua vez, foi posta de lado, pela sua transformação em uma história natural expressamente preparada para esse fim. (...) A história humana não tem qualquer meta a atingir; ela é o campo da probabilidade e da inteligência humana. (KOSELLECK, 2006, p. 28-9)

As profecias místicas deram lugar ao entendimento de que a construção do futuro é uma tarefa humana, e, como tal, precisaria ser fundada na previsão racional e no prognóstico analítico. Tomava forma um novo horizonte de expectativa, sintetizado em um conceito-chave, elaborado em fins do século XVIII: a ideia de **progresso**, e a consequente esperança de um aperfeiçoamento constante, em nome do melhoramento da existência humana.

A ascensão triunfal da ideia de progresso, reforçada pelos inquestionáveis avanços científicos e tecnológicos em curso, consolidou a crença no ineditismo do futuro, e, conseqüentemente, no rompimento de continuidade entre passado, presente e futuro. Se, na circularidade intrínseca ao tempo religioso, fora possível inscrever o passado no futuro, o mundo sob a égide do progresso toma o passado como incapaz de iluminar um futuro que se descortina cada vez mais imprevisível.

Ao se abreviar o campo da experiência e se corromper o senso de continuidade, a experiência do tempo é, cada vez mais, um enfrentamento com o desconhecido, “de modo que mesmo o presente, frente à complexidade desse conteúdo desconhecido,

escapa em direção ao não experimentável” (KOSELLECK, 2006, p. 36). A inclinação da balança do tempo em direção a um futuro sem precedentes, bem como o angustiante questionamento da relevância do passado para pensar o porvir, está expresso no assombro de Alexis de Tocqueville (1961, p. 336): “Eu retorno, século a século, até a mais remota Antiguidade; não percebo nada que se assemelhe ao que há sob meus olhos. Quando o passado não ilumina mais o futuro, o espírito marcha nas trevas”. O mundo sob o domínio dos homens parece ainda mais complexo, assustador e aleatório do que aquele regido pelos deuses.

Da obscuridade do passado

Não apenas o futuro torna-se desconhecido: com o declínio da confiança no princípio da repetição dos eventos, também os acontecimentos pretéritos passam a ser entendidos como de singularidade absoluta, revestindo-se também de uma alteridade radical. A obscuridade do passado projeta sombras sobre o presente, arruinando o **espaço da experiência**, isto é, o passado que se faz presente, as partes do passado que um grupo social mantém vivas e esforça-se por conservar, por considerá-los relevantes tanto para ajudar a enfrentar os desafios do agora quanto planejar o amanhã.

Quando a tradição passa a ser tomada como um conjunto de obscuridades, ruínas de um processo de evolução cujo sentido real sempre está mais à frente, o passado torna-se também fonte de ansiedade e medo, como muito bem observado por Ricardo Benzaquen, que identifica a

(...) estreita conexão entre o predomínio de uma noção iluminista do tempo, o rápido e profundo desprestígio da memória, da tradição e da concepção clássica de história, e a conversão do passado em matéria de terror. (BENZAQUEN, 1988, p. 41)

Ao se deslocar “para trás, procurando expurgar o caos, a desordem e o terror que ali pudessem ser encontrados” (BENZAQUEN, 1988, p. 41), a narrativa gótica teria se posto na contramão do movimento do progresso, voltado para olhar e caminhar para adiante. Assim, como também defende David Punter (1996, p. 52), o Gótico constituiu-se como um modo discursivo capaz de interpretar ficcionalmente esse passado obscuro, face às incríveis transformações do presente setecentista:

O advento da industrialização, a migração em direção à cidade e a padronização do trabalho em fins do século XVIII instituíram um

mundo no qual os modos antigos e “naturais” de administrar a vida individual – as estações, o clima, as leis simples das permutas – tornaram-se cada vez mais irrelevantes. Os indivíduos são agora induzidos a atividades que só fazem sentidos como partes de algo muito maior, e muito menos facilmente compreensível como um todo. O indivíduo passa a se entender fundamentalmente ao sabor de forças que escapam ao entendimento. Sob tais circunstâncias, não surpreende o aparecimento de uma literatura cujos temas centrais sejam paranoia, manipulação e injustiça, e **cujo projeto central seja compreender o inexplicável, o tabu, o irracional**. (PUNTER, 1996, p. 112. Grifos nossos.)

O passado, contudo, exatamente por desconhecido e alheio, continuava interferindo no presente, como foi sintetizado por Leslie Fielder (1960, p. 131) em uma frase epigramática: “O passado, mesmo quando morto, **especialmente** quando morto, poderia continuar a causar danos”. Não por acaso, portanto, as vertentes críticas psicanalíticas abordam as narrativas góticas como determinadas pelo “imperativo da repetição, do retorno daquilo que é, sem sucesso, reprimido” (SAVOY, 1998, p. 4).

Em uma de suas formas mais expressivas do século XX, o Gótico Sulista Americano, essa tendência é acrescida pela dialética da lembrança e do esquecimento: o retorno do passado se dá sempre de forma monstruosa, porque ele, o passado, é algo que precisa ser esquecido ao mesmo tempo em que não deve ser esquecido. Nas palavras de Toni Morrison: “Não é possível absorvê-lo, é terrível demais. Então você se esforça para deixá-lo para trás... Esquecer é inaceitável. Lembrar é inaceitável.” (apud GROOM, 2012, p. 120)

Edmund Burke (1982), teórico *avant la lettre* do Gótico, lembrou-nos de que a sociedade é um acordo tácito não apenas entre os vivos, mas entre esses e os mortos e os que ainda irão nascer. É a ele que Tony Judt (2011, p. 208) recorre para criticar o desejo romântico de abandonar o mundo antigo, por meio de uma crítica radical e destrutiva de tudo que existia, que se converteu em uma “propensão juvenil de descartar o passado em nome do futuro” (JUDT, 2011, p. 208). Eis uma doença moderna: olhar para o passado com desprezo, descrença ou horror. As narrativas góticas seguem pujantes no mundo contemporâneo porque não nos deixam esquecer dos riscos de negligenciar o passado.

Referências

BENZAQUEN, Ricardo. Ronda Noturna; Narrativa, crítica e verdade em Capistrano de Abreu. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, I, 1988. p. 28-54.

BOTTING, Fred. *Gothic*. 2nd ed. London: Routledge, 2014.

BURKE, Edmund. *Reflexões sobre a Revolução em França*. Brasília: Ed.UnB, 1982.

CLERY, E. J., MILES, Robert. *Gothic documents; a sourcebook 1700-1820*. Manchester: Manchester University Press, 2000.

FAULKNER, William. *Requiem for a Nun*. New York: Vintage Books, 1994.

FIEDLER, Leslie. *Love and Death in the American Novel*. Urbana-Champaign: Dalkey Archive Press, 1997.

GROOM, Nick. *The gothic; a very short introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2012.

JUDT, Tony. *O mal ronda a terra; um tratado sobre as insatisfações do presente*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado; contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto – PUC-RJ, 2006.

PUNTER, David. *The Literature of terror; a history of gothic fictions from 1765 to the present day*. V. 1. Essex: Longman, 1996.

SAGE, Victor (org.). *The gothick novel*. Hampshire: Macmillan Education, 1990.

SAVOY, Eric. The face of the tenant; a theory of American Gothic. In: ____.; MARTIN, Robert, ed. *American Gothic; New interventions in a national narrative*. Iowa: University of Iowa Press, 1998.

STEVENS, David. *The gothic tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

TOCQUEVILLE, Alexis de. De la Démocratie en Amérique. In:____. *Œuvres complètes*. T. 1. Paris: Gallimard, 1961.

WALPOLE, Horace. *O Castelo de Otranto*. São Paulo: Nova Alexandria, 1996.