

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE TEORIAS LINGUÍSTICAS E LITERÁRIAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (MESTRADO E DOUTORADO)

LUCAS MONTEIRO CAMPIGOTTO

**O ARQUÉTIPO DO MEDO NA LITERATURA GÓTICA:
DE WALPOLE A STOKER**

Maringá-PR
2023

LUCAS MONTEIRO CAMPIGOTTO

**O ARQUÉTIPO DO MEDO NA LITERATURA GÓTICA:
DE WALPOLE A STOKER**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração: Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Fábio Lucas Pierini

Maringá-PR
2023

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(Biblioteca Central - UEM, Maringá - PR, Brasil)

C196a Campigotto, Lucas Monteiro
 O arquétipo do medo na literatura gótica : de Walpole Stoker / Lucas Monteiro
Campigotto. -- Maringá, PR, 2023.
125 f.: il., figs.

 Orientador: Prof. Dr. Fábio Lucas Pierini.
 Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências
Humanas, Letras e Artes, Departamento de Letras Modernas, Programa de Pós-
Graduação em Letras, 2023.

 1. Walpole, Horace. 1717-1797 - O Castelo de Otranto - Romance. 2. Arquétipo do
medo . 3. Literatura gótica. 4. Símbolo. 5. Mito. I. Pierini, Fábio Lucas, orient. II.
Universidade Estadual de Maringá. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes.
Departamento de Letras Modernas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDD 23.ed. 823.914

LUCAS MONTEIRO CAMPIGOTTO

**O ARQUÉTIPO DO MEDO NA LITERATURA GÓTICA:
DE WALPOLE A STOKER**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras (Mestrado), da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração: **Estudos Literários**.

Aprovado em: Maringá, **18 de agosto de 2023**

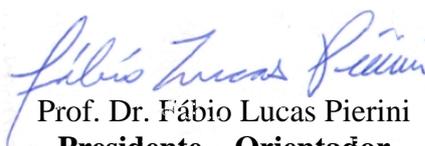
BANCA EXAMINADORA



Prof.ª Dra. Geniane Diamante Ferreira Ferreira
Membro Titular - UEM/PLE



Prof. Dr. Júlio César França Pereira
Membro Externo (UERJ – Rio de Janeiro/ RJ)



Prof. Dr. Fábio Lucas Pierini
Presidente -- Orientador

Dedico este trabalho à minha esposa e à
minha filha, presentes em momentos tão
transformadores deste período.

AGRADECIMENTOS

Aos familiares,

À **Kelly**, amada esposa que, durante este período, tivemos momentos tão marcantes como o casamento, a gestação e o nascimento de nossa filha. Companheira inigualável que sempre acreditou e incentivou meu desenvolvimento. A vida ao seu lado é a que faz sentido.

À **Aurora**, minha filha, que veio ao mundo como luz neste momento em que investigava as trevas da literatura gótica. Nasci como pai no mundo e a força deste arquétipo me conecta à raízes mais profundas das quais eu não poderia prever!

À **Rosana**, minha mãe, que sempre lia para mim quando criança, que me apresentou Jung. Sua influência em meu letramento e escolhas na vida é inquestionável.

Ao **Ademilson**, meu pai amado e dotado de uma energia inalcançável. Inspiração constante e exemplo de generosidade, honestidade e avanço constante.

Ao **Matheus**, meu irmão, inspiração de desenvolvimento e alcance, uma imagem de expansão.

Ao **Francisco**, o filhote felino e companheiro dos momentos de leitura e escrita.

Aos professores,

Primeiramente, ao meu orientador, **Fábio Lucas Pierini**, que disponibilizou vários momentos e nessas diversas semanas pudemos debater sobre temas tão relevantes que iam além do esperado. Sempre muito gratificante ouvi-lo, obrigado pelas trocas.

Ao **Júlio César França Pereira**, pela leitura e contribuições tão ricas na qualificação. Tal olhar especialista em um tema que me desperta tamanho interesse provou ser uma ponte para explorar novas possibilidades no gótico. Ficamos muito contentes e gratos por sua participação.

À **Geniane Diamante Ferreira Ferreira**, pela leitura, pelas correções detalhadas, pelas contribuições estruturais e também, pelas reflexões sobre textos específicos que permitiram um olhar mais detalhado sobre a dissertação e algumas das obras utilizadas.

Um agradecimento especial ao **Maurício César Menon** pela indicação de obras relevantes para esta pesquisa, por se apresentar sempre muito acolhedor e por ter produzido a

tese que inspirou esta dissertação.

À instituição,

Ao apoio que este trabalho recebeu da **Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior** – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

À **Universidade Estadual de Maringá** (UEM) pela oportunidade de estar vinculado a essa instituição de ensino público e gratuito de qualidade excepcional.

I am all in a sea of wonders. I doubt. I fear.
I think strange things, which I dare not
confess to my own soul.

Bram Stoker

RESUMO

Esta dissertação tem por objetivo investigar algumas expressões do arquétipo do medo na literatura gótica, em um recorte histórico que data da publicação de *The Castle of Otranto*, de Horace Walpole, em 1764, até a publicação de *Dracula*, de Bram Stoker em 1897. Para realizarmos tal investigação, o trabalho foi dividido em três partes, como um diálogo que buscamos encontrar um terceiro elemento no último momento. A primeira parte diz respeito à origem e desenvolvimento do conceito de gótico até a literatura gótica e suas principais características. Na segunda parte, traçamos um olhar mais conceitual em relação ao significado de “arquétipo” para a Psicologia Analítica de Carl Gustav Jung, além de como este conceito, que parte de um olhar mais macro, se expressa em um olhar mais micro, ou seja, nos indivíduos, através dos símbolos e as narrativas criadas para representar estes símbolos: os mitos. Por fim, em um terceiro momento, investigamos como ocorrem as representações arquetípicas do arquétipo do medo na literatura gótica do período citado, sobretudo ao associarmos as imagens que são projetadas neste medo ao relacionarmos aos temas da morte, dos monstros e da loucura.

Palavras-chave: Literatura Gótica. Arquétipo. Jung. Medo. Símbolo.

ABSTRACT

This dissertation aims to investigate some expressions of the archetype of fear in Gothic literature, in a historical perspective dating from the publication of *The Castle of Otranto*, by Horace Walpole, in 1764, to the publication of *Dracula*, by Bram Stoker, in 1897. To carry out such an investigation, the work was divided into three parts, as a dialogue in which we sought to find a third element at the last moment. The first part concerns the origin and development of the concept of gothic to gothic literature and its main characteristics. In the second part, we draw a more conceptual look at the concept of archetype for Carl Gustav Jung's Analytical Psychology, as well as how this concept, which starts from a more macro look, is expressed in a more micro look, that is, in the individuals, through the symbols and narratives created to represent these symbols: the myths. Finally, in a third moment, we investigate how the archetypal representations of the archetype of fear occur in the Gothic literature of the aforementioned period, especially when we associate the images that are projected in this fear when we relate it to the themes of death, monsters and madness.

Keywords: Gothic Literature. Archetype. Jung. Fear. Symbol.

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Obras da literatura gótica utilizadas para a pesquisa	16
-------------------------------------------------------------------------------	----

SUMÁRIO

Introdução	13
1. GÓTICO.....	19
1.1. Origens.....	19
1.2. Gótico no século XVIII.....	22
1.3. A literatura gótica	25
1.3.1. Características.....	25
1.3.2. O terror e o horror.....	34
2. ARQUÉTIPOS, SÍMBOLOS E MITOS	44
2.1. Arquétipo	44
2.2. Símbolo.....	56
2.3. Mito	64
3. O ARQUÉTIPO DO MEDO NA LITERATURA GÓTICA.....	71
3.1. Arquétipos na Literatura.....	71
3.2. O medo	72
3.2.1. do destino.....	75
3.2.2. da punição.....	83
3.2.3. do claustro e da escuridão.....	88
3.3. A morte	89
3.4. Monstros	97
3.5. A Loucura	109
Considerações finais	117
Referências	120

Introdução

O medo é talvez um dos sentimentos mais antigos da humanidade, ao menos é assim que afirma Lovecraft (2008, p.13) em sua introdução do texto *O Horror Sobrenatural em Literatura*. Podemos considerar que há aspectos objetivos e subjetivos que podem despertar esse afeto no indivíduo. Os aspectos objetivos são aqueles que podem ameaçar a integridade da pessoa, como a presença de uma cobra ou de alguém apontando uma arma para sua cabeça. Já os aspectos subjetivos são inumeráveis, pois dizem respeito ao sistema de valor próprio do sujeito. Podemos usar como exemplo um aluno que tem medo de perguntar algo para um professor. Mesmo essa dinâmica simples pode variar em cada indivíduo, pois, nesse exemplo, pode uma pessoa ter medo do professor em si como a representação de alguém autoritário e outra dos outros alunos, com o medo de fazerem chacota e, conseqüentemente, passar vergonha. Enfim, se apenas neste exemplo podemos avaliar uma série de dinâmicas, os medos subjetivos são tantos quanto a quantidade de experiências que a humanidade pode ter.

Dentro da perspectiva da Psicologia Analítica, o medo também pode ser considerado um arquétipo. Em nossa pesquisa, aprofundamos o conceito de arquétipo no segundo capítulo. Mas, de forma resumida aqui em nossa introdução, nos referimos a um tema que esteja presente desde os primórdios da humanidade e é representado por nós através de imagens. Dessa forma, o termo mais adequado para definir arquétipo passa a ser “imagens primordiais” e essa imagética é dotada de representações que chamamos de símbolos.

Para discernirmos o termo “medo” enquanto sentimento, o que chamaremos de “arquétipo do medo” durante nosso estudo referirá às representações (ou símbolos) que podem vir a despertar o sentimento de medo nas pessoas. No recorte específico, investigaremos as representações arquetípicas do medo no contexto da literatura gótica de língua inglesa desde sua origem com a publicação da obra *The Castle of Otranto* (1764) de Horace Walpole até a publicação de *Dracula* (1897) de Bram Stoker.

A literatura gótica é dotada de narrativas que contemplam o sentimento de medo, um aspecto basilar na construção destas obras. Conseqüentemente, os Estudos Literários que abarcam o gótico sempre levam em consideração o medo enquanto um sentimento que pode também gerar um prazer estético. Essa ideia já foi apresentada por Edmund Burke quando o autor fala sobre esse sentimento em sua obra *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*, sendo o medo, para ele, associado ao sentimento de sublime e, portanto, capaz de fazer com que nos instigue ao se relacionar à arte.

Apesar de, à primeira vista, o medo ser um sentimento aversivo que afasta ou retrai as

peessoas, em um campo artístico como o da literatura, não corremos os riscos reais das ameaças presentes nas obras. De acordo com Cardoso: “Investigar o medo, portanto, significa examinar a maneira como fabricamos imagens e, conseqüentemente, os modos como enxergamos o mundo e lhe atribuímos algum sentido” (CARDOSO, 2020, p. 8). Essa afirmação de Cardoso dialoga com a visão de mundo da Psicologia Analítica com o que pode ser chamada de “vida simbólica”, ou seja, a forma como nos relacionamos com o mundo e o sentido que damos a ele recorre ao símbolo enquanto uma representação arquetípica.

Sob uma perspectiva da Psicologia Analítica, portanto, um dos principais aspectos que pode despertar o sentimento de medo é o desconhecido, pois, dentro deste paradigma, a relação consciência x inconsciência é uma eterna constante de opostos em conflito, sendo os aspectos desconhecidos inconscientes ao indivíduo e, então, ameaçadores ou amedrontadores. Podemos tomar como exemplo uma pessoa que cria cobras, ela dificilmente terá medo de cobras, ou um paraquedista com medo de altura ou um coveiro com medo de um cadáver. São todos elementos frequentemente utilizados na arte e, em alguns casos, representam ameaças concretas (como a cobra). No entanto, não estamos afirmando que em tais situações não pode haver o medo, pois pode ocorrer um descontrole da situação (e representar ameaças objetivas como comentamos anteriormente). O que reforçamos com esses exemplos é que tomar conhecimento de algo (aprender/tornar-se experiente), faz com que essas experiências deixem de ter um aspecto desconhecido (ou inconsciente) e passam a se tornar conhecidas. Conseqüentemente, o medo inicial que haveria de algo a princípio ameaçador, é reduzido consideravelmente e, ao mesmo tempo, nos vemos diante de uma importante função para a busca desses (auto)conhecimentos como uma forma de vencer o medo. Vejamos o que Cardoso reflete sobre o conceito de medo:

Pensar honestamente sobre o medo, portanto, nos leva a identificar aquilo que se desejava classificar como bárbaro e estranho a nós no cerne do que nos constitui como cultura e, de modo mais amplo, do que nos dá identidade. O medo, então, tem uma dimensão privada, uma vez que é emoção que nos afeta de forma direta naquilo que temos de mais íntimo, mas tem também uma dimensão social, vista na sua articulação com a religião e a política – ou com as estruturas de poder, de modo geral. Investigar o medo implica, então, examinar o entrecruzamento dessas várias instâncias e questionar aquilo que nós somos (CARDOSO, 2020, p. 6).

Se formos mais a fundo, veremos o quanto alguns representantes do medo são também construções sociais ou preconceitos. E é nesse movimento de questionar aquilo que nós somos que Cardoso comenta que podemos nos munir para “vencer” ou, sobretudo, transformar esse sentimento.

Na busca pelo conhecimento, uma das principais ferramentas que a humanidade passou a utilizar para a descrição do que antes era desconhecido é a razão. Como uma proposta de luz

para estes mistérios, o Iluminismo é o momento histórico de maior representação do auge desta ferramenta. No entanto, apontar a luz para algo tende a gerar um outro efeito: as sombras aparecem e permanecem abrigando algo desconhecido.

A literatura gótica surge no período do Iluminismo, como uma sombra decorrente desta razão que busca explicar e catalogar o desconhecido. Parece-nos que algumas coisas, por mais explicadas que sejam, ainda permanecem um mistério ao ser humano. O gótico irá falar exatamente dessas coisas. Portanto, por falar do misterioso e do desconhecido, o gótico abordará sobretudo o tema do medo.

A literatura gótica, enquanto uma arte e, portanto, dotada de símbolos, expressa narrativas carregadas do arquétipo do medo. O intuito desta pesquisa é investigar como este arquétipo se expressa na literatura gótica, em um recorte que data do início do gênero, com *The Castle of Otranto* (1764) de Horace Walpole, até uma obra representativa do fim do século XIX: *Dracula* (1897), de Bram Stoker.

Buscamos investigar, na literatura gótica, alguns dos elementos que possuem essa carga simbólica e que irão delinear alguns traços que contribuem para a formação do gênero. Para isso, é importante um recorte, pois não conseguiríamos esgotar a quantidade de obras que se faz presente no gênero. Além do recorte de quantidade, apresentou-se necessário um recorte temporal para o estudo tanto das obras quanto do contexto histórico que dialoga com esses textos. Um máximo de 20 textos já se apresenta como uma grande quantidade, mas que constituem o mínimo necessário para mostrar a relevância do gênero e por dialogarem entre si. Dessa forma, podemos investigar quais imagens arquetípicas apareciam nos livros da época, se eram semelhantes ou discrepantes. Além disso, o recorte histórico se dá nos primeiros textos do meio para o final do século XVIII. Mas, como o século XIX foi muito rico em contribuições ao desenvolvimento da literatura gótica, várias obras selecionadas pertencem a esse período e não podiam ser excluídas. Enfim, os séculos posteriores também possuem relevantes contribuições, mas optamos por deixar para pesquisas futuras.

Em nossa pesquisa, foram compiladas as obras que são citadas ou estudadas pelos críticos que nos serviram de base. O critério metodológico de seleção foi observar quais obras literárias eram citadas com maior frequência e quais se repetiam no discurso dos críticos estudados. Para descrevermos esse critério, notamos que Horace Walpole, por ser considerado o pioneiro, é citado em todas as obras, assim como Ann Radcliffe e Mathew Lewis, entre uma série de autores e autoras que, segundo a crítica, criaram obras-chave que auxiliariam na consolidação do gótico.

Notamos também que alguns escritores e escritoras não possuem uma obra completa determinada como gótica, como o caso de Edgar Allan Poe, que escreveu também contos policiais. Alguns têm apenas algumas obras que teriam traços tão importantes para a literatura gótica que não poderiam ser excluídas, mesmo que as outras obras desses autores escapassem consideravelmente do gênero, como é o caso de Charles Dickens e Robert Louis Stevenson. Por essa razão, devemos deixar esclarecido que algumas das obras selecionadas, como *Oliver Twist* (1837) e *The Scarlet Letter* (1850), não são consideradas necessariamente góticas por alguns críticos, mas possuem elementos relevantes para a compreensão de algumas características que irão definir o gênero.

Com efeito, acordamos em investigar algumas obras que seriam de grande relevância, mas sempre levando em consideração que outras obras também importantes, ficarão de fora apenas por uma questão de tempo e espaço para o aprofundamento da pesquisa, além de toda a gama de outras narrativas góticas que surgiram nos séculos XX e XXI. Enfim, eis o nosso recorte:

Tabela 1 — Obras da literatura gótica utilizadas para a pesquisa

Obra	Autor(a)	Título em Português
<i>The Castle of Otranto</i> (1764)	Horace Walpole	<i>O Castelo de Otranto</i>
<i>The Mysteries of Udolpho</i> (1794)	Ann Radcliffe	<i>Os mistérios de Udolfo</i>
<i>The Monk</i> (1796)	Matthew Gregory Lewis	<i>O Monge</i>
<i>Things as They Are; or, The Adventures of Caleb Williams</i> (1794)	William Godwin	<i>As coisas como são; ou, As Aventuras de Caleb Williams</i>
<i>Frankenstein; or, The Modern Prometheus</i> (1817)	Mary Shelley	<i>Frankenstein; ou, O Prometeu Moderno</i>
<i>The Vampyre</i> (1819)	John Polidori	<i>O Vampiro</i>
<i>Melmoth the wanderer</i> (1820)	Charles Robert Maturin	<i>Melmoth, o Errante</i>
<i>The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner</i> (1824)	James Hogg	<i>As memórias privadas e confissões de um pecador justificado</i>
<i>Oliver Twist</i> (1837)	Charles Dickens	<i>Oliver Twist</i>
<i>Wuthering Heights</i> (1847)	Emily Brontë	<i>O morro dos ventos uivantes</i>
<i>Jane Eyre</i> (1847)	Charlotte Brontë	<i>Jane Eyre</i>
<i>Wieland: or, The Transformation</i>	Charles Brockden Brown	<i>Wieland, ou a transformação</i>

<i>Tales of the Grotesque and Arabesque</i> (1840)	Edgar Allan Poe	Contos do grotesco e do arabesco
<i>The Scarlet Letter</i> (1850)	Nathaniel Hawthorne	<i>A Letra Escarlate</i>
<i>The Woman in White</i> (1859) - <i>Carmilla</i> (1872)	Wilkie Collins Sheridan LeFanu	<i>A Mulher de Branco</i> <i>Carmilla</i>
<i>Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde</i> (1886)	Robert Louis Stevenson	<i>O médico e o monstro</i>
<i>The Picture of Dorian Gray</i> (1890) - <i>The Island of Doctor Moreau</i> (1896)	Oscar Wilde H.G. Wells	<i>O retrato de Dorian Gray</i> <i>A ilha do Dr. Moreau</i>
<i>Dracula</i> (1897)	Bram Stoker	<i>Drácula</i>

Essas obras dialogam entre si e materializam uma necessidade de expressão condizente com as necessidades socioculturais da época, o que caracteriza a formação do gênero. David Punter em seus dois volumes de *The Literature of Terror* constrói diálogos em sua análise dos períodos com títulos como *A dialética da perseguição*¹, abordando três autores que tratam do tema da perseguição em suas obras: Godwin, Maturin e Hogg. Além disso, há um capítulo comentando o gótico americano, assim como há em *Gothic*, de Botting, na obra organizada por Hogle: *Gothic Fiction* e na organizada por Punter: *A new companion to the gothic*. Enfim, algumas divisões terão padrões como essa dos primeiros escritores góticos americanos (Charles Brockden Brown, Nathaniel Hawthorne e Edgar Allan Poe) ou as primeiras narrativas góticas, entre as quais podemos incluir Horace Walpole, Clara Reeve, Ann Radcliffe e Mathew Lewis.

Constantemente observamos menção ao Romantismo, pela relação que John Polidori e Mary Shelley tinha com Lord Byron e o poeta Shelley. Além dessas, observamos menções importantes a George W. M. Reynolds, Charles Dickens em algumas obras, Sheridan LeFanu, Edward Bulwer-Lytton, George P. R. James, William Harrison Ainsworth, Wilkie Collins, as irmãs Brontë Emily e Charlotte e William Beckford. Em 1890 temos uma renovação do gótico (associado ao decadentismo), uma vasta produção de obras que são lidas até hoje como as de Robert Louis Stevenson, Oscar Wilde, H.G. Wells, Bram Stoker, Arthur Machen e Henry James.

Em nosso primeiro capítulo, damos maior atenção ao gótico como um todo, as origens históricas do termo e suas definições, sobretudo em como o termo se desenvolve no século XVIII, que é quando nasce a literatura gótica com a publicação de *The Castle of Otranto* em 1764. Quanto ao gênero, enfatizamos suas principais características, como as que Botting

¹ The dialectic of persecution.

(1996) define: o gótico enquanto transgressivo, excessivo e ambivalente. No entanto, por ser uma definição muito abrangente, buscamos apresentar outras características que delineiam a literatura gótica enquanto um gênero, dando atenção para aspectos textuais como a sua forma narrativa, contemplada com um espaço que contribui para a “atmosfera” do gênero: o *locus horribilis*, um cenário que é fator relevante para a construção do sentimento de medo.

Também serão abordadas outras características do gênero, como a personagem monstruosa, constantemente presente nos textos da literatura gótica e, enfim, a característica do passado fantasmagórico, que dialoga consideravelmente com o contexto vivido na época do surgimento do gótico, em que o Goticismo britânico era uma espécie de saudosismo para um retorno e reconstrução do passado. Nos textos, o retorno fantasmagórico foi tomando características cada vez mais peculiares, mas constantemente se referindo a volta de algum acontecimento ou ação culposa passada que assombra os personagens. Todas essas características, não isoladas, contribuem para a definição do que seria a literatura gótica enquanto gênero e têm em comum também a relação com o medo. Ainda associado a esse sentimento, o gênero também contempla as características do terror e do horror. Finalizamos o primeiro capítulo comentando sobre a diferença destas temáticas e seus modos de ser no gótico.

O capítulo dois tem características mais conceituais, pois, ao escolhermos o conceito de arquétipo da Psicologia Analítica para contemplarmos algumas figurações do gótico, estamos lidando com um conceito abrangente que requer um aprofundamento conceitual. Resumidamente, o conceito de arquétipo nos leva ao de símbolo enquanto imagem arquetípica dentro da perspectiva de Jung. A imagem arquetípica não é apenas uma característica estética disposta em nossas culturas, mas uma relação de movimento do indivíduo para com o símbolo. Portanto, tem características históricas e psicológicas. Dessa forma, uma das expressões simbólicas de grande relevância para a humanidade são os mitos, narrativas que falam sobre grandes temas de nossa condição.

O intuito do capítulo três é investigar se a literatura teria essa capacidade de substituir os mitos enquanto uma narrativa dotada de expressões simbólicas. É neste momento também que buscamos relacionar a literatura gótica com o recorte histórico que fizemos, analisando como as imagens do arquétipo do medo são expressas no gênero, dando ênfase, enfim, a três principais características presentes no gótico e que se associam com este arquétipo: a morte, os monstros e a loucura.

1. GÓTICO

1.1.Origens

A etimologia da palavra “gótico” exige especificações devido às divergências quanto à sua origem e as determinações que sua definição tomou até os dias de hoje. Dessa forma, é importante investigar quais as especificações em que o termo é utilizado e, sobretudo, qual delas utilizaremos nessa pesquisa. Para compreendermos como esse termo ganhou novas significações, será importante um olhar histórico para os povos continuamente associados a esse termo: os “godos”. Os godos foram povos de origem germânica que ficaram conhecidos por conflitos com o Império Romano, por exemplo, foram os primeiros a saquear Roma depois de séculos. Além disso, boa parte dos relatos que temos sobre esses povos é também de origem romana, pois os registros escritos dos godos eram muito escassos ou foram consumidos pelo tempo, o que contribui para que suas origens sejam tratadas como hipóteses. De acordo com Punter e Byron:

Os godos fizeram sua primeira incursão em território romano durante o século III e, eventualmente, sob Alarico, tomaram Roma em 410 dC, estabelecendo reinos na França e na Itália. A primeira história existente dos godos é a *Gética* de Jordanes (551), e aqui começa uma confusão etimológica. Como mostrou Samuel Kliger (1945), Jordanes pretendia glorificar a tribo trácia, os Getes, de quem ele nasceu, e, portanto, os identificou com a tribo mais impressionante dos godos. Além disso, ele deu crédito à ideia de uma identidade geral do Norte, e todas essas tribos mais tarde chamadas de “germânicas” ou “teutônicas” passaram a ser conhecidas coletivamente como “góticas”² (PUNTER & BYRON, 2004, p. 3, *tradução nossa*).

Jordanes foi um dos poucos historiadores de origem gótica de que se tem registros até então. Além de *Gética*, também escreveu *Romana*, obra que conta a história de Roma. *Gética* foi inspirada em uma obra de Casiodoro chamada *Historia Gothorum* (526-533) e relatava a possibilidade de os godos terem vivido na região do Báltico. Acredita-se que Casiodoro via os godos como o mesmo que os gautas, que viviam no sul da Escandinávia e os getas, que viviam na Trácia, próximo ao Mar Negro. Jordanes reforça essa crença afirmando que os godos e os getas eram o mesmo povo. Dessa forma, esse historiador do Império Bizantino também

² The Goths made their first incursion into Roman territory during the third century, and eventually, under Alaric, took Rome in AD 410, subsequently establishing kingdoms in France and Italy. The first extant history of the Goths is Jordanes’s *Getica* (551), and here an etymological confusion begins. As Samuel Kliger (1945) has shown, Jordanes aimed to glorify the Thracian tribe, the Getes, from whom he sprang, and therefore identified them with the more impressive tribe of the Goths. In addition, he gave credence to the idea of a general northern identity, and all those tribes later called ‘Germanic’ or ‘Teutonic’ came to be known collectively as the ‘Goths’.

contribuiu para a convenção que os estudiosos do gênero (MENON, SOWEBY) reforçam: de que os godos eram originalmente da Escandinávia.

De acordo com Menon (2007), *gotar* era um título dado aos guerreiros de uma tribo que viviam em uma ilha na Suécia nomeada Gotaland. Com efeito, dois são os principais significados aceitos para o termo: “eleito a ser sacrificado” ou “aquele de Gotaland”. Posteriormente, esta tribo se unificaria com outras, passando a compor os povos denominados godos. Portanto, “a palavra gótico surge aqui para dar nome à primeira língua desse povo, sendo esta considerada a primeira língua germânica a ser lida e escrita, criada por um bispo” (MENON, 2007, p.19).

Enfim, é certo que há uma série de imprecisões históricas em relação à origem desse povo e que Jordanes acaba influenciando bastante nessa escolha aparentemente parcial por exaltar o povo do qual ele seria originário. É certo também que dentro da língua que ficou conhecida como gótica, a palavra godo é de origem proto-germânica e significa “semear” ou “espalhar”. Os godos eram, portanto, “os espalhadores de semente” que teriam se deslocado e vivido na região da Polônia, próxima ao Danúbio.

Em meados do século III, os godos atravessaram o Danúbio, tiveram conflitos com o Império Romano e venceram algumas batalhas, mas foram expulsos durante o Império de Cláudio II (conhecido como “O Gótico” por conta da batalha vencida). Passaram então a viver como mercenários do outro lado do Danúbio e, impulsionados por batalhas em mais de um lado, dividem-se em outros dois povos: os visigodos e os ostrogodos. Os visigodos foram para o oeste, invadindo a península ibérica e permanecendo por um longo período nesse território. Já os ostrogodos foram para a península itálica onde foram vencidos pelos hunos. De acordo com Menon:

Sobre os ostrogodos, sabe-se que seu reino, na Itália, caiu em 553, não deixando marcas permanentes nas instituições ou na cultura européia, mas desempenhou um papel crucial na transmissão das estruturas políticas que o antecederam. Dessa herança histórica é que as artes acabaram herdando, provavelmente, a definição de gótico (MENON, 2007, p. 20).

Os italianos associaram as tribos germânicas que auxiliaram na queda de Roma a um tipo de arquitetura que se diferenciava da aristocrática romana. Essa associação mais “bárbara” ou “grotesca” foi reforçada principalmente durante o período do renascimento, que traria os ideais estéticos da antiguidade clássica romana novamente à tona. As características da arquitetura gótica seriam vistas como algo desagradável para a perspectiva renascentista, como aponta Menon:

Nas artes, o termo gótico passou a ser utilizado para definir o estilo arquitetônico medieval no século XII, que ocorreu paralelamente ao estilo românico. Por surgir primeiramente na França, foi denominado “à maneira francesa”, só mais tarde, quando os autores renascentistas trataram de maneira desdenhosa a obra de seus predecessores, é que tal estilo foi chamado de gótico. Os arcos ogivais, as abóbadas de nervuras e a decoração elaborada tinham uma aparência tão bárbara para os renascentistas que estes, de forma pejorativa, disseram que tal arte só pudera ter sido inventada pelos godos, daí o emprego do termo (MENON, 2007, p. 20).

Nesse contexto, um dos significados que o termo gótico passa a ter é ser oposto ao que seria romano. De acordo com Sowerby, “Ao longo da história, a palavra ‘gótico’ sempre foi definida principalmente na justaposição contrastante ao romano, e um fator constante em seus vários usos, talvez o único fator constante, continuou a ser sua antítese ao romano ou ao clássico³” (SOWERBY, 2012, p. 26, *tradução nossa*). Dessa forma, não apenas a arquitetura, mas também a literatura passa a abarcar essa perspectiva: “Genericamente e de modo comum, convencionou-se chamar de gótica toda literatura que trazia em seu enredo temas ou motivos ligados ao sobrenatural, ao sombrio, ao grotesco, à crueldade, ao bizarro etc.” (MENON, 2007, p.27). Essa noção do gótico como algo bárbaro ou grotesco ao longo da história é reforçada por vários autores, entre eles, Punter e Byron afirmam que:

No século XVIII, um Gótico passou a ser definido, nos termos do Dicionário do Dr. Johnson de 1775, como "um não civilizado, um deficiente em conhecimentos gerais, um bárbaro", e a era medieval ou gótica como um deserto cultural, primitivo e supersticioso. Essa equação do gótico com um passado medieval bárbaro serviu não apenas para estabelecer pela diferença a superioridade das tradições mais clássicas da Grécia e de Roma, mas também para confirmar as virtudes do presente igualmente civilizado, ordenado e racional⁴ (PUNTER; BYRON, 2004, p. 4, *tradução nossa*).

Foi, portanto, no século XVIII que essa perspectiva ganhou força e surgiu a literatura gótica como sendo uma semente de oposição aos ideais iluministas da época. Porém, por mais que essa seja a perspectiva mais associada ao gótico até então, havia também outro lado que tentava trazer esse conceito como algo também belo ou que representasse força e resistência. Dessa forma, nos deparamos novamente com os povos godos, pois, como notamos, havia poucos registros históricos em relação a eles, o que contribuiu para a criação de uma série de mitos quanto à sua origem. Veremos, portanto, os deslocamentos desses mitos e como a literatura gótica se constituiu ao longo do século XVIII.

³ Through history, the word “Gothic” has always been chiefly defined in contrasting juxtaposition to the Roman, and a constant factor in its various uses, perhaps the only constant factor, has continued to be its antithesis to the Roman or the classical.

⁴ By the eighteenth century a Goth had come to be defined, in the terms of Dr Johnson’s Dictionary of 1775, as ‘one not civilised, one deficient in general knowledge, a barbarian’, and the medieval or Gothic age as a cultural wasteland, primitive and superstitious. This equation of the Gothic with a barbaric medieval past served not only to establish through difference the superiority of the more classical traditions of Greece and Rome, but also to confirm the virtues of the equally civilized, ordered and rational present.

1.2. Gótico no século XVIII

Dois mitos de origem dos godos se destacam e eles são aprofundados por Mark Madoff em um artigo nomeado *The Useful Myth of Gothic Ancestry*⁵. Os principais aspectos que o autor expõe para os mitos de origem dos godos são divididos no que já conhecemos do grotesco e do barbárico e outro, de leis, costumes e ancestralidade no sentido de herança:

De um lado estava uma época imaginária que superava o século XVIII em elegância de costumes, cavalheirismo, castidade, estabilidade social, relações hierárquicas adequadas, pompa vívida e fé. Por outro lado, a insegurança material, a tirania, a superstição e a violência repentina de tempos ancestrais sombrios eram objetos potentes de medo e fascínio⁶. (MADOFF, 1979 p.341, *tradução nossa*).

Com efeito, o conceito de gótico no século XVIII passa a se discernir ainda mais do que havia sido construído até então, com a contribuição de como era estabelecida essa perspectiva também na arquitetura. Essa herança ou ancestralidade gótica estava atrelada a uma busca por direitos tanto em termos de propriedade quanto em termos políticos, com o fortalecimento dos Whig no Reino Unido. Punter e Byron também comentam sobre essa dupla perspectiva do conceito de gótico que estava se estabelecendo:

o gótico é identificado com o primitivo para fins ideológicos específicos, e estes são alcançados de duas maneiras principais. Em um, o gótico é associado ao bárbaro e ao incivilizado para definir o que é diferente dos valores do presente civilizado. Alternativamente, o gótico ainda está associado ao primitivo, mas este primitivo tornou-se agora identificado com os fundamentos verdadeiros, mas perdidos, de uma cultura. O passado gótico é, conseqüentemente, visto como detentor não apenas de mais poder e vigor do que o presente, mas também, de uma maneira estranha, valores mais verdadeiramente civilizados. O que permanece constante ao longo do desenvolvimento do uso político do termo é que o gótico sempre permanece o local simbólico da luta discursiva de uma cultura para definir e reivindicar a posse do civilizado e para abjetar, ou jogar fora, o que é visto como outro para aquele eu civilizado⁷ (PUNTER; BYRON, 2004, p. 4, *tradução nossa*)

De acordo os autores supracitados, uma das coisas que contribui para esse outro aspecto da construção do mito de origem dos povos godos é o texto *Germania* (98 d.C.), escrito pelo

⁵ *O mito útil da ascendência gótica.*

⁶ On the one side was an imaginary epoch that surpassed the eighteenth century in elegance of manners, chivalry, chastity, social stability, proper hierarchical relations, vivid pageantry, and faith. On the other side, the material insecurity, tyranny, superstition, and sudden violence of dim ancestral times were potent objects of fear and fascination.

⁷ the Gothic is identified with the primitive for specific ideological purposes, and these are achieved in two main ways. In one, the Gothic is associated with the barbaric and uncivilized in order to define that which is other to the values of the civilized present. Alternatively, the Gothic is still associated with the primitive but this primitive has now become identified with the true, but lost, foundations of a culture. The Gothic past is consequently seen as retaining not only more power and vigour than the present, but also, in a strange way, more truly civilized values. What remains constant throughout the developing political use of the term is that the Gothic always remains the symbolic site of a culture's discursive struggle to define and claim possession of the civilized, and to abject, or throw off, what is seen as other to that civilized self.

historiador romano Tácito que descrevia algumas tribos germânicas que invadiram Roma. Um dos detalhes que ele relata era que os godos eram um povo que acreditava muito na justiça e liberdade, possuindo também um sistema de justiça governamental. Montesquieu, em *O Espírito das Leis* (1748), defende que o sistema jurídico inglês é originário de ideias anglo-saxãs, citando Tácito como fonte que defendia o argumento das ideias inglesas de política serem originadas desses povos alemães.

Dessa forma, gótico, no século XVIII, passou a evocar um passado de quando essas tribos invadiram o território pertencente à Grã-Bretanha no século V, colocando em questão a ancestralidade do povo britânico. Nesse período do século XVIII, onde surge inclusive a literatura gótica, o termo era associado à uma questão política e nacionalista, como reforça Punter e Byron: “Os godos eram agora vistos como tendo lançado as bases de uma sociedade britânica democrática e racional, e o gótico como o local de uma cultura e política exclusivamente britânicas⁸” (PUNTER; BYRON, 2004, p. 4, *tradução nossa*).

Esse aspecto de ancestralidade associado a uma forma de nobreza foi um dos temas colocados pelo escritor que deu origem à literatura gótica: Horace Walpole, em sua obra *The Castle of Otranto*⁹. Mas, apenas na segunda edição, pois na primeira, de 1764, assumiu o papel de tradutor de uma “reliquia perdida” (um padrão não muito diferente da ancestralidade desconhecida) que datava de 1529 e teria sido escrito na Itália medieval, durante o período das Cruzadas. Foi após a repercussão e aceitação de seu texto que assumiu a autoria e inseriu outro subtítulo, como afirma Clery: “foi apenas quando Walpole publicou a segunda edição em abril de 1765 e confessou que era de fato uma produção moderna que a palavra Gótico foi acrescentada ao título: *O Castelo de Otranto: uma história gótica*¹⁰” (CLERY, 2002, p. 21, *tradução nossa*). Salienta-se que o partido Whig havia se fortalecido consideravelmente nessa época e um dos principais líderes do partido era o primeiro-ministro Robert Walpole, pai de Horace. Apesar de ser o “primeiro” primeiro-ministro da Grã-Bretanha, na época não era um posto muito influente como nos dias atuais, visto que sua influência se devia mais à sua reputação. De acordo com Nick Groom, “Estilos medievais em arquitetura, decoração de interiores, jardinagem e design já estavam bem estabelecidos em meados do século e se tornaram o auge da moda Whig¹¹” (GROOM, 2014, p. xviii, *tradução nossa*).

⁸ The Goths were now seen to have laid the very foundations of a democratic, rational British society, and the Gothic to be the site of a uniquely British culture and politics.

⁹ *O Castelo de Otranto*.

¹⁰ It was only when Walpole published a second edition in April 1765 and confessed that it was in fact a modern concoction that the word Gothic was added to the title: *The Castle of Otranto: a Gothic Story*.

¹¹ Medievalist styles in architecture, interior decoration, gardening, and design were already well established by de mid-century and became the height of Whiggish fashion.

Como vimos, a herança dos godos é a crença em um mito de origem do povo britânico que cresceu consideravelmente no século XVIII. Apesar de Walpole ser o primeiro escritor a ser considerado gótico, alguns textos literários já faziam esse retorno encantado por um passado perdido, como o *Ossian* (1760), de James Macpherson. O autor (que, assim como Walpole, se posicionou como tradutor da obra) também construiu uma narrativa de um texto perdido sobre um herói gaélico que afirmava haver existido. Botting aponta esse e outros autores que viviam nessa época de resgate do passado britânico:

O novo gosto pelas produções da era gótica também encontrou uma saída em numerosos artefatos fabricados do passado: *Ossian* de James Macpherson (1760) foi a obra mais famosa da falsa antiguidade escocesa, mas os apelos poéticos do século XVIII ao espírito dos bardos celtas eram comuns nas obras de Thomas Gray, William Collins e Joseph Warton¹² (BOTTING, 2012, p. 15, *tradução nossa*).

Para Botting (2012), esse olhar para o passado serviria também como um espelho que iria refletir sobre os valores que a sociedade vivia naquele momento. Por exemplo, um dos valores do que pode ser nomeado de “Goticismo britânico” eram os ideais de cavalaria da era medieval (como nas lendas celtas do Rei Arthur). Richard Hurd publicou em 1762 o texto *Letters on Chivalry and Romance*¹³, que buscava explicar o surgimento dos valores e costumes de cavalaria e o romance como uma das principais formas de artes existentes do final do período medieval até o começo da Renascença. De acordo com Sean Silver, em relação a essas duas explicações: “Cada uma delas, como Hurd o entende, é encaminhado através do gótico, pois o mesmo sistema gótico de governo que deu origem à marca britânica de liberdade também deu origem às artes e decoro do romance de cavalaria¹⁴” (SILVER, 2014, p. 6 – 7, *tradução nossa*). Retornando para a questão do espelho que é construído no século XVIII pelo Goticismo, Botting expõe:

A história em que o gótico circula é uma invenção do século XVIII, pois articula a longa passagem das ordens feudais de cavalaria e soberania religiosamente sancionada para a economia política cada vez mais secularizada e comercial do liberalismo. O “gótico” funciona como o espelho dos costumes e valores do século XVIII: uma reconstrução do passado como a imagem invertida e espelhada do presente, sua escuridão permite à razão e à virtude do presente um reflexo mais brilhante.¹⁵ (BOTTING, 2012, p. 15, *tradução nossa*).

¹² The new taste for productions of the Gothic ages also found an outlet in numerous fabricated artifacts from the past: James Macpherson’s *Ossian* (1760) was the most famous work of fake Scottish antiquity, but eighteenth-century poetic appeals to the spirit of the Celtic bards were common in the works of Thomas Gray, William Collins, and Joseph Warton.

¹³ *Cartas sobre Cavalheirismo e Romance*.

¹⁴ Each of these, as Hurd understands it, is routed through the Gothic, for the same Gothic system of government that gave rise to the British brand of liberty also gave rise to the arts and decorum of the chivalric romance.

¹⁵ The history in which Gothic circulates is a fabrication of the eighteenth century as it articulates the long passage from the feudal orders of chivalry and religiously sanctioned sovereignty to the increasingly secularized and

Apesar da escuridão do gótico, o espelho brilhante que o gótico reflete apresenta o contexto histórico do Iluminismo. A busca por reescrever uma história diante de valores que se expandiam constantemente confrontavam, em alguns momentos, com os ideais iluministas e burgueses. Nem tudo o que era considerado gótico foi de fato contra esses valores. No entanto, de acordo com Chris Baldick e Robert Mighall (2012, p.273), a crítica em relação à ficção gótica contribuiu pouco para defini-la, reforçando esses dois tipos de negação mais claros, como oposto ao iluminismo e ao realismo literário burguês. Apesar de muito do Goticismo britânico confrontar os ideais vigentes de sua época, concordamos com Botting quando afirma que “O Iluminismo, que produziu as máximas e modelos da cultura moderna, também inventou o gótico¹⁶” (BOTTING, 2012, p. 13, *tradução nossa*), assim como reforça Julia Briggs:

O desenvolvimento do gótico, e a história de fantasmas dentro dele, foi parte de uma reação mais ampla contra o racionalismo e a crescente secularização do Iluminismo, que por sua vez se refletiu na proliferação de novas filosofias que se propuseram a explorar como o conhecimento foi formulado na mente e como os processos menos conscientes da mente operavam.¹⁷ (BRIGGS, 2012, p. 179, *tradução nossa*).

Enquanto a razão é o instrumento por excelência dos ideais iluministas, uma expressividade passional marcava o gótico. Além da relevância dada à expressão dos sentimentos, havia outro aspecto que também confrontava o racional: o sobrenatural. Essas duas características foram utilizadas consideravelmente pela literatura gótica, assunto que aprofundaremos agora.

1.3. A literatura gótica

1.3.1. Características

O novo gênero de ficção que Horace Walpole criou obteve uma repercussão considerável e é marcado por uma série de características que muitos autores e autoras passaram a utilizar posteriormente. De acordo com Frank, esse modo de escrever do autor de *The Castle of Otranto* “expressou o novo impulso romântico para saciar o estranho, o exótico, o selvagem,

commercial political economy of liberalism. “Gothic” functions as the mirror of eighteenth-century mores and values: a reconstruction of the past as the inverted, mirror image of the present, its darkness allows the reason and virtue of the present a brighter reflection.

¹⁶ The Enlightenment, which produced the maxims and models of modern culture, also invented the Gothic.

¹⁷ The development of the Gothic, and the ghost story within it, was itself part of a wider reaction against the rationalism and growing secularization of the Enlightenment, which was in turn reflected in proliferating new philosophies that set out to explore how knowledge was formulated in the mind and how the less conscious processes of the mind operated.

o improvável, o misterioso, o sobrenatural, o surreal e o irreal. Estes corredores para um sublime proibido se tornaram acessíveis novamente através do Gótico exploratório de Walpole”¹⁸ (FRANK, 2002, p. 438, *tradução nossa*).

Tais características que Frank comenta para saciar os impulsos da época são traços presentes no gótico, mas que não o define como um todo. Para caracterizarmos a literatura gótica enquanto um gênero, é relevante a contemplarmos sob uma série de óticas que formariam seus elementos sociais e estruturais.

Para Maggie Kilgour (1995), o gótico se assemelharia ao carnavalesco, surgindo como uma revolta contra as normas estabelecidas. Mas, ao mesmo tempo, restabelecendo tais normas. Apesar de todo o aspecto transgressivo, ainda era algo que seguia uma série de normas e, inclusive, era lido pela burguesia, classe social com a qual o gótico travou alguns combates, ao menos no caso de alguns autores e seus textos (como William Godwin). É possível notar, portanto, uma ambiguidade quando tocamos no conceito de gótico. Fred Botting (1996) irá explanar que o gótico é caracterizado pelo excesso, transgressão e ambivalência.

“Gótico significa uma escrita de excesso”¹⁹ (BOTTING, 1996, p.1, *tradução nossa*), é a primeira frase de Botting em sua introdução da obra *Gothic*. De fato, ao entrar em contato com uma obra da literatura gótica deparamo-nos com o excesso: nos castelos imponentes e gigantescos, nas paisagens ameaçadoras, na descrição das emoções e, para além do conteúdo em si, na descrição em geral. Esse último aspecto é a experiência de Menon em ler tais textos que traduz bem esse excesso até mesmo na forma de escrita: “geralmente, os textos góticos são muito extensos e redundantes, tome-se por exemplo a edição da Oxford Classics de *The Mysteries of Udolpho*²⁰, contendo 670 páginas escritas em letra miúda e apertada, de difícil leitura para os dias de hoje” (MENON, 2007, p. 42). Na verdade, grande quantidade dos textos possui essas características e Menon reforça que não são todos os que estão no cânone que se enquadram nesse formato. Da mesma forma, as expressões de Emily St. Aubert (protagonista da obra) e seus constantes desmaios diante dos terrores que vivencia são também uma expressão do excesso em um aspecto emocional. Enfim, o excesso é uma característica apresentada em várias frentes na literatura gótica e usualmente está atrelado à busca de evocar a experiência do sublime, seja para o leitor ou para o personagem que vivencia esse excesso.

¹⁸expressed the new romantic impulse to indulge the strange, the exotic, the savage, the improbable, the mysterious, the supernatural, the surreal, and the unreal. These corridors to a forbidden sublime were made accessible again through Walpole’s exploratory Gothic.

¹⁹ Gothic signifies a writing of excess.

²⁰ *Os Mistérios de Udolfo*.

Quanto ao sublime, trata-se de um sentimento com frequência referenciado no gótico, sobretudo pelo irlandês filósofo e político do Partido Whig, Edmund Burke, que contribuiu para essa associação com o sublime (sentimento que terá também a atenção do filósofo iluminista Immanuel Kant poucas décadas depois). Burke publicou o ensaio *A Philosophical Enquiry into Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*²¹ em 1756, contribuindo para a filosofia e argumentação da estética, discernindo o belo do sublime. Uma das relações que o sublime possui é com o terror, tema de forte presença na literatura gótica, como aponta Burke:

O que quer que seja adequado para incitar ideias de dor e perigo, isto é, tudo que é de alguma forma terrível, ou está familiarizado com assuntos terríveis, ou opera de maneira análoga ao terror, é uma fonte do sublime, ou seja, é produtor da emoção mais forte que a mente é capaz de sentir²² (BURKE, 1990, p. 39, *tradução nossa*).

As narrativas góticas desafiavam a realidade concreta com seus detalhes imaginativos e o uso do sobrenatural, como também a razão iluminista com o excessivo uso das emoções e encorajando crenças e valores que eram considerados ultrapassados para seu tempo. O excesso e a ambivalência do gótico formam também o impulso para caracterizar o outro aspecto desse gênero: a transgressão.

Assim como o excesso, a transgressão também é dotada de ambivalência. Seja um exemplo de transgressão que reforça um valor moral da sociedade (e o personagem deve ser punido por ter avançado seus limites), seja uma transgressão que busca retomar valores antigos ou conquistar novos. De uma forma ou de outra, a transgressão é uma característica da literatura gótica que é representada pelas ameaças que cerceiam esse avanço de limite como aponta Botting:

Não apenas uma forma de produzir emoção excessiva, uma celebração da transgressão por si mesma, os terrores góticos ativam um senso de desconhecido e projetam um poder incontrolável e avassalador que ameaça não apenas a perda de sanidade, honra, propriedade ou posição social, mas a própria ordem que sustenta e é regulada pela coerência desses termos²³ (BOTTING, 1996, p. 5, *tradução nossa*).

Botting (1996) reforça que o aspecto transgressivo está também associado a uma era em que se buscavam definições para uma série de coisas que ganhavam a atenção da sociedade da época, como as definições políticas, psicológicas, filosóficas ou científicas. A busca de um

²¹ *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo.*

²² Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain, and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible subjects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the sublime; that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling.

²³ Not only a way of producing excessive emotion, a celebration of transgression for its own sake, Gothic terrors activate a sense of the unknown and project an uncontrollable and overwhelming power which threatens not only the loss of sanity, honour, property or social standing but the very order which supports and is regulated by the coherence of those terms.

parâmetro ou paradigma para definir cada um desses aspectos da humanidade seria também uma maneira de estabelecer o limite para cada um deles. Diante de um limite, o que pode acontecer quando ele é transgredido? Isso ocorre, por exemplo, quando um personagem como Manfred da obra *The Castle of Otranto* tem o direito de sua terra questionado e/ou quando são transgredidos limites que precisam ser imputados na ciência, como o caso do doutor Frankenstein na obra homônima de Mary Shelley ou em *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*²⁴ (1886) de Robert Louis Stevenson. Ultrapassar esses limites resulta nos terrores e horrores tão característicos da literatura gótica.

Notamos que é difícil discernir qual lado de fato a literatura gótica estaria defendendo, se o de reforçar os valores e punir os transgressores ou estimular uma transgressão em relação aos valores atualmente estabelecidos. A ambivalência é a característica que movimenta o gótico, seja no excesso ou na transgressão, a polarização está constantemente expressando essa tensão: “Essas contradições minam o projeto de alcançar e fixar limites seguros e deixam os textos góticos abertos a um jogo de ambivalência, uma dinâmica de limite e transgressão que tanto restaura quanto contesta limites”²⁵ (BOTTING, 1996, p.6, *tradução nossa*).

Botting apresenta uma conclusão importante em sua investigação a fim de definir o gótico ao comentar sobre esse jogo, em que a ambivalência seria um dos principais representantes desse gênero. Ou seja, a literatura gótica não defenderia nem bem nem mal, nem a transgressão de um valor ou a defesa dele, mas o próprio jogo, a própria ambivalência tensa na existência desses opostos: “O jogo significa que o gótico não é uma inscrição nem de escuridão nem de luz, um delineamento nem de razão e moralidade nem de superstição e corrupção, nem bem nem mal, mas ambos ao mesmo tempo”²⁶ (BOTTING, 1996, p.6, *tradução nossa*).

Com efeito, a ambivalência aparece perseguindo a literatura gótica como uma assombração ou criatura como as que são descritas em suas narrativas. Em cada característica que encontramos ao buscarmos definir esse gênero é possível notar tal ambivalência: o resgate histórico, seja de um lado obscuro e grotesco, seja de um lado político e nobre não os exclui mutuamente. A reflexão que Maggie Kilgour realiza na conclusão de seu primeiro subtítulo

²⁴ *O Médico e o Monstro*.

²⁵ These contradictions undermine the project of attaining and fixing secure boundaries and leave Gothic texts open to a play of ambivalence, a dynamic of limit and transgression that both restores and contests boundaries.

²⁶ The play means that Gothic is an inscription neither of darkness nor of light, a delineation neither of reason and morality nor of superstition and corruption, neither good nor evil, but both at the same time.

intitulado *The Nature of Gothic*²⁷ dialoga de forma colaborativa com a conclusão supracitada de Botting:

O gótico parece uma contradição intrigante, denunciada e agora celebrada por sua radical ilegalidade imaginativa, temida por encorajar os leitores a esperar mais da vida do que é realista, e também por sua inculcação de obediência social e passividade. Revolucionário ou reacionário? Uma bagunça incoerente ou uma crítica autoconsciente de conceitos repressivos de coerência e ordem? Apolítico ou produto direto e equivalente artístico da Revolução Francesa? Transgressivo e sem lei ou conformista e obediente à lei? Psicologicamente profundo em sua representação de personagens ou motivos, ou totalmente superficial em seu interesse por meras aparências e disfarces? Se em suas origens, uma preocupação com o papel social e os efeitos da leitura tornou o gênero gótico debatido, o atual interesse crítico pela política da literatura transformou-o em um 'castelo contestado' que é atacado e defendido pelo segredo que supostamente esconde em sua masmorra hermenêutica²⁸ (KILGOUR, 1995, p. 10, *tradução nossa*).

Portanto, é notável o quanto as contradições estão presentes na literatura gótica, desde suas características até a origem do nome que recebe no resgate histórico que observamos ao relacionar o gótico como sendo, tanto ao se referir à barbárie como à nobreza. Dessa forma, o caráter ambivalente presente no gótico é um dos principais pontos que contribuem para delinear o conceito e a literatura gótica como um todo. Há uma divisão no indivíduo e isso é representado desde a filosofia antiga platônica e aprofundado com o dualismo mente e corpo cartesiano. A modernidade, portanto, não apenas reinventa o romance como uma forma de literatura que dá atenção a um individualismo, mas também é um período que contribui para a divisão desse indivíduo que se vê cada vez mais isolado do mundo e, estando só, precisa enfrentar terrores inimagináveis.

Dessa forma, notamos que o excesso, a transgressão e a ambivalência são aspectos que caracterizam a literatura gótica de forma mais ampla e atrelada a um olhar sociocultural. No entanto, esses elementos estão também presentes em diversos outros gêneros literários dependendo de perspectiva que utilizarmos. Várias vertentes foram consideradas transgressivas ou excessivas em seu surgimento e a ambivalência parece ser um elemento comum desde muito tempo. Dito isso, as definições que Fred Botting (1996) utiliza para caracterizar o gótico (excesso, transgressão e ambivalência) contribuem para fomentar um panorama geral como

²⁷ *A Natureza do Gótico*.

²⁸ The gothic seems a puzzling contradiction, denounced and now celebrated for its radical imaginative lawlessness, feared for its encouragement of readers to expect more from life than is realistic, and also for its inculcation of social obedience and passivity. Revolutionary or reactionary? An incoherent mess or a self-conscious critique of repressive concepts of coherence and order? Apolitical or a direct product and artistic equivalent of the French Revolution? Transgressive and lawless or conformist and meekly law-abiding? Psychologically deep in its representation of characters or motives, or totally superficial in its interest in mere appearances and coverings? While at its origins, a concern with the social role and effects of reading made the gothic debated genre, current critical interest in the politics of literature has turned it into a 'contested castle' that is both attacked and defended for the secret it supposedly conceals in its hermeneutical dungeon.

vimos acima. Porém, para discernirmos e avaliarmos o gênero enquanto o que se apresenta, será necessário também contemplarmos enquanto sua forma e conteúdo.

Primeiramente, sabemos que o uso do sobrenatural ou sua possibilidade se apresenta marcadamente no gênero. Todavia, o sobrenatural não possui normalmente um caráter maravilhoso ou fantástico, mas, usualmente, é envolvido pelo grotesco e pelo mórbido. Conseqüentemente, na literatura gótica, o sobrenatural (real ou não na narrativa) tem como principal aspecto se relacionar com o medo. Outros temas serão acrescentados nessa relação, mas a dinâmica encontrada na maior parte das obras é o medo do sobrenatural. Punter reforça que “mesmo que os fantasmas sejam eventualmente explicados, isso não significa que sua presença real no texto possa ser esquecida, e quase todos os escritores góticos usaram o medo do sobrenatural para um propósito ou outro²⁹” (PUNTER, 1996a, p. 10, *tradução nossa*).

Portanto, se analisarmos a estrutura da literatura gótica em termos de forma, a narrativa é a mais evidente. Mesmo que são citados poemas góticos³⁰ pelos especialistas do gênero como Botting (1996) e Punter (1996a), o terreno do gótico é muito mais ocupado pelas narrativas e, se avaliarmos pelos textos considerados clássicos (como *Otranto*, *Dracula* ou *Frankenstein*, por exemplo), há muito mais narrativas que poemas.

De acordo com França, “O que se chama de literatura gótica é, pois, a consubstanciação de uma visão de mundo sombria — cética, em alguns casos; francamente pessimista, em outros — em uma forma literária que se caracteriza por uma série de convenções narrativas” (FRANÇA, 2022, p. 21). Nesse sentido, convencionam-se alguns elementos que apresentam maior recorrência e destaque para a definição do gótico. Por ser uma forma quase predominantemente narrativa, uma característica com frequência presente nesta forma no gótico é que esses textos normalmente têm o elemento paranoico, com narradores não confiáveis, como no caso de muitos personagens de Poe, ou mesmo os relatos paranoicos de Harker em *Dracula*, de Emily em *Udolpho* ou mesmo a sensação de perseguição constante de *Caleb Williams*. A paranoia na narrativa é o que muitas vezes contribuirá para que os próprios leitores passem a ter medo dos medos dos personagens, recordando que o medo é um dos principais aspectos que podemos associar ao gênero.

²⁹ even if the ghosts are eventually explained away, this does not mean that their actual presence within the text can be forgotten, and almost all the Gothic writers used the fear of the supernatural for one purpose or another.

³⁰O romantismo teve grande influência na literatura gótica, conseqüentemente, poetas como Blake, Shelley, Byron e Keats têm grande contribuição em como as próprias narrativas são influenciadas posteriormente, sobretudo com o uso do tema do terror. Outro grande representante da poesia gótica que não podemos deixar de mencionar é Edgar Allan Poe.

Uma importante característica para delinear a estrutura narrativa da literatura gótica é quanto ao espaço narrativo, neste caso, nomeado de *locus horribilis*. O cenário retratado nos textos é normalmente opressor, contribuindo muito para a tensão existente no gênero. Este espaço, no gótico, é de grande importância e participativo para, por exemplo, os elementos sobrenaturais que fazem parte de grande parte dos textos. Notamos isso já em *The Castle of Otranto*, em que o cenário é decisivo na construção da atmosfera gótica, pois é no castelo que aparecem os elementos sobrenaturais como o gigante, ou um retrato que toma vida, ou o elmo gigante que esmaga o príncipe.

Uma estrutura imponente como um castelo contribui também para a experiência do sublime que Burke (1990) descreve na experiência do terror. É algo grandioso, labiríntico. Por essa razão, há castelos em várias obras da literatura gótica, como em *Dracula* ou *The Mysteries of Udolpho*. E mais uma vez, essa estrutura é um fator muito relevante para a construção da narrativa, pois a experiência de Jonathan Harker no labirinto confuso do castelo do conde, sua sensação de claustro e ameaça constante não seria possível sem esse *locus horribilis*. O mesmo vale para a experiência de Emily no castelo de Udolpho, também aprisionada e ameaçada em um ambiente repleto de superstições.

O *locus horribilis* certamente não se restringe apenas a castelos, podemos também ter a presença de uma abadia como em *The Monk*. No entanto, esse espaço e as outras características presentes tendem a se modificar de acordo com o contexto histórico ou as vivências dos autores. Como exemplo disso, os escritores góticos americanos como Charles Brockden Brown, Nathaniel Hawthorne ou Edgar Allan Poe não possuem essa herança aristocrática medievalista e os espaços representados diferem consideravelmente. Em *Wieland*, de Brown, temos um espaço rural (que também observamos em *Wuthering Heights*, de Emily Brontë) e, como *locus horribilis*, um templo abandonado ou a própria casa da família Wieland. Já em Hawthorne, nascido em Salem e descendente direto de um dos juizes das mulheres consideradas bruxas queimadas nessa cidade, são retratadas as vilas puritanas, a pressão social e o cenário contribuem para a atmosfera das narrativas góticas deste americano. E Poe, originalmente de Boston, frequentou várias grandes cidades e, conseqüentemente, suas narrativas possuem um caráter mais urbano. No entanto, o gótico urbano é muito bem representado por Charles Dickens, um escritor que não é classificado como gótico, mas que possui obras nas quais os traços da literatura gótica são tão marcantes que aparecem em várias descrições da crítica: *Oliver Twist* (1838) é uma das principais obras que representaria o gótico urbano da época.

Enfim, para não nos delongarmos muito nos exemplos, estes lugares que podem também ser considerados “maus”, são influentes nas narrativas ou mesmo diretamente na característica

dos personagens: como o laboratório do Dr. Frankenstein ou do Dr. Jekyll, que é tão figurativo quanto os indivíduos que operam seus experimentos científicos: é lá que nascem os monstros dessas obras.

Conectamos aqui a outra característica que é convencionalizada como presença marcante no gótico: a personagem monstruosa. Muitas vezes associado a um elemento sobrenatural, o monstro da literatura gótica é, de acordo com Cohen (2000), uma metáfora que nos auxilia a compreender a cultura que os produz. O tema do monstro será aprofundado no último capítulo. No entanto, apresentaremos algumas breves características aqui.

No gótico, notamos que há monstros atrelados ao aspecto sobrenatural. Notamos criaturas como os vampiros (*Dracula, The Vampyre, Carmilla*), lobisomens (como em uma obra de George W.M. Reynolds nomeada *Wagner, the Wehr-Wolf*), criaturas criadas em laboratório (*Frankenstein, Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* ou *The Island of Dr. Moreau*). Júlio França aponta que “As causas atribuídas à existência do monstro são variáveis — psicopatologias, diferenças culturais, determinantes sociais, a *hybris* do homem de ciência, entre outras” (FRANÇA, 2022, p. 22). Dessa forma, dependendo de como contemplamos a narrativa, podemos retratar os doutores citados acima como os verdadeiros monstros da história, ou que não seria o retrato de Dorian Gray o aspecto monstruoso, mas o próprio Dorian. Em consequência, podemos afirmar que na literatura gótica grande parte dos monstros são na verdade humanos com ações monstruosas, sejam originados por causas sobrenaturais ou não, representando personagens que muitas vezes possuem algum comportamento transgressivo, retomando a característica que Botting (1996) descreve em sua obra.

A vilania retratada de forma monstruosa de Montoni, em alguns momentos, amedronta mais que os fantasmas criados na mente de Emily em *The Mysteries of Udolpho*. Falando de aspectos mentais que constroem monstros, casos como os de Theodore Wieland, na narrativa de Brown, ou Robert Wringhim, o protagonista de James Hogg em *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner* são exemplos de personagens que, em decurso de seu estado mental, cometem atos monstruosos. O mesmo para alguns personagens de contos de Edgar Allan Poe, por exemplo. Enfim, aprofundaremos o tema do monstro (e da loucura) no capítulo final, mas retratamos aqui brevemente a importância desta característica tão presente no gótico.

França (2022) cita um terceiro elemento que contribui para a definição da estrutura narrativa do gótico, que se refere à temporalidade. No gênero, o passado fantasmagórico é um aspecto que aparece com recorrência. De acordo com Jerrold Hogle (2002), o passado é um dos aspectos que usualmente aparece na literatura gótica para perseguir seus personagens, ele é muitas vezes representado por um espaço antigo repleto de histórias e segredos. Esse passado

que assombra os protagonistas toma a forma de criaturas que apelam ao sobrenatural, como monstros ou fantasmas, mas que normalmente estão relacionados ao tema da morte e, sobretudo, o pós-morte. Portanto, para Hogle, “É nesse nível que as ficções góticas geralmente brincam e oscilam entre as leis terrenas da realidade convencional e as possibilidades do sobrenatural³¹” (HOGLE, 2002, p. 2, *tradução nossa*).

Além do aspecto sobrenatural, o passado histórico assombra o gótico desde sua origem, como vimos no nascimento da literatura gótica no século XVIII, servindo muitas vezes como a reconstrução de um passado ideal. Esse é considerado por Punter “o tema mais prevalente na ficção gótica: a revisitação dos pecados dos pais sobre seus filhos”³² (PUNTER, 1996a, p. 46, *tradução nossa*).

Já Botting (1996) dedica um subtópico ao tema dos pecados do pai e comenta que: “O tema gótico de que os pecados do pai recaem sobre a prole se manifesta nas representações da ilegitimidade e brutalidade da autoridade paterna, na repetição de eventos e na duplicação de figuras e nomes em sucessivas gerações³³” (BOTTING, 1996, p.84, *tradução nossa*).

Enfim, o retorno de um passado fantasmagórico que assombra os personagens tem também relação com o contexto histórico da literatura gótica que é a modernidade. De acordo com França, o gênero “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” (FRANÇA, 2022, p. 22). Conseqüentemente, não há mais uma perspectiva tão linear ou causal, então tudo passa a gerar medo: o futuro, que é incerto, por não participar mais dessa causalidade; e o passado, que ajudaria a compreender o presente, também passa a ser algo distante, causando estranhamento e terror. Os atos dos personagens (ou de seus ancestrais, como vimos), passam a assombrá-los como um efeito moralizante, podendo ser representados de forma sobrenatural ou não.

Na introdução de *Poéticas do Mal* (2022), Júlio França define estes três elementos (o *locus horribilis*, a personagem monstruosa e o passado fantasmagórico) como os principais aspectos que descrevem a convenção da narrativa gótica, ressaltando que não são elementos

³¹ It is at this level that Gothic fictions generally play with and oscillate between the earthly laws of conventional reality and the possibilities of the supernatural.

³² the most prevalent theme in Gothic fiction: the revisiting of the sins of the fathers upon their children.

³³ The Gothic theme that the sins of the father are visited on the offspring is manifested in the representations of the illegitimacy and brutality of paternal authority, the repetition of events, and the doublings of figures and names in successive generations.

exclusivos do gênero, mas que, juntos, formam o efeito receptivo do medo (que é mais uma característica do gótico que podemos acrescentar à definição).

David Punter (1996a) questiona como o termo “gótico” ainda é utilizado por escritores e críticos. Mas, como já observamos, o conceito passa a trazer outros aspectos. No século XIX e no século XX, o termo passou a ser cada vez mais explorado em outros olhares e não apenas relacionado à herança britânica ou a uma barbárie, mas, também, com o nascimento e desenvolvimento de estudos acerca da mente, passou inclusive a ser associado a um símbolo do inconsciente. A relação da literatura gótica com o tema da loucura será abordada mais à frente nesta pesquisa. Contudo, é notável o quanto o avanço histórico contribuiu também para que o gótico se modificasse e ainda se mantivesse em uma face cada vez mais moldável, como se o gótico fosse expresso como a própria imagem da criatura do Dr. Frankenstein, em pedaços montados que dão vida a um ser que parece aos poucos tomar suas próprias decisões.

Notamos que, isoladamente, não são os conteúdos presentes na literatura gótica que definirão o gênero, mas a relação que eles têm entre si é que auxiliam no desenho que traça estas narrativas tão peculiares. No entanto, parece-nos claro que o gênero busca lidar com o medo, por essa razão concordamos com França quando o autor diz que “A ficção gótica dá, assim, continuidade a uma prática primordial do ser humano: usar a faculdade da imaginação para produzir narrativas que nos ajudem a lidar com nosso assombro diante do mundo que nos cerca” (FRANÇA, 2022, p. 21).

Para finalizar, abordaremos duas características muito importantes na literatura gótica que se referem a esta forma de lidar com o medo, mas que também não definem o gênero como um todo. São os conceitos de terror e horror, aos quais daremos maior atenção por serem marcas que se destacam em quaisquer olhares que possam ser traçados em relação ao gótico, seja um olhar histórico e sociocultural, seja de forma ou de conteúdo, o terror ou o horror são um filtro que discerne consideravelmente a literatura gótica de muitos outros gêneros.

1.3.2. O terror e o horror

Punter (1996a) aposta em uma abordagem mais dialética para a análise do gótico, levando em consideração que tanto um olhar histórico e dialético quanto psicológico dão ênfase à construção de reflexões através do conflito e da ambiguidade, característica que vimos ser tão relevante no gótico. A construção de um olhar dialético em relação ao gótico, para Punter,

tem que se basear em perceber o gótico como uma forma de se relacionar com o real, com fatos históricos e psicológicos, que contém claramente um momento de variação

à medida que variam outros aspectos da vida cultural, mas que, no entanto, tem formas de continuidade que podemos traçar desde os escritores do século XVIII até o mundo contemporâneo. Parte da justificativa para tal abordagem é que a ficção gótica tem, acima de tudo, a ver com o terror;³⁴ (PUNTER, 1996a, p. 12 – 13, *tradução nossa, grifo nosso*).

O terror é muito importante na definição do gótico para David Punter, levando em consideração que o título de uma de suas obras sobre a literatura gótica, dividida em dois volumes é: *The Literature of Terror*. Enfim, concordamos com a importância dessa característica para o gótico e os argumentos que o autor elabora para tal, mas ressaltamos que também o horror é presente no gênero e possui sua importância. No entanto, o autor não aprofunda esse discernimento, trazendo o terror como o tema-chave de toda a literatura gótica (não traçando essa distinção). Contudo, outros críticos como Fred Botting, por exemplo, realizam esse discernimento e concordamos ser importante para uma compreensão mais didática dessa diferença e como ela se expressa na literatura gótica.

As representações do terror envolvem usualmente características psicológicas como a loucura, a incerteza, muitas vezes apresentada como a dúvida em relação ao fantástico e ao real ou alguma ordem divina poderosa e aterradora que possibilita a sensação de sublime. O pensador Edmund Burke defendia que a experiência do sublime atrelada ao terror poderia resultar em uma elevação mental:

O que quer que seja adequado para incitar ideias de dor e perigo, isto é, tudo que é de alguma forma terrível, ou está familiarizado com assuntos terríveis, ou opera de maneira análoga ao terror, é uma fonte do sublime, ou seja, é produtor da emoção mais forte que a mente é capaz de sentir³⁵ (BURKE, 1990, p.39, *tradução nossa*).

Botting (1996) reforça a questão da elevação mental que o terror provoca de forma sublime: “Ao elevar a mente, os objetos de terror não apenas lhe dão uma sensação de seu próprio poder, mas, na apreciação da terrível sublimidade, sugerem o poder de uma ordem divina³⁶”(BOTTING, 1996, p. 48, *tradução nossa*).

Portanto, o terror está muito relacionado ao medo de alguma possibilidade, normalmente não se sabe se ela irá acontecer ou não, e é esta angústia ou sublimidade que acompanhamos nos personagens diante do terror. No entanto, com essa característica, o terror desafia o

³⁴ has to rest on perceiving the Gothic as a way of relating to the real, to historical and psychological facts, which will clearly contain a moment of variation as other aspects of cultural life vary, but which nonetheless has forms of continuity which we can trace right through from the eighteenth-century writers to the contemporary world. Part of the justification for such an approach is that Gothic fiction has, above all, to do with terror;

³⁵ Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain, and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible subjects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the sublime; that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling.

³⁶ By elevating the mind, objects of terror not only give it a sense of its own power but, in the appreciation of awful sublimity, suggest the power of a divine order.

personagem que se encontra diante de tal sentimento e, conseqüentemente, do leitor ou espectador, a preencher a possibilidade com alguma construção mental, seja ela perpassada pela razão (como uma explicação lógica para um acontecimento) ou não (como uma explicação fantasiosa). Dessa forma, o terror exige um exercício mental de quem o experiencia, como aponta Botting: “O importante é que o terror ativa a mente e a imaginação, permitindo-lhe superar, transcender até mesmo, seus medos e dúvidas, possibilitando ao sujeito passar de um estado de passividade para atividade³⁷” (BOTTING, 1996, p. 48, *tradução nossa*).

Por outro lado, o horror normalmente é expresso na experiência do próprio sentimento de horror, não em uma possibilidade. Carroll descreve desta forma:

A palavra “horror” deriva do latim “horrore” – ficar em pé (como cabelo em pé) ou eriçar – e do francês antigo “orror” – eriçar ou arrepiar. E embora não seja preciso que nosso cabelo fique literalmente em pé quando estamos artisticamente horrorizados, é importante ressaltar que a concepção original da palavra a ligava a um estado fisiológico anormal (do ponto de vista do sujeito) de agitação sentida (CARROLL, 1999, p. 41).

O horror imobiliza, ele causa repugnância ou nojo, ele é muitas vezes considerado algo impuro que não deveria acontecer. Está muito associado às monstruosidades apresentadas na literatura gótica, como vampiros, lobisomens, bruxas ou demônios, além de o horror também ser representado em situações como ver um cadáver em decomposição ou presenciar atos hediondos como necrofilia ou antropofagia.

O horror é mais frequentemente experimentado em cofres subterrâneos ou câmaras funerárias. Congela as faculdades humanas, tornando a mente passiva e imobilizando o corpo. A causa é geralmente um encontro direto com a mortalidade física, o toque de um cadáver frio, a visão de um corpo em decomposição³⁸ (BOTTING, 1996, p.48, *tradução nossa*).

Ann Ward Radcliffe, uma das pioneiras da literatura gótica, a qual influenciou uma série de escritores do gênero, também escreveu acerca da diferença entre um e outro em forma de um diálogo que foi publicado postumamente, intitulado *On the supernatural in poetry* (1826). Eis um trecho relevante de Radcliffe em relação a essa diferença: “Terror e horror são tão opostos, que o primeiro expande a alma e desperta as faculdades para um alto grau de vida; o outro contrai, congela e quase os aniquila³⁹” (RADCLIFFE, [1826], p. 150, *tradução nossa*).

³⁷ What is important is that terror activates the mind and the imagination, allowing it to overcome, transcend even, its fears and doubts, enabling the subject to move from a state of passivity to activity.

³⁸ Horror, however, continually exerts its effects in tales of terror. Horror is most often experienced in underground vaults or burial chambers. It freezes human faculties, rendering the mind passive and immobilising the body. The cause is generally a direct encounter with physical mortality, the touching of a cold corpse, the sight of a decaying body.

³⁹ Terror and horror are so far opposite, that the first expands the soul, and awakens the faculties to a high degree of life; the other contracts, freezes, and nearly annihilates them.

Nota-se que algumas dessas figuras de importância da época como Radcliffe e Burke viam o terror como algo mais expansivo e superior ao horror, atrelando-o ao sentimento do sublime. É importante levar em consideração que Radcliffe aplicava em suas narrativas o “sobrenatural explicado”, que utilizava o recurso da razão como ferramenta principal para vencer o sobrenatural, que em todas as vezes se tratava apenas de algo do fruto da mente de suas protagonistas. Um recurso também utilizado por sua possível professora, Sophia Lee, influente na literatura gótica e conhecida por sua obra *The Recess* (1783). O “sobrenatural explicado” é fruto da razão iluminista da época e reforçava essa visão de mundo. Clery esboça a metodologia que autoras como Clara Reeve, Sophia Lee e, sobretudo, Ann Radcliffe utilizam:

O leitor [que] transita progressivamente do sentido do mistério que alimenta as ideias temerosas e falsas para o conhecimento pleno dos fatos, inteligibilidade das causas, meios e fins e confirmação da verdade da razão: ou seja, reviver a passagem do gótico para o moderno, um processo aqui investido de uma agradável mistura de relaxamento e controle, licença e moderação⁴⁰ (CLERY, 1999, p. 107 – 108, *tradução nossa*).

Enfim, o que caracteriza a construção mental do “sobrenatural explicado” é uma ascensão constante do suspense até a satisfação do leitor com a explicação final. A ferramenta que contribui para essa ascensão da narrativa é o terror, pois a incerteza é a característica angustiante que atinge os personagens e parece tocar em aspectos emocionais dos próprios leitores, levando em consideração a fama que essa maneira de narrar ganhou na época. Vale lembrar que isso não é estranho a nossos tempos, pois, na cultura popular, é um recurso muito utilizado pela famosa animação *Scooby-Doo*.

Já o horror tem como um dos principais representantes o autor contemporâneo de Radcliffe, Mathew Gregory Lewis, que escreveu sua obra mais conhecida, *The Monk* (1796) dois anos depois do famoso *The mysteries of Udolpho* (1794) da escritora inglesa. Essa distinção de terror e horror é também estudada ou comentada por alguns críticos como Punter e Byron (2004) e Hogle (2002) diferindo uma literatura gótica masculina de uma feminina, sendo o terror normalmente associado ao “*female gothic*”, que tem como a grande representante “Ann Radcliffe, tradicionalmente vista como a criadora do gótico feminino conservador⁴¹” (KILGOUR, 1995, p.113, *tradução nossa*).

Essa dinâmica do horror e do terror de um gótico feminino e um masculino já existiria desde a origem do gênero. O gótico feminino leva em consideração a recepção crítica e popular

⁴⁰ The reader progressively moves from the sense of mystery that encourages fearful, false ideas to full knowledge of the facts, intelligibility of causes, means and ends, and confirmation of the truth of reason: in other words, reliving the passage from gothic to modern times, a process here invested with a pleasurable blend of relaxation and control, licence and restraint.

⁴¹ Ann Radcliffe, traditionally seen as the originator of the conservative female gothic

do período que viviam, surgindo para alguns como respostas a obras específicas que se associariam ao terror. Dessa forma, *The Old English Baron* (1778), de Clara Reeve, seria uma resposta a *The Castle of Otranto* (1764), de Walpole, e, no caso de Radcliffe e Lewis, a escritora produz uma obra que também ficou famosa e é considerada uma resposta ao *The Monk*, que é *The Italian* (1796), publicada no mesmo ano que a narrativa de Lewis.

De fato, o gótico feminino avançou para além de uma resposta a um gótico masculino e criou uma identidade própria não apenas associada a um gênero. Muitos escritores produziam o que é considerado gótico feminino e muitas escritoras o gótico masculino e seus horrores. Ellen Moers é um dos principais nomes relacionados a essa atribuição de um subgênero chamado gótico feminino em seu livro *Literary Women* (1976). Punter e Byron (2004) escrevem que:

ela o definiu simplesmente como o trabalho que as escritoras fizeram no modo gótico desde o século XVIII (q.v.). Desde então, tem havido um debate contínuo e vigoroso sobre se o gótico feminino pode ser considerado um gênero separado e, em caso afirmativo, quais podem ser as características desse gênero⁴² (PUNTER & BYRON, 2004, p. 278, *tradução nossa*).

Os autores prosseguem explicando que há muitas tentativas da crítica de elaborar uma teoria do gótico feminino e chegam à conclusão de que as principais diferenças residem em como os protagonistas se relacionam com os espaços góticos de suas narrativas: o masculino adentrando nesse interior que, em sua maioria, é confinante (como no mosteiro de *The Monk*); e no feminino, teríamos esse confinamento também, mas com a protagonista tentando escapar dele, como no caso de Emily tentando fugir das mãos de Montoni e seu castelo em *The Mysteries of Udolpho*.

É importante levarmos em consideração o contexto da época e Clery comenta sobre como o contexto histórico e social contribui para a construção do gótico feminino e a metodologia do sobrenatural explicado:

Uma mulher que deseja publicar ficção em uma veia sobrenatural precisa estar preparada para negociar [...], suas relações tanto com o código do decoro literário quanto com a estética do sublime provavelmente eram mediadas por uma dimensão adicional de associações de gênero⁴³ (CLERY, 1999, p. 106, *tradução nossa*).

⁴² she defined it simply as the work that women writers had done in the Gothic mode since the eighteenth century (q.v.). Since then, there has been a continuing and vigorous debate about whether female Gothic can be considered as a separate genre and, if so, what the characteristics of that genre might be.

⁴³ A woman wishing to publish fiction in a supernatural vein needed to be prepared to negotiate (...), her relations to both the code of literary decorum and the aesthetic of the sublime were likely to be mediated by an added dimension of gender associations.

Clery (1999) aponta que, independentemente da verdade de que as escritoras Clara Reeve e Ann Radcliffe teriam escrito ou não suas obras como uma contraparte moralizante dos textos de Horace Walpole e Mathew Lewis, “há uma necessidade subjacente a essa diferenciação de gênero dos modos góticos que nos leva de volta à crítica da sociedade comercial⁴⁴” (CLERY, 1999, p.110, *tradução nossa*). Dessa forma, Clery escreve que o famoso escritor escocês Walter Scott foi um dos colaboradores para essa diferenciação. Assim como Burke, Scott defendia as ideias de sublime atreladas ao terror e tinha a proposta de definir o que acreditava ser uma realidade estética alternativa e autônoma que iria contra a sociedade. A crítica de Scott foi importante para a literatura gótica por ter sido bastante divulgada, colocando o autor como uma autoridade nesses termos. No entanto, ele não acreditava que essa metodologia de colocar um sobrenatural que seria em algum momento refutado por causas naturais fosse algo promissor.

Com efeito, Scott passa a definir o “sobrenatural explicado” como um subgênero do gótico e textos em que o sobrenatural não seria racionalizado, como *The Monk*, de Lewis, seria o “verdadeiro gótico”, “enquanto a classe do “sobrenatural explicado”, em grande parte de autoria de mulheres, é uma versão diminuída e autocensurada da primeira⁴⁵” (CLERY, 1999, p.110, *tradução nossa*). A perspectiva de Scott contribui para uma visão patriarcal que revalorizava o sobrenatural na época e pressupunha que era um sujeito masculino quem produziria ou consumiria uma arte mais elevada. Enfim, apesar de Scott colocar essa metodologia como algo “inferior” em relação a outras obras góticas, o “sobrenatural explicado” permite contemplar a realidade com um olhar analítico. Ao se deparar com espíritos ou fantasmas que são refutados de forma racional, protagonistas de narrativas como as de Radcliffe também identificam e questionam as próprias ilegalidades da realidade concreta, como as crueldades realizadas pelos *bantiti* (bandidos) frequentemente presentes na literatura gótica desse período ou os direitos ilegais de uma terra, que já foram discutidos aqui. Com efeito, de acordo com Clery, nessa metodologia: “O sobrenatural parece atuar aqui como um sintoma fenomenológico. Sua verdade é experimental. Ela atesta a existência de realidades que não podem ser admitidas no âmbito do 'natural'.⁴⁶” (CLERY, 1999, p. 114, *tradução nossa*).

⁴⁴ there is a necessity underlying this gendered differentiation of Gothic modes which takes us back to the critique of commercial society.

⁴⁵ while the class of the 'explained supernatural', largely authored by women, is a diminished, self-censoring version of the first.

⁴⁶ The supernatural seems to act here as a phenomenological symptom. Its truth is experiential. It attests to the existence of realities which cannot be admitted within the realm of the 'natural'.

Robert Miles (2012) também comenta sobre a diferença antitética entre Radcliffe e Lewis e como alguns críticos colocariam essa diferença entre um gótico feminino e um masculino. No entanto, o autor leva em consideração que

somente quando acrescentamos as especificidades de classe e gênero é que chegamos ao que é (estou disposto a arriscar) uma generalização defensável. E isso é que as primeiras escritoras do gótico estão interessadas principalmente em direitos, para sua classe, para seu sexo e, com frequência, para ambos; considerando que os primeiros escritores do gótico masculino são mais absorvidos pela política de identidade⁴⁷ (MILES, 2012, p.97, *tradução nossa*).

O autor comenta também que essa distinção deve levar em consideração que as escritoras do gênero estavam engajadas na luta de direitos políticos e sexuais, “enquanto o gótico masculino visava romper a dos padrões de gênero normativo. Em outras palavras, as trajetórias das duas vertentes nos remetem, criticamente, ao feminismo e à teoria *queer*.⁴⁸” (MILES, 2012, p.98, *tradução nossa*), pois, entre os primeiros e mais influentes escritores nomeados pela crítica como gótico masculino, figurariam aberta ou ilegalmente escritores homossexuais. Salienta-se que a homossexualidade era considerada crime com pena de morte na época, sendo a Inglaterra a líder por mortes em execução no período (MILES, 2012). Os escritores góticos da época, como Walpole, Beckford, Lewis ou mesmo Stoker e Wilde décadas depois, eram escritores da literatura gótica aberta ou secretamente homossexuais e, considerando a historicidade sobre esse aspecto jurídico da época, há de se levar em consideração também uma outra questão que perpassa as características do gótico: a classe social. Exemplos como Walpole e Lewis, ambos dotados de grande riqueza, o que faz com que Lewis, que era abertamente homossexual, pudesse sair impune do regime autoritário britânico.

O gótico masculino estaria envolvido normalmente com “questões de identidade e na transgressão de tabus sociais por parte do protagonista masculino⁴⁹” (PUNTER; BYRON, 2004, p.278, *tradução nossa*). A mulher, nessas obras, é normalmente objetificada e muitas vezes alvo dessas transgressões dos personagens. Além disso, Punter e Byron (2004) também consideram que o próprio texto também é composto de algo mais visceral, associando-se aos aspectos do horror (precisamos levar em considerações que textos como *The Monk* eram dotados de uma violência muito gráfica se compararmos com outras obras de sua época) e mais

⁴⁷ only when we add the specificities of class and gender that we arrive at what is (I am willing to hazard) a defensible generalization. And that is that the early female writers of the Gothic are primarily interested in rights, for their class, for their sex, and often both together; whereas the early writers of the male Gothic are more absorbed by the politics of identity.

⁴⁸ whereas the male Gothic aimed to disrupt the legitimacy of normative gender patterns. In other words, the trajectories of the two strands take us, critically, to feminism and queer theory.

⁴⁹ questions of identity, and on the male protagonist’s transgression of social taboos.

fechado em termos de narrativa, não abrindo espaço para muitas interpretações ou mesmo uma explicação do sobrenatural, por exemplo.

Já o gótico feminino, “o homem transgressor torna-se a principal ameaça para a protagonista feminina⁵⁰” (PUNTER; BYRON, 2004, p.279, *tradução nossa*). Tais personagens normalmente estão vivendo em locais belos e tranquilos, para então serem confinadas nos *locus horribilis* como os castelos (como no caso de Emily em *Udolpho* ou Isabela em *Otranto*) ou mansões da literatura gótica. O terror acontece a partir desse momento, em que as protagonistas tentam escapar das ameaças da figura masculina que as confina. Punter e Byron (2004) constataam que:

A ênfase muda da política de identidade geral para uma preocupação mais específica com a política de gênero: são as experiências da heroína que se tornam o foco de atenção, e suas experiências são representadas como uma jornada que leva à assunção de algum tipo de agência e poder no mundo patriarcal, ou, alternativamente, como uma busca por uma mãe ausente. O gótico feminino tende a enfatizar o suspense em vez do horror absoluto, e isso geralmente é gerado pela limitação da compreensão do leitor sobre os eventos ao ponto de vista do protagonista. São seus medos e ansiedades sobre os quais o texto se concentra, e não em encontros violentos ou cadáveres em decomposição. A presença do sobrenatural é frequentemente sugerida, mas todos os eventos misteriosos tendem a ser racionalizados e explicados. Uma resistência ao fechamento ambíguo também é encontrada na preferência pelo final feliz; geralmente, o protagonista é reintegrado em uma comunidade e adquire uma nova identidade e uma nova vida por meio do casamento⁵¹ (PUNTER; BYRON, 2004, p. 279, *tradução nossa*).

Portanto, tais considerações são importantes, já que o estudo da literatura gótica não leva apenas para uma diferenciação entre o terror e o horror ou mesmo entre um gótico feminino e um masculino, mas, também, para estudos que hoje têm avançado consideravelmente e são de grande importância para a comunidade científica. Os estudos de classe, o feminismo e a teoria *queer*, por exemplo, são todos contemplados por uma série de críticos da literatura gótica e, como tais críticos são a base de dados para essa pesquisa, reforçamos a relevância de ao menos comentar sobre esses temas.

Shakespeare é um autor consideravelmente influente na literatura gótica e colabora com essa balança do terror e do horror. Autores como Clery (1999) e Townshend (2012) descrevem

⁵⁰ the transgressive male becomes the primary threat to the female protagonist.

⁵¹ The emphasis changes from general identity politics to a more specific concern with gender politics: it is the heroine's experiences which become the focus of attention, and her experiences are represented as a journey leading towards the assumption of some kind of agency and power in the patriarchal world, or alternatively as a search for an absent mother. Female Gothic tends to emphasize suspense rather than outright horror, and this is often generated by limiting the reader's understanding of events to the protagonist's point of view. It is her fears and anxieties upon which the text focuses rather than on violent encounters or rotting corpses. The presence of the supernatural is often suggested, but all mysterious events tend ultimately to be rationalized and explained. A resistance to ambiguous closure is also found in the preference for the happy ending; usually, the protagonist is reintegrated into a community and acquires a new identity and a new life through marriage.

uma dinâmica semelhante ao analisarem duas narrativas do famoso dramaturgo, sendo *Hamlet* responsável pela expressão do terror com o fantasma do Hamlet pai e a cena do banquete, com o fantasma de Banquo em *Macbeth*, um exemplo de uma narrativa que traz uma cena de horror. Dessa forma, notamos que o terror e o horror também formam uma ambivalência no gótico, que oscila nos espaços de representação desse gênero, nas criaturas e na relação do ser humano entre a vida terrena e cotidiana com o sobrenatural. De acordo com Jerrold Hogle,

Essa oscilação pode variar em um continuum entre o que veio a ser chamado de “terror gótico” por um lado e o “horror gótico” por outro. A primeira delas mantém personagens e leitores em suspense ansioso sobre ameaças à vida, segurança e sanidade mantidas fora de vista ou nas sombras ou sugestões de um passado oculto, enquanto a última confronta os personagens principais com a violência grosseira da dissolução física ou psicológica, quebrando explicitamente as normas assumidas (incluindo as repressões) da vida cotidiana com consequências extremamente chocantes e até revoltantes⁵² (HOGLE, 2002, p. 3, *tradução nossa*).

Por fim, agora já esboçados os principais traços que delineiam o discernimento entre o terror e o horror é momento de comentarmos uma característica que consideramos importante na literatura gótica: a possibilidade de o leitor lidar com esses temas envoltos do terror e do horror. Pois, como o ser humano poderia ter uma experiência de seus próprios medos, da morte, da loucura e das monstruosidades se não fosse por meio da arte? Contemplar o terror e o horror por meio da literatura gótica permite que o indivíduo entre em contato com esses temas presentes em nosso cotidiano, mas que são mediados na arte de forma simbólica. De acordo com Botting,

Os terrores e horrores góticos emanam das identificações dos leitores com heróis e heroínas: depois de escapar dos monstros e penetrar na floresta, labirintos subterrâneos ou narrativos do pesadelo gótico, heroínas e leitores conseguem retornar com um elevado senso de identidade às sólidas realidades da justiça, moralidade e ordem social⁵³ (BOTTING, 1996, p. 5, *tradução nossa*).

No entanto, a forma simbólica pela qual o indivíduo se relaciona chamaremos de arquétipos e, para que possamos ter maiores esclarecimentos em relação a esse conceito,

⁵² This oscillation can range across a continuum between what have come to be called the “terror Gothic” on the one hand and the “horror Gothic” on the other. The first of these holds characters and readers mostly in anxious suspense about threats to life, safety, and sanity kept largely out of sight or in shadows or suggestions from a hidden past, while the latter confronts the principal characters with the gross violence of physical or psychological dissolution, explicitly shattering the assumed norms (including the repressions) of everyday life with wildly shocking, and even revolting, consequences.

⁵³ Gothic terrors and horrors emanate from readers’ identifications with heroes and heroines: after escaping the monsters and penetrating the forest, subterranean or narrative labyrinths of the Gothic nightmare, heroines and readers manage to return with an elevated sense of identity to the solid realities of justice, morality and social order.

aprofundaremos a base de como ele se forma e quais outros conceitos se interligam a ele para que possamos investigar como o arquétipo do medo se expressa na literatura gótica.

2. ARQUÉTIPOS, SÍMBOLOS E MITOS

2.1. Arquétipo

O conceito de arquétipo utilizado nessa pesquisa é embasado na perspectiva da Psicologia Analítica, criada e desenvolvida pelo psiquiatra suíço Carl Gustav Jung (1875 – 1961). Para que possamos apresentar e aprofundar o conceito de arquétipo na perspectiva de Jung, é importante esboçarmos, mesmo que brevemente, alguns conceitos que fazem parte da visão de mundo e de ser humano dessa abordagem da psicologia, pois qualquer outro termo que dialogue com este, contribuirá para um melhor retrato que buscaremos delinear aqui. Por essa razão concordamos com Jacobi quando a autora diz que: “É impossível oferecer uma definição exata de arquétipo; talvez o termo ‘delinear’ aqui pudesse ser entendido, em sentido mais lato, como ‘parafrasear’ em vez de ‘descrever’.” (JACOBI, 2016, p. 43). Para tanto, os conceitos de inconsciente e, conseqüentemente, inconsciente coletivo são de grande importância para a compreensão do conceito de arquétipo.

Antes que falemos do conceito de inconsciente coletivo, é importante primeiramente ressaltar o que é o conceito de inconsciente para Jung, que, diferentemente da concepção psicanalítica de Freud, não se trata apenas de conteúdos reprimidos de natureza pessoal (estes conteúdos são apenas um aspecto do inconsciente para Jung: o inconsciente pessoal). Na Psicologia Analítica junguiana, o inconsciente é um *locus* de infinitas possibilidades, uma potencialidade desconhecida. Portanto, trata-se de algo a ser explorado de forma mais empírica e menos conceitual e, dessa forma, algumas abstrações se fazem necessárias, mas sua amplitude e totalidade, de acordo com a teoria, seria inalcançável em termos racionais. De acordo com Jung, “‘Nenhum espírito criado poderá mergulhar nas profundidades da natureza’, e nem do inconsciente. Sabemos, porém, que o inconsciente nunca está em repouso” (JUNG, 1981, p. 166). Ele ainda cita alguns exemplos da atividade do inconsciente em relação ao indivíduo, atuando de forma compensatória em relação ao que ele chama de consciente (que podemos atribuir a um estado desperto em que as funções psíquicas como a atenção, percepção e memória estão em funcionamento):

é raro passar um dia sem que cometamos algum erro ao falar, sem que desapareça da nossa memória algo de que antes nos lembrávamos ou sem que nos subjugue um estado de ânimo, cuja origem desconhecemos etc. Todas estas coisas são sintomas da contínua atividade do nosso inconsciente, que à noite se evidencia nos sonhos e, durante o dia, vence ocasionalmente as inibições impostas pela consciência. (JUNG, 1981, p.167).

Na Psicologia Analítica, o inconsciente é dividido em duas partes: o inconsciente coletivo e o inconsciente pessoal. Trata-se de uma separação didática, pois a Psicologia Analítica não é uma corrente estruturalista, apesar de Jung ter uma importante relação com Freud (1856 – 1939) e a Psicanálise inicialmente, que é uma perspectiva positivista e estruturalista. Ambos rompem em determinado momento e Jung segue com sua própria teoria. Com efeito, se formos diferenciar essas teorias neste aspecto estrutural, o psiquismo para Freud tem estruturas e limites mais estabelecidos. Já para Jung, esses limites não são tão objetivos ou podem não existir, levando em consideração que observa o indivíduo como uma unidade que dialoga com vários aspectos. Portanto, pode-se dizer que a Psicologia Analítica teria um caráter mais dialético que estrutural.

Em relação à diferença conceitual de inconsciente coletivo e pessoal, o inconsciente pessoal seria semelhante à noção de inconsciente da Psicanálise em relação aos conteúdos reprimidos (ou apenas esquecidos) vivenciados pela pessoa. Enfim, trata-se de conteúdos que fazem parte da personalidade do indivíduo e da história de vida pessoal que não está na consciência, mas que podem vir a ser conscientes: “Os materiais contidos nessa camada são de natureza pessoal porque se caracterizam, em parte, por aquisições derivadas da vida individual e em parte por fatores psicológicos, que também poderiam ser conscientes” (JUNG, 1981, p.125). Portanto, é importante ressaltar que o processo de psicoterapia que é fundamentado na teoria junguiana tem como um dos principais objetivos trazer os conteúdos inconscientes do indivíduo à consciência. Essa seria uma forma de cura das neuroses e de um caminho para um conhecimento e integração do próprio “Eu” (ou Ego) que Jung chamou de processo de individuação. Apesar de ser de extrema importância para a Psicologia Analítica, o processo de individuação e a psicoterapia não serão temas aprofundados nessa pesquisa, sendo comentados se houver alguma relevância para o tema proposto⁵⁴. Retomamos, portanto, ao inconsciente e suas “repartições”.

O inconsciente pessoal seria um microcosmo, uma realidade presente em cada indivíduo e essa realidade, portanto, se encontra contida em um inconsciente coletivo, que seria proporcional à herança filogenética que a humanidade possui, mas uma herança psíquica. Dessa forma, assim como o corpo humano teria uma história genética (coletiva e individual), também

⁵⁴ Devemos levar em consideração que esse discernimento vale para esta dissertação como uma contemplação conceitual que parte dessa perspectiva, pois a teoria implica quase sempre (senão sempre) em uma prática e uma ética. No caso da Psicologia Analítica essa cosmovisão é exatamente a base fundamental para a prática da psicoterapia e o processo de individuação, que se trata, resumidamente, do processo de integração do indivíduo na sua relação com a totalidade ou, como Jung nomeia, Si-mesmo (*Self*). Para maior aprofundamento sobre esses conceitos e o processo de individuação, consultar Jung (1981; 2008).

o funcionamento da mente e alguns padrões teriam como possibilidade essa herança. Jung, ao vivenciar uma época das descobertas ocidentais do inconsciente, tais como os estudiosos Brentano, Freud e outros, e ao observar como estes aspectos se apresentam culturalmente (viajando e conhecendo povos e culturas diferentes) e clinicamente (trabalhava como psiquiatra em um hospital com Bleuler), concluiu que não apenas nosso corpo é uma herança filogenética, mas também nosso psiquismo: “Hoje em dia devemos partir da hipótese de que o ser humano, na medida em que não constitui uma exceção entre as criaturas, possui, como todo animal, uma psique pré-formada de acordo com sua espécie, a qual revela também traços nítidos de antecedentes familiares” (JUNG, 2000, p.89-90).

Como foi ressaltado, a exemplo desse aspecto do inconsciente coletivo, se fundamenta a prática da psicoterapia ou mesmo da integração do indivíduo independente da terapia, pois se trata de uma perspectiva que preza pelo fortalecimento e desenvolvimento da consciência e da relação consciente-inconsciente. Uma inspiração para esse desenvolvimento é a conhecida frase escrita no templo de Apolo em Delfos: “conhece-te a ti mesmo”. Quanto a isso, Jung expõe:

O inconsciente coletivo é tudo, menos um sistema pessoal encapsulado, é objetividade ampla como o mundo e aberta ao mundo. Eu sou o objeto de todos os sujeitos, numa total inversão de minha consciência habitual, em que sempre sou sujeito que tem objetos. Lá eu estou na mais direta ligação com o mundo, de forma que facilmente esqueço quem sou na realidade. ‘Perdido em si mesmo’ é uma boa expressão para caracterizar este estado. Este si-mesmo, porém, é o mundo, ou melhor, um mundo, se uma consciência pudesse vê-lo. Por isso, devemos saber quem somos (JUNG, 2000, p. 32).

Podemos metaforicamente atribuir o inconsciente coletivo como um mundo próprio onde habitariam todos os conteúdos desconhecidos pela humanidade, mas que estariam em uma conexão direta com o nosso mundo concreto, visto seu caráter compensatório, as ações dos seres humanos tanto em história como em potência. De acordo com Jacobi:

inconsciente coletivo não é o conteúdo da experiência, mas a ela ou ao mundo como um todo. Aqui se perde de vista o fato de que o inconsciente coletivo é de natureza completamente diferente, por conter em si todos os conteúdos da experiência psíquica da humanidade, tanto os mais valiosos como os mais inúteis os mais belos e os mais feios; bem como o fato de que o inconsciente coletivo é, em si, inteiramente "neutro" em todos os aspectos, e seus conteúdos só adquirem valor e posição na confrontação com a consciência (JACOBI, 2016, p. 75 – 76).

Voltando ao conteúdo desse mundo desconhecido, Jung (2000/[1936]) explica que o que haveria no inconsciente coletivo seria algo inato, mas enquanto potência. Jung busca constantemente levar em consideração as coisas em seu equilíbrio, dando atenção para um lado ou outro para que não construa um pensamento unilateral, pois essa seria exatamente uma das

grandes formas de sofrimento do indivíduo ou da humanidade. Dessa forma, sua visão de mundo dialoga bem com a teoria kantiana.

Em sua *Crítica da razão pura* (1781), Immanuel Kant (1724 – 1804) esboçou um importante e massivo ensaio sobre a epistemologia, contribuindo para uma nova perspectiva sobre como o ser humano adquire conhecimento. O iluminista buscou, com o seu criticismo, construir equilíbrio entre o racionalismo que viria a ser aprofundado e fundamentado um século antes por René Descartes (1596 – 1650) e o empirismo, que teria como alguns dos principais representantes do período, John Locke (1632 – 1704) e David Hume (1711 – 1776). Enfim, em sua teoria do conhecimento, Kant define que o verdadeiro conhecimento seria o científico e ele “consta fundamentalmente de proposições ou de juízos *universais* e *necessários* e, ainda por cima, *incrementa continuamente o conhecimento*” (REALE; ANTISERI, 2007, p.355, *grifos do autor*). Dessa forma, Kant elaborou a teoria dos juízos, pautada na relação sujeito-objeto bem conhecida da epistemologia. Enfim, o juízo analítico seria uma perspectiva cartesiana, um juízo *a priori* que, como afirmou Reale e Antiseri, “é *universal* e *necessário*, mas não *amplificador* do conhecer. Portanto, a ciência se vale amplamente desses juízos para esclarecer e explicar muitas coisas, mas *não* se baseia neles quando amplia seu próprio conhecimento” (REALE; ANTISERI, 2007, p. 355, *grifos do autor*).

Já o juízo sintético seria correspondente do empirismo, seria um conhecimento *a posteriori* que se dá através da experiência. Como parte de uma perspectiva mais subjetiva e não objetiva, não pode ser universal e necessário. Com efeito, há um terceiro juízo, o sintético *a priori*, que é, portanto, universal e necessário, mas também depende de uma sinteticidade. Esse conhecimento é representado pela geometria ou operações aritméticas.

Kant procurou resolver esses problemas da busca do verdadeiro conhecimento tentando mudar o papel do sujeito em relação ao objeto⁵⁵, visto que com sua teoria dos juízos é possível, para ele, encontrar os limites e os valores do conhecimento humano. De acordo com Reale e Antiseri: “Kant considera que não é o sujeito que, conhecendo, descobre as leis do objeto, mas sim, ao contrário, que é o objeto, quando é conhecido, que se adapta às leis do sujeito que o recebe cognoscitivamente” (REALE; ANTISERI, 2007, p. 358). Dessa forma, o sujeito teria “modos de conhecer *a priori*”, que são a sensibilidade e o intelecto. Esses modos nada mais são do que estruturas *a priori* do próprio sujeito e, conseqüentemente, sem elas, nós não seríamos capazes de adquirir conhecimento.

⁵⁵ Kant chama essa mudança de revolução copernicana do conhecimento, fazendo referência a Nicolau Copérnico (1473 – 1543) e a sua influência na mudança de perspectiva do geocentrismo para o heliocentrismo.

A condição para que o indivíduo adquira algum conhecimento é chamada por Kant de transcendental e, em tais condições, há os conceitos puros ou o que podemos também chamar de categorias. Aristóteles já havia dito na antiguidade sobre o ser ter dez categorias e Kant atribui doze. Conforme Reale e Antiseri, “Os conceitos puros ou categorias, portanto, são *as condições pelas quais e somente pelas quais é possível que algo seja pensado como objeto de experiência*” (REALE; ANTISERI, 2007, p. 364, *grifo do autor*). Enfim, esboçadas algumas questões conceituais do filósofo, podemos concluir resumidamente que o *a priori* puro seria incognoscível e não necessitando de experiência. É com esse *a priori* puro, conceitos universais para Kant, que podemos fazer uma analogia aos arquétipos junguianos. Ou seja, os arquétipos seriam um *a priori* que serve de condição para que o indivíduo possa ter suas experiências no tempo e no espaço e, a respeito dessa relação com o *a priori*, com as categorias do ser, Jung diz:

Poderíamos chamá-los também de categorias, analogicamente às categorias lógicas que existem sempre e por toda parte e que constituem os pressupostos essenciais e imprescindíveis do intelecto. Só que no caso das “formas” em apreço não se trata de categorias do intelecto, mas de categorias da faculdade imaginativa. Como os produtos da fantasia são sempre diretamente acessíveis à observação, no sentido mais amplo do termo, suas formas *a priori* têm o aspecto de imagens, e de imagens típicas, às quais, por esta razão, dei o nome de arquétipos, inspirado na antiguidade clássica (JUNG, 2013c, p. 57).

Jung aqui já apresenta algumas importantes características do arquétipo, como sua relação com uma imagem ou símbolo, característica essa que aprofundaremos em breve. Enfim, certamente há uma série de diferenças entre a filosofia kantiana e a abordagem junguiana, como a visão crítica e analítica de Kant se voltava para uma metodologia científica e uma lógica: uma aproximação se trata exatamente dos limites do que pode ser conhecido pelo ser humano, mas esse caráter lógico e metódico de Kant se distancia de Jung quando aquele desconsidera um aspecto da humanidade tão importante quanto a historicidade. Como o psiquiatra suíço vivenciou momentos históricos tão impactantes quanto as duas guerras, por exemplo. Em sua forma de compreender o indivíduo e o mundo, leva em consideração essa relação como um processo que se modifica (o próprio desenvolvimento da consciência como fruto da evolução humana), diferentemente dos conceitos transcendentais de Kant. Essa diferença entre Jung e Kant levando em consideração a historicidade é abordada por Clarke em sua obra *Em busca de Jung*,

Em outras palavras, os arquétipos são fatos contingentes da história e experiência humanas que, por mais profundamente enterrados estejam na psique, por mais antigos e enraizados na história, poderiam concebivelmente ter sido diferentes, caso a história humana, biológica e cultural, tivesse sido diferente. De fato, em seus últimos anos

Jung sentiu-se em condições de atacar Kant no próprio núcleo de sua teoria, ao argumentar que os conceitos de espaço, tempo e causalidade implantados na física newtoniana não eram, como acreditava Kant, princípios universais *a priori*, mas produtos da consciência humana, que muda e evolui com a história (CLARKE, 1993, p. 54).

Enfim, trouxemos um olhar mais resumido quanto a extensa filosofia de Kant para traçar algumas características em comum para uma melhor compreensão da epistemologia que envolve o conceito de arquétipo. Visto seu caráter incognoscível, tais paralelos com a filosofia, com metáforas, mitos e, enfim, com a literatura, são importantes para compreendermos os limites do que podemos falar quanto aos arquétipos, suas expressões ou características. Dessa forma, o *a priori* enquanto estrutura prévia é uma característica semelhante aos conteúdos do inconsciente coletivo e, tratando-se de um aspecto em comum com toda a humanidade, também podemos associar os arquétipos a outro tipo de estrutura muito discutido na época e que se entrelaça com a biologia: os instintos.

Os instintos possuem esse caráter sobretudo biológico que dão à espécie (não apenas o ser humano) uma característica em comum. Seria uma forma de impulso que, se levarmos em consideração a evolução e a lógica da vida, busca manter a sobrevivência. Para Jung, os arquétipos seriam uma forma imagética dos próprios instintos da humanidade e esses padrões que nos auxiliariam a nos manter vivos em termos mais primordiais possuiriam uma relação com os arquétipos. Assim Jung descreve:

Os instintos são, entretanto, fatores impessoais, universalmente difundidos e hereditários, de caráter mobilizador, que muitas vezes se encontram tão afastados do limiar da consciência, que a moderna psicoterapia se vê diante da tarefa de ajudar o paciente a tomar consciência dos mesmos. Além disso os instintos não são vagos e indeterminados por sua natureza, mas forças motrizes especificamente formadas, que perseguem suas metas inerentes antes de toda conscientização, independentemente do grau de consciência. Por isso eles são analogias rigorosas dos arquétipos, tão rigorosas que há boas razões para supormos que os arquétipos sejam imagens inconscientes dos próprios instintos; em outras palavras, representam o modelo básico do comportamento instintivo (JUNG, 2000, p. 54).

Com efeito, os instintos e seus correlatos, os arquétipos, seriam representantes dos padrões do comportamento humano⁵⁶, pois essas imagens primordiais teriam uma influência nesses padrões de comportamento se levarmos em consideração que constituem uma estrutura prévia que delimitaria em alguns aspectos o psiquismo e os comportamentos. Da mesma forma como nosso corpo possui limites estruturais como não termos a capacidade de voar ou de

⁵⁶ Jung nomeia *patterns of behaviour* esses padrões instintivos que a humanidade repete ao longo da história, assim como os padrões do indivíduo em sua história pessoal.

respirar embaixo da água, o que possuímos são alguns padrões (somos bípedes, por exemplo), o mesmo valeria para essas formas instintivas. Quanto a isso, diz Jung:

Na medida em que os arquétipos intervêm no processo de formação dos conteúdos conscientes, regulando-os, modificando-os e motivando-os, eles atuam como instintos. Nada mais natural, portanto, do que supor que estes fatores se acham em relação com os instintos, e indagar se as imagens da situação típica que representam aparentemente estes princípios formadores coletivos no fundo não são idênticos às formas instintivas, ou seja, aos *patterns of behaviour* (JUNG, 2013b, p. 154, *grifos do autor*).

Portanto, podemos notar que o arquétipo tem essa relação com o ser humano tanto em termos imagéticos ou imaginários que estaria atrelado a um ideal ou a uma metafísica. Haveria também um aspecto biológico ou físico que ele influenciaria, tal como aponta Jacobi: “o arquétipo possui, de um lado, um aspecto orientado “para cima”, para o mundo de imagens e ideias, e, de outro, um aspecto orientado “para baixo”, para os processos biológicos, naturais, para os instintos, podem-se estabelecer certas relações entre ele e a psicologia animal” (JACOBI, 2016, p. 52).

Além de Kant, Jung se inspira em uma série de pensadores para utilização do termo arquétipo, começando com um dos filósofos da Antiguidade Clássica que dá base para uma grande quantidade de filosofias metafísicas ou idealistas: Platão. Para Jung, o arquétipo “nada mais é do que uma expressão já existente na Antiguidade, sinônimo de ‘ideia’ no sentido platônico” (JUNG, 2000, p. 87). De acordo com Jacobi (2016, p.46), é assumida a inspiração nas *ideae principales* de Agostinho. Além disso, a noção de imagem primordial também é comentada por Dionísio Aeropagita, na obra *De divinis nominibus*, um dos vários alquimistas medievais cujos textos Jung resgata para a elaboração simbólica da dinâmica psíquica e do processo psicoterápico. Com efeito, o *Corpus Hermeticum*, um dos principais textos alquímicos, é também uma fonte para o desenvolvimento do conceito de arquétipo. No livro *Os arquétipos e o Inconsciente Coletivo*, além dos pensadores citados por Jacobi, Jung também cita Filo Judeu fazendo referência ao termo arquétipo enquanto uma imagem do divino no ser humano, assim como Iríneu a ideia não é diferente, constatando que “O Criador” não copiaria as coisas de si mesmo, mas dos arquétipos. Além dos alquimistas, o psiquiatra também faz referência ao antropólogo Lévy-Bruhl, contemporâneo dele que utiliza o termo *représentations collectives*:

para designar as figuras simbólicas da cosmovisão primitiva, poderia também ser aplicado aos conteúdos inconscientes, uma vez que ambos têm praticamente o mesmo significado. Os ensinamentos tribais primitivos tratam de arquétipos de um modo peculiar. Na realidade, eles não são mais conteúdos do inconsciente, pois já se transformaram em fórmulas conscientes, transmitidas segundo a tradição, geralmente sob forma de ensinamentos esotéricos. Estes são uma expressão típica para a

transmissão de conteúdos coletivos, originariamente provindos do inconsciente (JUNG, 2000, p.17).

Além do termo de Levy-Brhül, o conceito de “categorias da imaginação” dos antropólogos estudiosos de religiões comparadas Hubert e Mauss, bem como o conceito de Adolf Bastian de “pensamentos elementares” ou “primordiais” representam todos eles, parâmetros semelhantes ao termo arquétipo que Jung esboça. Todos os conceitos citados anteriormente possuem em comum a ideia de que há algo preexistente à psique do indivíduo e que estaria em todo o tempo e todo lugar. Jung (2000, p.54) também se refere a Freud e Adler na área da psicologia ao esboçarem fatores biológicos universais tais como os instintos enquanto analogias rigorosas dos arquétipos.

Com efeito, arquétipos são tipos/imagens que existem desde os tempos mais remotos. Etimologicamente, o termo arquétipo vem do grego, formado pelas palavras *arché* (ἀρχή), que significa antigo, arcaico, princípio, origem ou primordial e *typos* (τύπος), que pode ser traduzido como impressão, marca, figura ou imagem. O termo mais utilizado para se referir aos arquétipos, dessa forma, é “imagens primordiais”.

Apenas a possibilidade dessas imagens primordiais nos é inata, assim como a estrutura do lobo frontal do cérebro humano existe desde o nascimento, trata-se de uma estrutura herdada e fruto da evolução humana. No entanto, se essa área neurológica não é estimulada, as conexões nesta região existirão apenas em possibilidade e não concretamente. Os arquétipos, dessa forma, não seriam uma “herança” individual, mas universal, assim como o cérebro que possui um padrão universal no ser humano. Essas ideias ou imagens primordiais “são "herdadas" apenas no sentido de que a estrutura da psique, tal como é, presentifica uma herança universalmente humana e traz em si a capacidade de se expressar em certas formas específicas”. (JACOBI, 2016, p.66).

Joland Jacobi expõe como os arquétipos possuem uma influência considerável nos padrões de comportamento construídos na humanidade, mas que passam a se modificar e se reconstruir de acordo com a demanda, levando em consideração o contexto histórico, local e necessidades dos indivíduos e da humanidade como um todo. Diz ela:

Incessantemente, a psique fornece nos arquétipos, as figuras e formas que possibilitam o conhecimento. Não há nenhuma ideia ou intuição essencial que não sejam embasadas em protoformas arquetípicas. Protoformas que surgiram num momento em que a consciência ainda não pensava, mas percebia, num momento em que o pensamento era ainda essencialmente revelação; nada inventado, mas imposto a partir do interior ou convincente por sua realidade imediata. Assim, os arquétipos não são nada mais do que formas típicas de apreensão e de intuição de experiência e reação, de comportamento e sofrimento, imagens da própria vida (JACOBI, 2016, p.53).

Apesar de sua aparente neutralidade, notamos que os arquétipos teriam grande influência em nossos comportamentos, não em termos de um controle ou um determinismo de como o ser humano deveria se comportar, pois como falamos agora mesmo, eles se alteram de acordo com o próprio desenvolvimento da humanidade. Mas, é possível notar que, assim como um órgão no corpo humano, que a Psicologia Analítica chamará de “órgão anímico”, possui um aspecto funcional. A função do arquétipo, para Jung, “é compensar ou corrigir as unilateralidades ou extravagâncias inevitáveis da consciência. A natureza da consciência é de concentrar-se em poucos conteúdos, seletivamente, elevando-os a um máximo grau de clareza” (JUNG, 2000, p. 163). Consequentemente, a consciência acaba excluindo outros conteúdos que seriam de extrema importância para serem conscientizados, causando uma unilateralidade e isso resulta em grandes conflitos em relação aos instintos. Podemos usar como exemplo disso, os totalitarismos políticos que levam em consideração um único aspecto e exclui outros de sua população. De acordo com Jung: “Toda vez que esse tipo de situação social se desenvolve, adquirindo grande extensão, abre-se o caminho para uma tirania e a liberdade do indivíduo se transforma em escravidão física e espiritual” (JUNG, 2013e, p. 40). Com efeito, uma unilateralidade coletiva tenderia a gerar um grande sofrimento em massa. Dessa forma, a função principal do arquétipo é exatamente tentar equilibrar, buscar manter uma homeostase entre o psiquismo e a vida concreta.

Enfim, dissemos que os arquétipos são conteúdos do inconsciente coletivo, mas apenas em respeito a estarem contidos nesse “oceano desconhecido”, pois, de acordo com Jung (2000, p.91) o que nos é possível determinar em relação aos arquétipos em si, será apenas quanto à forma. O conteúdo do arquétipo só pode ser determinado quando se torna consciente, mas é delimitado pela experiência. Jung constantemente reforça que os arquétipos não seriam ideias:

Sempre deparo de novo com o mal-entendido de que os arquétipos são determinados quanto ao seu conteúdo, ou melhor, são uma espécie de "ideias" inconscientes. Por isso devemos ressaltar mais uma vez que os arquétipos são determinados apenas quanto à forma e não quanto ao conteúdo, e no primeiro caso, de um modo muito limitado (JUNG, 2000, p.91).

Essa é mais uma característica que podemos relatar em relação aos arquétipos que o psiquiatra suíço comenta, comparando essa estrutura do arquétipo com a formação dos cristais, em que o sistema axial deles teria uma forma prévia, mas sua existência concreta só surge após a organização molecular. Quanto a isso, diz:

O arquétipo é um elemento vazio e formal em si, nada mais sendo do que uma *facultas praeformandi*, uma possibilidade dada a priori da forma da sua representação. O que

é herdado não são as idéias, mas as formas, as quais sob esse aspecto particular correspondem aos instintos igualmente determinados por sua forma. [...]. No tocante ao caráter determinado da forma, é elucidativa a comparação com a formação do cristal, na medida em que o sistema axial determina apenas a estrutura estereométrica, não porém a forma concreta do cristal particular. Este pode ser grande ou pequeno ou variar de acordo com o desenvolvimento diversificado de seus planos ou da interpenetração recíproca de dois cristais. O que permanece é apenas o sistema axial em suas proporções geométricas, a princípio invariáveis. O mesmo se dá com o arquétipo: a princípio ele pode receber um nome e possui um núcleo de significado invariável, o qual determina sua aparência, apenas a princípio, mas nunca concretamente (JUNG, 2000, p.91).

Em seu texto *Psicologia da Religião*, comenta novamente que os conteúdos arquetípicos não seriam inatos, não existiriam ideias herdadas, “O que existe são estruturas arquetípicas fundamentais, mas sem conteúdo, principalmente por não conterem experiências subjetivas. Estas estruturas só afloram à consciência quando as experiências pessoais se tornam perceptíveis.” (JUNG, 2013c, p.58).

Além da característica envolvendo a questão forma ou conteúdo quando abordamos os arquétipos, podemos indagar também se é possível medir esses em termos de quantidade. A resposta de Jung nos lança a algo inumerável, possivelmente infinito, e novamente a característica empírica da Psicologia Analítica se envolve, pois são as experiências da humanidade e, conseqüentemente, do indivíduo, as quais darão o esboço para a resposta:

Há tantos arquétipos quanto situações típicas da vida. Intermináveis repetições imprimiram essas experiências na constituição psíquica, não sob forma de imagens preenchidas de um conteúdo, mas precipuamente formas sem conteúdo, representando a mera possibilidade de um determinado tipo de percepção e ação. Quando algo ocorre na vida que corresponde a um arquétipo, este é ativado e surge uma compulsão que se impõe a modo de uma reação instintiva contra toda a razão e vontade, ou produz um conflito de dimensões eventualmente patológicas, isto é, a neurose (JUNG, 2000, p.58).

Se os arquétipos podem ser infinitos, suas representações também o poderiam. O que nos leva a esse tópico de grande importância: como o arquétipo se expressa e como o indivíduo se relaciona com ele. Ao abordarmos suas características, tivemos alguns indícios de seu funcionamento e alguns aspectos que podem se relacionar com o ser humano enquanto função compensatória, mas é certo que o indivíduo sozinho jamais se relacionaria diretamente com o arquétipo, visto ser uma forma total de todas as possibilidades de um tema, mas apenas com algo que represente esse arquétipo.

Pegemos por exemplo o arquétipo de mãe, imagem primordial que existe desde sempre na experiência humana. Todavia, tanto em aspectos de inconsciente coletivo como pessoal, esse arquétipo pode ser representado em uma infinidade de formas, desde um sentido mais macro como “Mãe Terra”, como um aspecto sagrado, mitológico ou divino e, dessa forma, sendo uma

representação mais ampla e mais próxima do arquétipo em si, até uma representação individual de um indivíduo e a relação dele com sua própria mãe. Enfim, todas essas situações e a gama de possibilidades que elas envolvem diriam respeito a um mesmo e único arquétipo: mãe. Mas, mesmo numa situação individual, podemos ter uma série de possibilidades e, enfim, Jung nomeará “complexo” o conteúdo do inconsciente pessoal.

Jung comenta que há mais de um ponto de vista em relação aos fenômenos físicos, dois deles são mais conhecidos: o energético e o mecanicista. Quanto ao conceito de energia, a perspectiva mecanicista observa os fenômenos através das relações de causa e efeito entre as substâncias que se movem no espaço. Já para o ponto de vista energético “A ideia de energia não é a de uma substância que se movimenta no espaço, mas um conceito abstraído das relações de movimento” (JUNG, 2013a, p. 14).

A coexistência de uma perspectiva causal e uma finalista é um terceiro ponto de vista no qual se baseia a Psicologia Analítica e dá origem ao conceito de libido. Este foi um dos principais conceitos que trouxe divergência e o rompimento entre Freud e Jung, pois para a Psicanálise de Freud a libido consistiria essencialmente na pulsão sexual do indivíduo, já na Psicologia Analítica “Jung denomina libido à energia psíquica tomada num sentido amplo. Energia psíquica e libido são sinônimos. Libido é apetite, é instinto permanente de vida que se manifesta pela fome, sede, sexualidade, agressividade, necessidades e interesses os mais diversos” (SILVEIRA, 1981 p.41).

Com efeito, o terceiro ponto de vista que Jung apresenta em sua obra *A energia psíquica* é sobre a possibilidade da determinação psicológica quantitativa. É sob tal perspectiva que fica mais nítido o nascimento do complexo. O autor pondera entre as duas perspectivas, ressaltando a possibilidade comprovada de determinar a quantidade de energia em termos físicos e se indaga quais as possibilidades para essa quantificação em termos psicológicos. Essa quantificação é afirmativa para Jung, mas em um aspecto que coloca como variável o sistema de valor psicológico: “Valores são avaliações quantitativas de energia. Observe-se a esse respeito que nós dispomos não só de um sistema objetivo de valores, mas também de um sistema objetivo de medidas, isto é, de valores morais e estéticos coletivos” (JUNG, 2013a, p.19).

Como o complexo se trata de uma experiência subjetiva, o sistema de valores subjetivo é o que desperta maior interesse ao psiquiatra suíço. Há algumas comparações para que essas medidas sejam mais estabelecidas, como comparar os sistemas universais de valores e os subjetivos, ou mesmo comparar a forma relativa que temos entre um valor e outro. Pelo argumento e a importância da função compensatória na relação entre consciente e inconsciente, Jung dá atenção a como encontrar ou determinar os valores que estariam no inconsciente, que

só pode ser realizado de forma indireta. É nesse conteúdo do inconsciente pessoal, que atribui um sistema de valores subjetivos, que se encontra o complexo. Jung explica a relação do movimento ou disposição do indivíduo em relação ao complexo, atribuindo a essa dialética entre o ambiente e os conteúdos próprios desse indivíduo:

O conteúdo emocional, ou complexo, é constituído de um elemento nuclear e de uma grande quantidade de associações consteladas secundariamente. O elemento nuclear consta de dois componentes: em primeiro lugar, de uma condição, determinada pela experiência, portanto, de um fato vivido, causalmente vinculado ao ambiente, e, em segundo lugar, de uma condição imanente de caráter individual de natureza disposicional (JUNG, 2013a, p. 21).

Portanto, o complexo seria uma forma de manifestação dessa energia psíquica entrelaçada a algum conteúdo emocional. Podemos dizer que um reduzido aspecto do arquétipo é mobilizado quando o indivíduo tem determinada experiência de vida. Para exemplificarmos o caso anterior, o arquétipo mãe e todas as experiências possíveis que possam envolver esse tema não é cabível à vida de um indivíduo. Mas, em sua experiência individual, ele pode ter uma relação de alguma determinada forma e isso pode vir a ser um complexo que possui uma relação variável: por exemplo, o conceito ou tema mãe causa um medo em uma pessoa ou pode causar conforto em outra. É pelo complexo que reconhecemos o sistema de valor subjetivo, constelado⁵⁷ a partir de uma experiência, e, como já vimos, há uma infinidade de possibilidades para a experiência humana.

Por isso o arquétipo é inesgotável e não sendo possível a representação do arquétipo como um todo para um único ser humano. Pois o arquétipo em si, assim como algumas ideias e conceitos mais complexos, é irrepresentável. “É preciso dar-nos sempre conta de que aquilo que entendemos por "arquétipos" é, em si, *irrepresentável*, mas produz efeitos que tornam possíveis certas visualizações, isto é, as representações arquetípicas” (JUNG, 2013b, p.164).

Jung difere, portanto, o arquétipo “em si” de suas apresentações ou representações, a diferença seria entre o “não perceptível, apenas potencialmente presente, do arquétipo perceptível, atualizado, ‘representado’”. Isto é, devemos sempre distinguir nitidamente entre arquétipo e representação arquetípica ou ‘imagem arquetípica’” (JACOBI, 2016, p.47).

Com efeito, a forma por excelência de representação dos arquétipos se dá através de figuras que têm o potencial de atuar ou se relacionar com a consciência do indivíduo. De acordo

⁵⁷ Constelar é um termo ao qual Jung se refere quando há uma ativação do arquétipo na relação inconsciente-consciente. No caso do complexo, é como se o próprio tema fosse dotado de energia própria pela carga emocional que lhe foi depositada, implicando em perturbações no indivíduo quando esse tema aparece em outros contextos além daquele que teria originado. Com efeito, o valor subjetivo sob essa perspectiva não é algo construído conscientemente, mas, além da história de vida da pessoa, há também participação do inconsciente.

com Jacobi: “O arquétipo é em si um fator abstrato, uma disposição que começa a agir em dado momento do desenvolvimento do espírito humano, ao ordenar o material consciente como figuras determinadas” (JACOBI, 2016, p. 67). Quanto a essas figuras ou representações dos arquétipos, podemos chamá-las aqui de símbolos.

2.2. Símbolo

Para Jung, a maior forma de representação do arquétipo é através dos símbolos: “Um conteúdo arquetípico sempre se expressa em primeiro lugar metaforicamente” (JUNG; KERÉNYI, 2000, p.158). Portanto, onde quer que caibam metáforas, podemos observar expressões simbólicas. Exemplos que nos são conhecidos são os mitos, os contos de fadas, as expressões artísticas ou os sonhos.

Em *O homem e seus símbolos*, Jung explica que: “O que chamamos de símbolo é um termo, um nome ou mesmo uma imagem que nos pode ser familiar na vida cotidiana, embora possua conotações especiais além de seu significado evidente e convencional” (JUNG, 2008, p. 18). Ou seja, o símbolo implica em algo além do significado imediato, representando coisas fora do alcance da compreensão racional humana, como os arquétipos.

Os símbolos estão presentes na história da humanidade e surgem para representar um arquétipo que esteja presente de forma “constelada” no inconsciente coletivo. Essa constelação acontece de acordo com o sistema homeostático dessa relação: no indivíduo, surge o complexo como função compensatória. O complexo pode, sim, ter uma característica simbólica em alguns momentos, mas não é uma regra, pode ter uma característica também sintomática ou enquanto signo (falaremos dessa diferença a seguir). No coletivo, o arquétipo toma uma forma representativa. Portanto, os símbolos têm caráter mais arquetípico quando saem da esfera do indivíduo, dirigindo-se para a esfera do coletivo, mas há tanto símbolos individuais quanto coletivos.

Retomando a questão da relação entre o arquétipo e o símbolo, podemos chamar o símbolo de imagem arquetípica e, dessa forma, sabemos que o símbolo é uma expressão do arquétipo, mas nunca o arquétipo em si, pois esse não cabe à percepção humana. O que podemos dizer do arquétipo propriamente dito é que ele é “*sempre um símbolo potencial*, e seu “núcleo dinâmico”, sempre que houver uma constelação psíquica geral, uma situação de consciência correspondente, *estará pronto para se atualizar e se manifestar como símbolo*”. (JACOBI, 2016, p.91, *grifos da autora*). A relação do arquétipo com o símbolo é delineada na Psicologia Analítica na diferença entre o conceito de arquétipo para essa abordagem e o conceito de *eidós*

platônico, ressaltando que o arquétipo possui semelhanças com a Ideia de Platão, mas de forma empírica, ou seja, são necessárias as experiências humanas para que ele se expresse, apesar de sua estrutura. Jacobi fala sobre essa

distinção junguiana entre o “arquétipo *per se*” (não perceptível) e o arquétipo já perceptível ou “representado”, ao assumirmos que o primeiro “transcende” o espaço psíquico, é de natureza inapreensível, apenas “psicoide” e, portanto, anterior a toda experiência pela consciência, tal como a ideia platônica (JACOBI, 2016, p. 64).

Já no segundo caso, o arquétipo “representado”, trata-se do símbolo. Vejamos a nota que a autora escreve para discernir os termos:

Para distinguir da maneira mais exata possível o arquétipo *per se*, dormente, não atualizado, não perceptível, daquele que já apareceu no espaço da consciência, que o tornou perceptível, plástico (ou seja, que o tornou uma imagem arquetípica), o termo “símbolo” será sempre utilizado para este último (JACOBI, 2016, p.93).

Portanto, faremos como ela em nossa pesquisa e utilizaremos o termo símbolo para nos referirmos ao arquétipo “representado”. Notamos, portanto, que o símbolo é um representante do arquétipo e possui essa relação de mediador entre o arquétipo e o indivíduo. É quando o arquétipo é representado que ele adquire uma forma mais delineada e acessível à compreensão humana. No entanto, é importante traçarmos mais algumas definições em relação ao conceito de símbolo para que fiquem estabelecidos seus limites e possibilidades dentro da perspectiva junguiana, visto que é um conceito aplicado em uma série de outras cosmovisões artísticas, científicas e populares e esse discernimento se faz relevante. Retomando Jacobi:

A palavra símbolo (*symbolon*), derivada do verbo grego “*symballo*”, desde muito passou por diversas definições e interpretações. Mas todas concordam no fato de que o símbolo designa algo com um sentido objetivo, visível, por trás do qual ainda se oculta um sentido invisível e mais profundo (JACOBI, 2016, p. 95).

Assim como o conceito de arquétipo, o que Jung entende por símbolo também está em vários trechos de sua obra completa. Apesar de *Os arquétipos e o Inconsciente Coletivo* ser um texto em que dedica mais atenção ao tema, há reflexões importantes que ele esboça sobre o conceito em várias outras obras como vimos nos trechos citados quando abordamos o arquétipo. O mesmo vale para o símbolo. Vemos considerações importantes em *Tipos Psicológicos*, *Símbolos da transformação*, *Vida Simbólica*, *O homem e seus símbolos* e, em seu texto *A energia psíquica*, dedicou um tópico sobre a formação do símbolo, além de toda a base psicanalítica de inicialmente ver a doença como símbolo e os sintomas como substitutos representativos de aspectos psicológicos. Mas, veremos que esse termo não se sustenta para Jung quando aprofundarmos acerca da função do símbolo.

Para termos de discernimento, Jung também traça a diferença dos conceitos de símbolo, de alegoria e de signo (ou sinal⁵⁸). Em *Tipos Psicológicos*, há uma seção dedicada para as definições dos principais termos utilizados durante a obra. Na definição de símbolo, Jung divide de tal forma:

Toda concepção que explica a expressão simbólica como analogia ou designação abreviada de algo conhecido é semiótica. Uma concepção que explica a expressão simbólica como a melhor formulação possível, de algo relativamente desconhecido, não podendo, por isso mesmo, ser mais clara ou característica, é simbólica. Uma concepção que explica a expressão simbólica como paráfrase ou transformação proposital de algo conhecido é alegórica. (JUNG, 2013d, p. 487).

A semiótica nessa concepção atribuiria os sinais ou signos, sobretudo para efeitos de comunicação, normalmente abreviando algo. Portanto, as sinalizações de trânsito, algumas placas de aviso e marcas conhecidas podem ser lidas como signo. No entanto, em alguns momentos as marcas ou sinalizações recorrem a símbolos universais que são utilizados nestes contextos, como o de um crânio ou ossos cruzados como aviso de perigo, sendo o esqueleto humano um símbolo associado à morte. O desconhecido que Jung comenta neste trecho é associado ao arquetípico, ao aspecto inconsciente no símbolo. Com efeito, há sempre algo indeterminado ao que podemos chamar de simbólico, como no exemplo do crânio, que remete usualmente ao arquétipo da morte. Esse tema, apesar de ser algo conhecido pelo ser humano, está limitado ao conhecimento apenas observável e não enquanto experiência direta, possuindo possivelmente muito mais aspectos desconhecidos do que conhecidos e, portanto, havendo inumeráveis representações para ele.

Podemos contemplar o símbolo também em uma perspectiva funcional. Seleccionamos alguns autores para além de Jung que contribuem para essa perspectiva, dando início com a constatação que Jacobi faz ao comentar que,

Para defini-lo de uma perspectiva funcional, poderíamos dizer que o “arquétipo *per se*” é essencialmente energia psíquica concentrada, mas o símbolo lhe acrescenta o modo de manifestação, pelo qual o arquétipo se torna discernível. Nesse sentido, Jung também define o símbolo como “essência e imagem da energia psíquica”. Portanto, *jamais* podemos encontrar o “arquétipo *per se*” *diretamente*, mas *apenas indiretamente*, quando se manifesta na imagem ou símbolo arquetípicos, ou no sintoma e no complexo (JACOBI, 2016, p. 92, *grifos do autor*).

⁵⁸ No livro *Complexo, Arquétipo e Símbolo*, de Jolande Jacobi, a autora comenta essa diferença na seção símbolo e signo, citando em alguns momentos trechos do livro *Tipos Psicológicos* de Jung. A tradução dessa obra de Jung por Álvaro Cabral é da Editora Vozes e faz parte das primeiras edições de versões mais antigas das Obras Completas de Jung. Nela, Cabral traduz como signo o termo que faz esse discernimento entre o semiótico e o signo. Já Lúcia Mathilde Endlich traduz como sinal, na versão também da Editora Vozes, mas nas versões mais atuais realizadas por uma comissão que organiza e traduz as obras.

No *Dicionário Junguiano*, organizado por Paolo Francesco Pieri (2002), o autor comenta que há duas principais funções atribuídas ao símbolo na Psicologia Analítica: uma função substitutiva, que é a mesma que usamos no senso comum normalmente. Também muito utilizada pela Psicanálise para definir o conceito de símbolo e descrever sintomas. No entanto, para Jung, o uso do termo símbolo como função substitutiva é errôneo neste contexto, sendo mais adequado chamar de signo, mas aceita que nomeiem de tal forma, desde que seja claro o discernimento entre o signo enquanto um “símbolo morto” e o termo que se refere em sua abordagem psicológica seria o “símbolo vivo” que, ao invés de uma função substitutiva, teria uma função formadora e transformadora. Essas funções aparecem em dois âmbitos distintos: primeiro, do símbolo com sua função reveladora, se manifestando enquanto imagem arquetípica. Pieri explica: “Os símbolos arquetípicos exprimiriam, ao lado das temáticas comuns ao gênero humano, as temáticas relativas a diferentes organismos socioculturais que estruturaram os vários mitos familiares, regionais e nacionais” (PIERI, 2002, p. 459).

Num segundo âmbito, seria o do “símbolo vivo”, compreendido através de sua dinâmica. É vivo porque realiza esse movimento dialético de realizar uma síntese entre a tensão gerada pelos opostos. Como a unilateralidade do indivíduo ou do coletivo provocaria uma tensão do consciente com o inconsciente, o símbolo teria esse papel de não apenas se manifestar, mas, também, de transformar, como aponta Pieri: “Em sentido mais geral, Jung emprega o termo “símbolo vivo” designando uma expressão cujo sentido não deve ser encontrado no estatuto da substituição, e sim no de mutação, ou seja, na assunção de que, através dele, alguma coisa se mude em alguma outra coisa” (PIERI, 2002, p. 460). Com efeito, o autor aponta que, na Psicologia Analítica, o termo “símbolo vivo” teria quatro características.

Já Edinger (1995), um analista Junguiano estadunidense que escreve obras relevantes sobre a Psicologia Analítica e a prática da psicoterapia, também comenta sobre a diferença entre o signo e o símbolo e, em suma, a característica de vivacidade que o símbolo possui:

O homem necessita de um mundo de símbolos, assim como necessita de um mundo de signos. Tanto o signo como o símbolo são necessários, mas não devem ser confundidos entre si. O signo é uma unidade de significado que representa uma entidade *conhecida*. A partir dessa definição, a língua é um sistema de signos, e não de símbolos. O símbolo, por outro lado, é uma imagem ou representação que indica algo essencialmente desconhecido, um mistério. O signo veicula um significado abstrato e objetivo, ao passo que o símbolo veicula um significado vivo, subjetivo. O símbolo é dotado de um dinamismo subjetivo que exerce sobre o indivíduo uma poderosa atração e um poderoso fascínio. Trata-se de uma entidade viva e orgânica que age como um mecanismo de liberação e de transformação de energia psíquica. Podemos dizer, portanto, que o signo é morto e o símbolo é vivo (EDINGER, 1995, p.158).

Voltando ao *Dicionário Junguiano*, dentre as funções do símbolo que Pieri (2002) elenca, a primeira é a indicatividade, pois o aspecto arquetípico, como já observamos, é incognoscível. No entanto, justamente na dinâmica de algo desconhecido que buscamos conhecer que se encontra a vitalidade do símbolo. “A segunda característica é exprimível como a decomponibilidade do todo e a componibilidade dos elementos polares em uma unidade não sintética” (PIERI, 2002, p.460), ou seja, trata-se da característica do símbolo de compor os opostos de forma ainda a não os sintetizar. Decompõe-se o todo enquanto unidade, enquanto universalidade e, conseqüentemente, nasce a composição dos opostos.

Em terceiro, a decisonalidade, que é a característica do símbolo de envolver o complexo do Eu⁵⁹, pois, sem a relação da consciência do indivíduo com os elementos simbólicos, ele não cumpriria sua função, “Ou seja, o modo simbólico pressupõe inevitável relação da consciência do sujeito com tais elementos” (PIERI, 2002, p.461). A última característica é a transcendente. Diz respeito à função transcendente que Jung aprofunda, sobretudo no texto *A Natureza da Psique*. Jung explica previamente que:

Por “função transcendente” não se deve entender algo de misterioso e por assim dizer suprassensível ou metafísico, mas uma função que, por sua natureza, pode-se comparar com uma função matemática de igual denominação, e é uma função de números reais e imaginários. A função psicológica e “transcendente” resulta da união dos conteúdos conscientes e inconscientes (JUNG, 2013b, p. 13).

Portanto, uma das principais funções do símbolo seria o da função transcendente, promovendo a síntese entre os opostos, sobretudo se levarmos em consideração o processo de individuação, que promoveria um nível de autonomia e integração do indivíduo. Enfim, a função transcendente seria essa elevação ou superação do conflito e a transformação da energia psíquica destes conteúdos que se encontram em oposição. De acordo com Jung:

O alternar-se de argumentos e de afetos forma a função transcendente dos opostos. A confrontação entre as posições contrárias gera uma tensão carregada de energia que produz algo de vivo, um terceiro elemento que não é um aborto lógico, consoante o princípio: *tertium non datur* (não há um terceiro integrante), mas um deslocamento a partir da suspensão entre os opostos e que leva a um novo nível de ser, a uma nova situação. A função transcendente aparece como uma das propriedades características dos opostos aproximados. Enquanto estes são mantidos afastados um do outro – evidentemente para se evitar conflitos – eles não funcionam e continuam inertes (JUNG, 2013b, p. 36, *grifos do autor*).

⁵⁹ De acordo com a Psicologia Analítica, o eu também seria um complexo nos mesmos termos da definição de complexo utilizado por Jung, mas seria o complexo que representaria o movimento do indivíduo na sua relação com a consciência, essencial para o processo de individuação. De acordo com Jung, “O ego é um aglomerado de conteúdos altamente dotados de energia e, assim, quase não há diferença ao falarmos de complexos e do complexo do ego” (JUNG, 1985, p. 67). Podemos, neste caso, substituir o termo “ego” por “eu” sem alterar o sentido.

Além de Pieri, Chevalier também comenta sobre o “símbolo vivo” na introdução do *Dicionário de símbolos* que organizou com Gheerbrant. Inicialmente, o autor realiza sua abordagem terminológica diferenciando símbolo de uma série de outros termos como emblema, atributo, alegoria, metáfora, sintoma ou analogia. As considerações do autor dialogam com a perspectiva junguiana ao comentar sobre “O símbolo vivo, que surge do inconsciente criador do homem e de seu meio, preenche uma função profundamente favorável à vida pessoal e social” (CHEVALIER, 2003, p.XXVI). Assim como Pieri, Chevalier atribui algumas funções para o símbolo, mas não se voltando exclusivamente para a perspectiva da Psicologia Analítica, sendo nove as que elenca ao todo em seus estudos.

A primeira função que Chevalier (2003) descreve é a exploratória, semelhante a indicatividade que Pieri comenta. Trata-se da projeção do indivíduo ao desconhecido, na busca de decifrar ou traduzir algum tema arquetípico. Interliga-se com a segunda função, a de substituir, semelhantemente ao que Pieri comenta em relação ao “símbolo morto”. No entanto, de acordo com Chevalier, essa representação simbólica “Substitui a relação do ego com seu meio ambiente, ou com sua situação ou consigo mesmo, quando essa relação não é assumida em pleno conhecimento de causa” (CHEVALIER, 2003, p. XXVII). Sendo também associada a uma projeção inconsciente do indivíduo, como um preenchimento de uma forma ao se antecipar frente ao desconhecido que vimos da função exploratória.

Em terceiro, há a função mediadora dos símbolos, exercendo o que Chevalier descreve como um movimento de uma força centrípeta que revela o choque dos opostos, então “Compensa as estruturas de dissociação de uma libido confusa com estruturas de associação de uma libido orientada. Sob esse aspecto, o símbolo é um fator de equilíbrio” (CHEVALIER, 2003, p. XXVIII).

A quarta função que Chevalier atribui aos símbolos é a unificadora. Notamos que todas elas se interligam de alguma forma, e quando promovem essa mediação, notamos que as coisas estão divididas e, portanto, também se apresenta necessária a unificação. De acordo com Chevalier, o símbolo, nessa função, permite que a condição humana não seja a de um estranhamento. Com efeito, “A imagem torna-se símbolo quando seu valor se dilata a ponto de reunir, no homem, suas profundezas imanentes e uma transcendência infinita” (CHEVALIER, 2003, p. XXVIII) e permitindo uma vivência, de alguma forma, familiar.

Em quinto, há a função pedagógica ou terapêutica. Esta é uma função que ressalta a importância da vida simbólica, também valorizada pela Psicologia Analítica. Para Chevalier “Resistir aos símbolos é como amputar uma parte de si mesmo, empobrecer a natureza inteira e fugir, sob pretexto de realismo, do mais autêntico dos convites para uma vida integral. Um

mundo sem símbolos seria irrespirável: provocaria de imediato a morte espiritual do homem” (CHEVALIER, 2003, p. XXVIII). Ou seja, para estes autores que estamos acompanhando aqui, o símbolo é tão importante inclusive para manter a vitalidade e o impulso do indivíduo e do coletivo, mantendo-o em movimento e desenvolvimento também de acordo com tais representações.

Há também a função socializante, que é a sexta função. Leva em consideração a historicidade, que cria ou necessita de símbolos que dialoguem com o momento vivido. Com efeito, coloca o ser humano em seu aspecto social-coletivo, ao qual se vê participante da sociedade e da época que vive. Chevalier (2003) reforça que, sem os símbolos, a sociedade e a época estariam mortas.

A sétima função seria a de ressonância, que retoma o conceito de símbolo vivo. O autor compara o fenômeno da física nomeado ressonância, que é a ocorrência um movimento vibratório. Enfim, para Chevalier: “A função de ressonância de um símbolo é tanto mais ativa quanto melhor se ajustar o símbolo à atmosfera espiritual de uma pessoa, de uma sociedade, de uma época ou de uma circunstância qualquer” (CHEVALIER, 2003, p. XXX). Reforçando: cada uma dessas funções se interliga e não necessariamente uma está acima ou depois da outra. Então, ao comentarmos sobre a função socializante, por exemplo, podemos notar também a ressonância na qual o individual ressoa com o social. Por serem condições opostas, do micro e do macro, o indivíduo também precisa encontrar uma forma de se equilibrar enquanto indivíduo e enquanto ser humano social e que vive em determinada época. Com efeito, interligamos o equilíbrio ou, melhor dizendo, a síntese dos opostos com a função transcendente (já comentada anteriormente), que é a oitava função que Chevalier comenta em sua introdução.

Por fim, temos a nona função, que é a da transformação da energia psíquica. Podemos dizer que seria o resultado da função transcendente e, portanto, o poder de sintetizar não apenas seria uma união ou unificação desses opostos que estão em choque constante, mas de criar uma nova possibilidade ao direcionar a energia desse choque para algo que seja criativo. Chevalier descreve que essa dinâmica seria “como se extraísse essa energia de um gerador de força, algo confuso e anárquico, a fim de normalizar uma corrente e torná-la utilizável na conduta pessoal da vida” (CHEVALIER, 2003, p. XXXI).

Ao analisarmos sobre as possíveis funções dos símbolos, notamos que o conceito de energia psíquica é entrelaçado a esse termo, pois podemos dizer que a relação do ser humano com o símbolo é energética. Quanto a essa relação energética do ser humano com o símbolo, precisamos considerar que as pessoas depositam energia (podemos chamar também de disposição, crença ou movimento) em um símbolo ao qual estão constelados. Por exemplo, um

indivíduo católico ao contemplar o símbolo da cruz terá um movimento (seja ele externo de fazer o sinal da cruz, por exemplo, seja ele interno de provocar alguma emoção como conforto ou proteção). Pode-se dizer, por exemplo, que se esse mesmo indivíduo se deparar com uma estatueta de Buda, possivelmente causará um movimento completamente diferente ou nulo. Nesse caso, não há constelação alguma que crie uma relação entre o símbolo e o arquétipo e ambos são exemplos religiosos, pois podemos dizer que ambos tratam do arquétipo do sagrado, mas em aspectos diferentes. Essa relação pode ser mais ou menos intensa e pode envolver uma grande quantidade de indivíduos como um povo que compartilha de uma mesma religião e isso não quer dizer que esse mesmo símbolo trará sempre o mesmo movimento a todos os indivíduos que compartilhem uma relação com ele. Dois católicos podem ter um movimento completamente diferente diante da cruz, pois não podemos deixar de levar em consideração o inconsciente pessoal de cada indivíduo e sua relação pessoal com esse símbolo.

Podemos notar que o movimento não é muito diferente da formação do complexo ao abordarmos sobre a energia psíquica, pois em alguns momentos o complexo irá ser de caráter simbólico e, com efeito, se referir a um arquétipo, mas cada um desses termos tem uma característica própria, para não atribuímos a eles uma redundância terminológica. A dinâmica energética entre o símbolo e o indivíduo, permite que contemplemos esse sob uma dinâmica psicológica, pois, segundo Jung e Kerényi: “O símbolo é a antecipação de um estado nascente de consciência” (JUNG; KERÉNYI, 2000, p. 169). Além disso, voltando aos arquétipos, Edinger diz que:

Os símbolos são um produto espontâneo da psique arquetípica. Não é possível fabricar um símbolo; só é possível descobri-lo. Os símbolos são portadores de energia psíquica. Eis por que convém considerá-los vivos. Eles transmitem ao ego, consciente ou inconscientemente, a energia vital que apoia, orienta e motiva o indivíduo. A psique arquetípica mantém uma incessante atividade de criação de uma corrente estável de imagens simbólicas vivas (EDINGER, 1995, p. 158).

Essa é uma das características da dinâmica do psiquismo para a Psicologia Analítica, pois ao se depositar uma energia ou intenção em direção ao símbolo ele também produziria movimento no indivíduo como uma relação dialética. Ou seja, o ser humano se cria e se recria e um dos mediadores para esse movimento é o símbolo. Em relação a essa dinâmica, Jacobi diz:

A concepção em nível simbólico, ou seja, a atividade de fantasia da psique lhe pertence organicamente tanto quanto a concepção mediada pelos órgãos dos sentidos. Ela representa uma aspiração natural e espontânea, que adiciona ao vínculo biológico do homem um vínculo com o espiritual, paralelo àquele e de igual valor, e, portanto, enriquece a vida com outra dimensão, uma dimensão que constitui, eminentemente, a

condição humana. Ela é a raiz de toda a criatividade e não é alimentada por repressões (como a psicanálise acreditava), mas pela força dos arquétipos inicialmente imperceptíveis, uma força que opera do fundo da psique e cria a esfera do espiritual (JACOBI, 2016, p. 50).

Certamente não há apenas símbolos religiosos, mas como se trata usualmente de uma representação a qual é atribuída uma grande quantidade de energia (ou seja, que depositaram considerável intenção ao longo da história), são fáceis de serem comentados e compreendidos. É através dessa compreensão que podemos diferenciar os símbolos coletivos dos símbolos individuais, que devem ser diferenciados quando realizarmos alguma análise simbólica, por exemplo. Jacobi diz:

As formações de símbolos individual e coletiva – pois todo grupo humano, seja família, povo, nação etc., pode produzir os símbolos que lhe são importantes a partir do inconsciente de seu espaço psíquico comum – trilham caminhos separados, mas, em última análise, se fundam, numa camada mais profunda, sobre um mesmo “padrão básico” ou arquétipo (JACOBI, 2016, p. 125).

Com efeito, os símbolos religiosos seriam normalmente atribuídos a uma expressão coletiva e, por seu caráter arquetípico, torna mais acessível o estudo e compreensão do símbolo em termos mais gerais. Para uma análise de símbolos individuais, seria mais adequada a metodologia de um estudo de caso, por exemplo.

O que notamos com relevância é que o arquétipo se expressa em uma forma imagética através dos símbolos. Essas imagens possuem uma série de funções que notamos aqui, sendo uma das principais, a função transcendente, que buscaria um diálogo entre o inconsciente e o consciente. Essa busca de se comunicar com o inconsciente parece existir desde os primórdios da humanidade, sendo que a forma de expressão simbólica do arquétipo é inicialmente representada através dos mitos e ritos, como afirma Jacobi: “O exemplo mais impressionante de símbolos coletivos é dado pelas mitologias dos povos” (JACOBI, 2016, p. 127). Dotadas de símbolos coletivos, as religiões herdaram muitos dos mitos, dos ritos e da simbólica envolvida dessa época primordial onde a realidade psíquica e a realidade concreta se encontravam entrelaçadas a ponto de não haver discernimento.

2.3. Mito

Mito é um termo que pode parecer distante da contemporaneidade, visto que normalmente se remete a algo primordial ou antigo. No entanto, um olhar minucioso permite compreendermos os mitos antigos com certos padrões que parecem se repetir ao longo da

história da humanidade. É importante levar em consideração que, para as culturas primevas, o mito era uma narrativa verdadeira e, sobretudo, sagrada. Para Eliade, o mito “fornece os modelos para a conduta humana, conferindo, por isso mesmo, significação e valor à existência” (ELIADE, 2016, p. 8). Além disso, afirma que: “a principal função do mito consiste em revelar os modelos exemplares de todos os ritos e atividades humanas significativas: tanto a alimentação ou o casamento, quanto o trabalho, a educação, a arte ou a sabedoria” (ELIADE, 2016 p.13).

Os autores que estudamos aqui colocam o mito como uma função muito importante para o indivíduo. Para Eliade, ao acessar essas imagens primordiais, o ser humano teria uma experiência de viver no Tempo Primordial, conceito que definiria uma experiência religiosa ao ter contato com esses símbolos. De acordo com ele, esse Tempo Sagrado remeteria às primeiras religiões antes mesmo do Cristianismo, tratando-se de “um Tempo original, no sentido de que brotou “de repente”, de que não foi precedido por outro Tempo, pois nenhum Tempo podia existir antes da aparição da realidade narrada pelo mito” (ELIADE, 2018, p.66).

Eis a razão de o mito ser próximo dos símbolos coletivos e da religião e, conseqüentemente, dos arquétipos, visto que estes símbolos coletivos dos mitos seriam formas arquetípicas “representadas”. Com efeito, o mito como uma narrativa simbólica é também dotado de caráter imagético, com um teor mais explicativo. O que nos leva a indagar o que explicariam esses mitos: se levarmos em consideração que eles surgem nos primórdios das culturas e civilizações humanas, o intuito inicial do mito é, assim como vimos no símbolo, compreender o desconhecido. Ou, ao menos, dar uma roupagem para os mistérios que envolvem nossa condição e nos são inconscientes. Para Eliade, trata-se de uma busca de compreender a origem das coisas. Eis a definição que o autor dá para o termo mito:

A definição que a mim, pessoalmente, me parece a menos imperfeita, por ser a mais ampla, é a seguinte: o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do "princípio". Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma "criação": ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser. O mito fala apenas do que realmente ocorreu, do que se manifestou plenamente. Os personagens dos mitos são os Entes Sobrenaturais. Eles são conhecidos sobretudo pelo que fizeram no tempo prestigioso dos "primórdios". Os mitos revelam, portanto, sua atividade criadora e desvendam a sacralidade (ou simplesmente a "sobrenaturalidade") de suas obras. Em suma, os mitos descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado (ou do "sobrenatural") no Mundo. É essa irrupção do sagrado que realmente fundamenta o Mundo e o converte no que é hoje. E mais: é em razão das intervenções dos Entes Sobrenaturais que o homem é o que é hoje, um ser mortal, sexuado e cultural (ELIADE, 2016, p.11).

Ou seja, a narrativa do mito conta como se originaria cada uma das coisas que se relacionavam os seres humanos da época: a vida, a morte e outros aspectos da natureza que se manifestavam e constituíam um mistério a esses humanos. Esse aspecto misterioso e a sua característica indefinível é o que define como sagrado. O conceito de sagrado é mais aprofundado em sua obra *O Sagrado e o Profano* (2018) e, nesta obra, Eliade diferencia o que chama de “homem religioso” do “homem profano”. Esse homem religioso não se trata necessariamente de uma pessoa que segue uma religião em termos estruturais, mas é mais associado a uma experiência primitiva do sagrado, associado ao que acabamos de apontar da relação do mistério e o mito. Sobre essa experiência, Eliade diz que “para aqueles que têm uma experiência religiosa, toda a Natureza é suscetível de revelar-se como sacralidade cósmica. O Cosmos, na sua totalidade, pode tornar-se uma hierofania⁶⁰” (ELIADE, 2018, p. 18). Além disso, ressalta que “Este é um aspecto do mito que convém sublinhar: o mito revela a sacralidade absoluta, porque relata a atividade criadora dos deuses, desvenda a sacralidade da obra deles” (ELIADE, 2018, p.86).

Em contrapartida, afirma: “o mundo profano *na sua totalidade*, o Cosmos totalmente dessacralizado, é uma descoberta recente na história do espírito humano” (ELIADE, 2018, p.19). Sob tal perspectiva, o ser humano estaria se distanciando da experiência do sagrado desde a Era Moderna, proporcionando uma progressiva desconexão com o sagrado e, para a Psicologia Analítica, isso também teria suas consequências.

Enfim, como historiador das religiões, Eliade aborda a dinâmica do *homo religiosus* sob essa perspectiva da religião, mas retomando uma experiência religiosa associada ao mitológico, ou seja, “Para conhecer o universo mental do *homo religiosus* é preciso ter em conta, sobretudo, os homens dessas sociedades primitivas” (ELIADE, 2018, p. 135). O que ele nos reforça é a importância da experiência religiosa para esse ser humano conectado ao sagrado e não à construção de ideias metafísicas estruturadas sob o recurso da razão. É preciso uma abertura para tais experiências, conseqüentemente, “A existência do *homo religiosus*, sobretudo do primitivo, é “aberta” para o mundo; vivendo, o homem religioso nunca está sozinho, pois vive nele uma parte do Mundo” (ELIADE, 2018, p.136). Essa abertura para uma existência religiosa não seria um impulso ou uma vivência inconsciente, pelo contrário: “A “abertura” para o Mundo permite ao homem religioso conhecer-se conhecendo o Mundo — e esse conhecimento é precioso para ele porque é um conhecimento religioso, refere-se ao Ser” (ELIADE, 2018, p.137).

⁶⁰ Hierofania seria a experiência do sagrado para o indivíduo. Para uma perspectiva religiosa, pode-se dizer que seria a revelação do sagrado.

Tal vivência do ser humano com o sagrado é certamente aprofundada por uma perspectiva religiosa, mas precisamos também nos atentar para o caráter mitológico que há nessa relação e, conseqüentemente, simbólico. Assim, se recontar o mito é vivenciar o sagrado e se o mito é dotado de características simbólicas, nos aproximamos do que a Psicologia Analítica ressalta como vida simbólica. Nas Obras Completas de Jung há o título *Vida Simbólica*, uma série de conferências dividida em dois volumes. Nesta obra, a teoria da função dos símbolos e a dinâmica energética envolvida neste conceito, é apresentada em diversas situações. Mas o que ressaltamos aqui é que essa vida simbólica é semelhante a viver o mito tal como Eliade diz sobre o mito e sua vivência:

o mito, tal como é vivido pelas sociedades arcaicas, 1) constitui a História dos atos dos Entes Sobrenaturais; 2) que essa História é considerada absolutamente verdadeira (porque se refere a realidades) e sagrada (porque é a obra dos Entes Sobrenaturais); 3) que o mito se refere sempre a uma "criação", contando como algo veio à existência, ou como um padrão de comportamento, uma instituição, uma maneira de trabalhar foram estabelecidos; essa a razão pela qual os mitos constituem os paradigmas de todos os atos humanos significativos; 4) que, conhecendo o mito, conhece-se a "origem" das coisas, chegando-se, conseqüentemente, a dominá-las e manipulá-las à vontade; não se trata de um conhecimento "exterior", "abstrato", mas de um conhecimento que é "vivido" ritualmente, seja narrando cerimonialmente o mito, seja efetuando o ritual ao qual ele serve de justificação; 5) que de uma maneira ou de outra, "vive-se" o mito, no sentido de que se é impregnado pelo poder sagrado e exaltante dos eventos rememorados ou reatualizados (ELIADE, 2016, p.21-22).

A vida simbólica, portanto, diz respeito a essa fluidez da energia psíquica envolvendo os símbolos de forma consciente no cotidiano do indivíduo. Ou seja, essas vivências passam a ser inconscientes e, mesmo que em algum sentido estamos repetindo padrões de comportamento que são retratados nas narrativas mitológicas, não estaríamos “vivendo o mito” no sentido que Eliade acaba de nos apresentar. Jung em *Tipos Psicológicos* fala sobre a importância dessa consciência para o indivíduo em sua vida concreta e comenta sobre a relação que também já abordamos dessas representações arquetípicas serem normalmente relacionadas a um aspecto religioso:

Essas ideias coletivas têm sempre caráter religioso e uma ideia filosófica só chega a ter caráter coletivo quando exprime uma imagem primordial, isto é, uma imagem coletiva primitiva. O caráter religioso dessas ideias provém do fato de exprimirem realidades do inconsciente coletivo e permitirem, com isso, a liberação de energias latentes do inconsciente. Os grandes problemas da vida, aos quais também pertence, entre outros, a sexualidade, estão sempre relacionados com as imagens primordiais do inconsciente coletivo. Essas imagens são até mesmo fatores que contrabalançam e compensam os problemas que a realidade da vida nos coloca. Não é de admirar, pois as imagens são o sedimento da experiência milenar na luta pela adaptação e pela existência. Todas as grandes experiências de vida e todas as maiores tensões tocam, portanto, no tesouro dessas imagens e as transformam em fenômeno íntimo e que, como tal, se torna consciente se houver autorreflexão e força de compreensão

suficientes para que o indivíduo também pense no que está vivenciando e não apenas o faça, isto é – sem o saber –, viva concretamente o mito e o símbolo (JUNG, 2013d, p.233)

Além de Jung e Eliade, o mitólogo Joseph Campbell também traz contribuições importantes para a relação que fazemos aqui, sobretudo por seu campo de estudos ser da mitologia comparada. A teoria do monomito é dotada de aspectos relevantes quando nós a correlacionamos com os arquétipos. Resumidamente, a teoria diz respeito a contemplar a mitologia de maneira que existiriam modelos a serem seguidos e a humanidade repetiria alguns padrões desses modelos. Sua teoria é baseada em um modelo muito conhecido nas narrativas de obras que consumimos atualmente, que é a jornada do herói, esboçada em sua obra *O herói de mil faces* (2007).

Campbell concorda com as perspectivas que traçamos aqui da relação do símbolo com o psiquismo humano: “os símbolos da mitologia não são fabricados; não podem ser ordenados, inventados ou permanentemente suprimidos. Esses símbolos são produções espontâneas da psique e cada um deles traz em si, intacto, o poder criador de sua fonte” (CAMPBELL, 2007, p. 15 – 16).

Além disso, a contemporaneidade para esses autores parece distanciada dos mitos e dos símbolos. Reconectar com esses aspectos é uma forma de “balancear”, de buscar o equilíbrio entre o inconsciente e o consciente. Um papel importante que podemos atribuir à mitologia hoje é a de conectar o indivíduo com a vida simbólica, que se tornou cada vez mais distanciada com as explicações racionais e fechamento para as possibilidades dessas experiências. Campbell também comenta sobre a vida simbólica: “Para uma cultura ainda nutrida na mitologia, a paisagem, assim como cada fase da existência humana, ganha vida através da sugestão simbólica” (CAMPBELL, 2007, p. 47).

Não se trata de uma batalha contra o uso da razão. Sabemos o quanto o avanço das ciências e filosofias, das tecnologias e teorias auxiliaram para o desenvolvimento da humanidade. No entanto, a unilateralidade, como vimos, tende a gerar esse movimento oposto. Ao catalogar e dar certeza às coisas do convívio do ser humano, perde-se a característica de “mistério” e, conseqüentemente, perde-se o símbolo e todos os movimentos energéticos que comentamos aqui. Quando alguém diz “já sei” para algo, não há mais o que explorar, é um fechamento. Em contrapartida a essa condição em que o ser humano se encontra na atualidade, vimos que a proposta de Eliade é de um posicionamento de abertura em relação a essas experiências que ele chamará de religiosas. Já para Campbell:

A apreensão da *fonte* desse substrato do ser, indiferenciado e, não obstante, particularizado nos quatro cantos do mundo, é frustrada pelos próprios órgãos por meio dos quais deve ser realizada. As formas de sensibilidade e as categorias do pensamento humano, elas mesmas manifestações dessa força, limitam a mente num grau tão considerável, que normalmente é impossível, não apenas ver, como também conceber, além do colorido, fluido, infinitamente variegado e deslumbrante espetáculo fenomênico. A função do ritual e do mito consiste em possibilitar e, por conseguinte, em facilitar, o salto — por analogia. Formas e conceitos que a mente e seus sentidos podem compreender são apresentados e organizados de um modo capaz de sugerir uma verdade ou uma abertura que se encontram mais além. Tendo sido criadas as condições para a meditação, o indivíduo é deixado consigo mesmo, sozinho. O mito não é senão o penúltimo nível; o nível último é a abertura — o vazio, ou ser, que se acha além das categorias —, na qual a mente deve mergulhar sozinha e ser dissolvida. Portanto, Deus e os deuses são apenas meios convenientes — eles mesmos compartilham da natureza do mundo de nomes e formas, embora sejam eloqüentes referências do inefável a que, em última análise, levam. São meros símbolos destinados a despertar e pôr a mente em movimento, bem como a chamá-la a ir ao seu encontro (CAMPBELL, 2007, p. 255).

Além da abertura para uma experiência, a riqueza simbólica dos mitos permite esse movimento, que associamos aqui à questão da energia psíquica, essa disposição do indivíduo de se mobilizar frente ao desconhecido. Jung diz: “Eu designei o símbolo que converte energia também como análogo da libido para representar ideias apropriadas que expressam a libido de modo equivalente, e assim transferi-la a uma forma diversa da original. A mitologia nos fornece inúmeras analogias desse tipo” (JUNG, 2013a, p. 61).

Os mitólogos citados aqui também comentam desse movimento que surge para enfrentar os temas presentes na condição humana. Campbell comenta que: “A função primária da mitologia e dos ritos sempre foi a de fornecer os símbolos que levam o espírito humano a avançar, opondo-se àquelas outras fantasias humanas constantes que tendem a levá-lo para trás” (CAMPBELL, 2007, p. 21). Já Eliade expõe dessa forma:

A função mais importante do mito é, pois, “fixar” os modelos exemplares de todos os ritos e de todas as atividades humanas significativas: alimentação, sexualidade, trabalho, educação etc. Comportando-se como ser humano plenamente responsável, o homem imita os gestos exemplares dos deuses, repete as ações deles, quer se trate de uma simples função fisiológica, como a alimentação, quer de uma atividade social, econômica, cultural, militar, etc (ELIADE, 2018, p.87).

Notamos que esses símbolos ou modelos presentes na mitologia, seja para avançar ou para fixar, têm um potencial de “tocar” de alguma forma o ser humano, ou seja, não são narrativas neutras que existem em si e por si. O que nos leva agora a questionar se seriam apenas as narrativas míticas que teriam esse potencial ou se essa forma cultural passa a se “infiltrar” nas outras artes a ponto de também repetirmos esses padrões em nossa contemporaneidade. Mircea Eliade (2018) dá um parecer em relação a esse aspecto. Para ele a narrativa viria sempre

acompanhada da resposta do motivo da existência das coisas e repetiria esse momento da “criação” ao criar a narrativa. Com efeito, a literatura também teria uma função importante nessa relação que estamos analisando:

No mundo moderno - Até a leitura comporta uma função mitológica – não somente porque substitui a narração dos mitos nas sociedades arcaicas e a literatura oral, viva ainda nas comunidades rurais da Europa, mas sobretudo porque, graças à leitura, o homem moderno consegue obter uma “saída do Tempo” comparável à efetuada pelos mitos. Quer se “mate” o tempo com um romance policial, ou se penetre num universo temporal alheio representado por qualquer romance, a leitura projeta o homem moderno para fora de seu tempo pessoal e o integra a outros ritmos, fazendo-o viver numa outra “história” (ELIADE, 2018, p.167).

Campbell aponta que tanto a mitologia como os contos de fadas têm como propriedade “revelar os perigos e técnicas específicos do sombrio caminho interior que leva da tragédia à comédia. Por conseguinte, os incidentes são fantásticos e "irreais": representam triunfos de natureza psicológica e não de natureza física” (CAMPBELL, 2007, p. 55).

Dessa forma, a literatura parece ser uma forma mítica que se manteve viva e, por seu conteúdo simbólico, seria também uma forma mediadora de conhecer novas formas arquetípicas com seu conteúdo: o ser humano pode se reconfigurar, se conhecer em novos aspectos de ser ao criar novas histórias. Resta observarmos quais símbolos ou padrões mitológicos encontraremos na literatura gótica.

3. O ARQUÉTIPO DO MEDO NA LITERATURA GÓTICA

3.1. Arquétipos na Literatura

Como dissemos anteriormente, para a análise de símbolos (lembrando que símbolo, nesta pesquisa, refere-se ao arquétipo “representado”) é mais acessível à compreensão geral o olhar da simbólica coletiva, pois o símbolo individual careceria, sobretudo, da interpretação do próprio indivíduo e de sua história pessoal. No caso de um estudo literário, seria preciso uma biografia do autor para maior aprofundamento e, de preferência, uma comprovação final desse autor. Não seria possível tal estudo nos textos que utilizamos aqui da literatura gótica. Portanto, utilizaremos um olhar que avalie os símbolos de forma coletiva, levando em consideração a historicidade dessas imagens, pois um mesmo símbolo criado nos textos literários da época pode não ter a mesma dinâmica de hoje em dia (como o que vimos na diferença entre um símbolo “vivo” e um “morto”).

Enfim, notamos que os padrões simbólicos que se repetem ao longo da história através dos mitos também têm sua forma de expressão na literatura. Mircea Eliade, em sua obra *Mito e Realidade*, comenta que “Tudo que o homem faz repete, de certa forma, o ‘feito’ por excelência, o gesto arquetípico do Deus criador: a Criação do Mundo” (ELIADE, 2016, p. 124). Portanto, a literatura, como ato criativo, seria uma forma que manteria esses mitos vivos por seu registro. Eliade também diz: “a ‘Natureza’ desvenda e camufla, simultaneamente, o ‘sobrenatural’, e é nisso que reside para o homem arcaico o mistério fundamental e irredutível do Mundo” (ELIADE, 2016, p. 126).

Grande parte da literatura gótica busca se reconectar com esse sobrenatural perdido no auge do Iluminismo. Dessa forma, as crenças no sobrenatural têm grande influência nas narrativas de medo. Alguns arquétipos na literatura gótica dizem respeito ao cenário, às personagens protagonistas das narrativas e, por fim, às representações desse sobrenatural. Para David Punter: “A ficção ‘gótica’ é a ficção do castelo mal-assombrado, das heroínas presas de terrores indescritíveis, do vilão que se rebaixa de forma obscura, dos fantasmas, vampiros, monstros e lobisomens⁶¹” (PUNTER, 1996a, p. 1, *tradução nossa*). Os elementos são um conjunto (não isolado) que formam a “atmosfera gótica”. Podemos associar esse sobrenatural perdido ao conceito de mistério e de como a instrumentalização da razão a partir do Iluminismo

⁶¹ 'Gothic' fiction is the fiction of the haunted castle, of heroines preyed on by unspeakable terrors, of the blackly lowering villain, of ghosts, vampires, monsters and werewolves.

parece distanciar cada vez mais a relação do ser humano com este aspecto misterioso. Maggie Kilgour comenta que:

A emergência do gótico no século XVIII também foi lida como um sinal da ressurreição da necessidade do sagrado e do transcendente em um mundo secular moderno e iluminado que nega a existência de forças sobrenaturais, ou como a rebelião da imaginação contra a tirania da razão⁶² (KILGOUR, 1995, p. 3, *tradução nossa*).

Na literatura gótica, um dos aspectos que interconecta o ser humano com o sobrenatural é o medo. Em nosso diálogo com a Psicologia Analítica, estamos levando em consideração que o desconhecido é aquilo que nos é inconsciente, que normalmente não tenha passado por uma experiência de integração ou alteridade. O sobrenatural é sempre um desconhecido, pois mesmo que escrevam catálogos ou teses acerca dos elementos que estão para além da natureza, usualmente é perpassado por uma experiência subjetiva ou são objetos construídos pela razão, metafísicos. No entanto, nem sempre nos deparamos com o desconhecido propriamente dito: na literatura gótica, o medo é um sentimento que está sempre ao lado e as representações arquetípicas que despertam esse afeto será o que iremos investigar agora.

3.2. O medo

Em nossa pesquisa, constatamos que o medo é o arquétipo basilar que englobará todos os outros temas estudados, pois, na literatura gótica, os temas da morte, da loucura ou do mostro, por exemplo, são constantemente envolvidos pelo conceito de medo. Para esboçarmos algumas formas de expressão desse sentimento na literatura gótica, será importante também traçar algumas características acerca desse afeto em geral. É importante recordar que, sempre que utilizarmos o termo “arquétipo do medo”, estaremos nos referindo às imagens ou símbolos que poderão despertar esse sentimento.

Na mitologia, muitas divindades têm essa característica de provocar medo, pavor ou temor, mas um mais conhecido em nossa sociedade é Phobos (φόβος), o deus do medo da Grécia Antiga (tanto que o termo fobia associado a medo de algo é utilizado até hoje como termo médico ou científico como a aracnofobia sendo o medo intenso de aranhas).

Deimos (Δεῖμος) é temor ou terror, irmão de Phobos e ambos sendo filhos de Ares com Afrodite. Consta na mitologia que o casal teve outros filhos, mas esses eram mais próximos do

⁶² The emergence of the gothic in the eighteenth century has also been read as a sign of the resurrection of the need for the sacred and transcendent in a modern enlightened secular world which denies existence of supernatural forces, or as the rebellion of the imagination against the Tyranny of reason.

aspecto da guerra encarnado em Ares, como demonstra Menon: “Pelo que se sabe, os dois filhos acompanhavam o pai, deus da guerra, em suas batalhas, incumbidos de apavorar e afugentar os oponentes” (MENON, 2007, p. 9).

Em nosso recorte, parece-nos que a literatura gótica representa alguns dos medos que assombravam os britânicos em meados do século XVIII e o século XIX. Como as representações são associadas à historicidade, o medo é projetado a coisas diferentes no decorrer do tempo e de acordo com fatores que devem ser levados em consideração como etnia, gênero, classe ou sexualidade (consequentemente, o quanto uma narrativa de medo é também uma narrativa política). O que podemos observar é que o medo parece sempre se direcionar ao desconhecido, ou seja, podemos associar, na Psicologia Analítica, àquilo que é inconsciente:

O temor e a resistência são os marcos indicadores que balizam a via régia em direção ao inconsciente. É óbvio que exprimam, em primeira linha, uma opinião preconcebida com relação àquilo que eles indicam. Nada mais natural que, de um sentimento de medo, deduza-se a existência de algo *perigoso*, e da sensação de repulsa a existência de uma coisa *repelente* (JUNG, 2013b, p. 49).

A Psicanálise também parece concordar com essa perspectiva do desconhecido como causador do medo: Freud, em seu texto de 1919, “O Inquietante” (tradução da editora Companhia das letras para a expressão alemã: *Das Unheimliche*, também é traduzido como “O Estranho” pela editora Imago), utiliza esse termo para expressar bem a relação que as pessoas costumam ter ao entrar em contato com essa forma de narrativa: “relaciona-se ao que é terrível, ao que desperta angústia e horror” (FREUD, 2010, p. 248). O novo, o desconhecido, portanto, tem o potencial de nos causar medo. Ele explica essa relação: “Pode-se apenas dizer que algo novo torna-se facilmente assustador e inquietante; algumas coisas novas são assustadoras, certamente não todas” (FREUD, 2010, p. 249). Levando em consideração que nosso conhecimento (ou nossa consciência) se desenvolve ao longo da história, por praticamente tudo ser desconhecido nos primórdios, o medo poderia ser considerado um dos primeiros sentimentos que tivemos contato. Essa é também a afirmativa do famoso escritor de terror H.P. Lovecraft em sua introdução do texto *O Horror Sobrenatural em Literatura*: “A emoção mais antiga e mais forte da humanidade é o medo, e o tipo de medo mais antigo e mais poderoso é o medo do desconhecido” (LOVECRAFT, 2008, p. 13).

Portanto, o medo não é usualmente algo pelo qual ansiamos intencionalmente, o que leva as narrativas de terror e do horror a serem divisoras de opinião, pelos sentimentos aversivos que podem provocar. Narrativas que provocam medo são antigas, basta lermos alguns contos infantis que falam sobre uma bruxa má que devora criancinhas ou monstros que habitam a floresta. Com efeito, tais narrativas passaram a usar o medo como fator moralizante. Lovecraft

aponta que “Como seria natural esperar de uma forma tão estreitamente ligada a emoções primitivas, a história de horror é tão antiga como o pensamento e a fala humanos” (LOVECRAFT, 2008, p.19), seguindo tal lógica, portanto, do medo sendo um sentimento primordial, as histórias que o envolvem também o acompanhariam, construindo-se, portanto, desde o início, narrativas que auxiliam a superar o medo ou a causá-lo.

Encontramos então a literatura gótica como um gênero que esbanja esse sentimento em suas várias narrativas. De acordo com Menon: “O medo outrora transfigurado em cenas esparsas pelos textos, constitui-se, agora, na espinha dorsal do gênero gótico e de todos os seus desmembramentos” (MENON, 2007, p. 12). O pesquisador ainda acrescenta: “Poder-se-ia, dessa forma, dizer que o gênero gótico irá abraçar o medo, juntamente com todas as imagens e as sugestões oriundas dele, amalgamando-o ao gosto de um público que, cada vez mais, consumia literatura de forma efetiva” (MENON, 2007, p.12).

Ou seja, observamos que o medo é um aspecto que será constituinte em considerável importância na estrutura do gênero gótico, assim como descreve Punter:

Existe, entretanto, um elemento que, embora em uma vasta variedade de formas, surge em toda a ficção relevante, e esse elemento é o medo. O medo não é apenas um tema ou uma atitude, ele também tem consequências em termos de forma, estilo e relações sociais dos textos; e explorar o gótico é também explorar o medo e ver as várias maneiras pelas quais o terror irrompe nas superfícies da literatura, diferentemente em cada caso, mas também estabelecendo para si certas continuidades distintas de linguagem e símbolo⁶³ (PUNTER, 1996a, p. 18, *tradução nossa*).

Notamos que o medo é também associado ao terror, como os irmãos Phobos e Deimos. Burke (1990) defende que não haveria sentimento como o medo, que tem tanto poder sobre a mente e a capacidade de representar o terror, causando o sentimento de sublime, “pois é impossível considerar algo insignificante ou desprezível que possa ser perigoso⁶⁴” (BURKE, 1990, p.53, *tradução nossa*). Além disso, o autor dá uma importante contribuição de estudos etimológicos associados ao termo medo. De acordo com Burke, o terror seria o principal fator de origem do sentimento de sublime:

Várias línguas dão forte testemunho da afinidade dessas ideias. Elas frequentemente usam a mesma palavra para significar indiferentemente os modos de espanto ou admiração e os de terror. *Φόβος* é, em grego, reverenciar ou temer. *δεινός* é terrível ou respeitável; *αἰδέω*, reverenciar ou temer. *Vereor* em latim é o mesmo que *αἰδέω* em grego. Os romanos usavam o verbo *stupeo*, um termo que marca fortemente o

⁶³ There is, however, one element which, albeit in a vast variety of forms, crops up in all the relevant fiction, and that is fear. Fear is not merely a theme or an attitude, it also has consequences in terms of form, style and the social relations of the texts; and exploring Gothic is also exploring fear and seeing the various ways in which terror breaks through the surfaces of literature, differently in every case, but also establishing for itself certain distinct continuities of language and symbol.

⁶⁴ for it is impossible to look on any thing as trifling, or contemptible, that may be dangerous.

estado de uma mente atônita, para expressar o efeito de simples medo ou de espanto; a palavra *attonitus* (atônito) é igualmente expressiva da aliança dessas ideias; e o *étonnement* francês, e o *astonishment* e *amazement* ingleses, não apontam tão claramente as emoções afins que acompanham o medo e a admiração? Aqueles que têm um conhecimento mais geral das línguas poderiam produzir, não tenho dúvidas, muitos outros exemplos igualmente marcantes⁶⁵ (BURKE, 1990, p. 54, *tradução nossa*).

3.2.1. O medo do destino

Novamente nos deparamos com a ambivalência: se pensarmos no desejo como algo positivo, que nos impele a mover em direção a algo, o medo seria algo estacionário, normalmente associado como um sentimento negativo. A relação entre desejo e medo é comentada por Jung em *Símbolos da Transformação*:

O desejo apaixonado tem dois lados: é a força que tudo exalta e, sob determinadas circunstâncias, também tudo destrói. É compreensível assim que um desejo ardente já venha em si acompanhado de medo, ou que seja seguido ou anunciado por medo. A paixão acarreta destinos e com isso cria situações irrevogáveis. Impele a roda do tempo para a frente e imprime na memória um passado irreparável. O medo do destino é por demais compreensível: ele é imprevisível e ilimitado; encerra perigos desconhecidos, e a hesitação do neurótico em tentar a vida explica-se facilmente pelo desejo de ficar de lado, para não ser envolvido na perigosa luta (JUNG, 2013f, p. 135).

O medo do destino que Jung comenta é, muitas vezes, representado pela imagem da profecia na literatura gótica. Sendo um recurso muito utilizado desde escritos mais antigos como *Édipo Rei*, de Sófocles, possivelmente uma das obras mais conhecidas envolvendo a temática do medo do destino que perpassou a história da humanidade. Sendo a narrativa de Édipo, condenado a matar seu pai e se casar com sua mãe, uma história a princípio moralizante, passou a ser utilizada como metáfora para uma dinâmica psicológica muito importante para o desenvolvimento infantil na perspectiva psicanalítica, o complexo de Édipo.

Já nos deparamos com essa expressão do medo na primeira narrativa gótica *The Castle of Otranto*, como sendo um medo entrelaçado a outro que podemos apontar como o principal da narrativa, surgindo incrustrado de elementos do contexto histórico da época em que a obra foi produzida. Como já vimos, o gótico não diz respeito apenas à barbárie ou algo grotesco,

⁶⁵ Several languages bear a strong testimony to the affinity of these ideas. They frequently use the same word, to signify indifferently the modes of astonishment or admiration and those of terror. *Φόβος* is in greek, either fear or wonder; *δεινός* is terrible or respectable; *αἰδέω*, to reverence or to fear. *Vereor* in latin, is what *αἰδέω* is in greek. The Romans used the verb *stupeo*, a term which strongly marks the state of an astonished mind, to express the effect either of simple fear, or of astonishment; the word *attonitus*, (thunderstruck) is equally expressive of the alliance of these ideas; and do not the french *étonnement*, and the english *astonishment* and *amazement*, point out as clearly the kindred emotions which attend fear and wonder? They who have a more general knowledge of languages, could produce, I make no doubt, many other and equally striking examples.

mas, também, aparece no século XVIII como a busca de uma origem para os britânicos. Se originalmente esses povos chegaram antes, a lógica é que os verdadeiros “donos” dessa terra seriam os godos e, portanto, seus descendentes teriam direitos sobre estes lugares.

A narrativa de *The Castle of Otranto* começa com acontecimentos inusitados no dia de um casamento que o príncipe Manfred, proprietário do castelo, havia arranjado para seu filho Conrad com a princesa Isabela. Conrad morre já no início, esmagado pelo elmo gigante de uma estátua. Pelo medo de perder a linhagem e seus títulos, o príncipe Manfred decide tentar se casar com a noiva do filho e se divorciar de sua atual esposa, Hippolita. Isso resultou na fuga de Isabela e nas intempéries que acontecem no decorrer da história. Pela estranheza do rearranjo do casamento, os inquilinos do castelo

atribuíram esse casamento apressado ao medo do príncipe de ver cumprida uma antiga profecia, que se dizia pronunciar: *Que o castelo e o senhorio de Otranto deveriam passar da família atual, sempre que o verdadeiro proprietário crescesse demais para habitá-lo.* Era difícil entender essa profecia; e ainda menos fácil conceber o que isso tinha a ver com o casamento em questão⁶⁶ (WALPOLE, 2014, p.17, tradução nossa, grifo do autor).

Antes de retomarmos o medo do destino e a profecia como representação, reforçamos como o medo da perda dos títulos ou direitos sobre uma terra se associa com esse contexto inicial da literatura gótica. Como já comentado, Walpole via o passado godo como algo nobre e foi adepto do Goticismo britânico. Ou seja, a reconstrução do passado era algo almejado pelos britânicos no período em que surge a literatura gótica e, conseqüentemente, levantava a questão de quem teria de fato os direitos sobre uma propriedade. O tema também aparece em *The Woman in White*, de Wilkie Collins, quando Percival busca se casar com Laura por interesse, aparentando ser uma boa pessoa no início, ou em *The Mysteries of Udolpho*, de Radcliffe, em que a protagonista Emily, ao perder o pai durante uma viagem e estando sob a tutela da tia, precisa investigar suas origens e proteger sua herança de Montoni, um italiano dono do castelo Udolpho e interessado nas propriedades de Emily.

Mas esse não é o único medo da protagonista de Radcliffe. Há muitos outros aspectos envolvendo o medo e sua construção no decorrer da obra e um deles se trata desse medo do destino profético que dissemos há pouco. Em *Udolpho*, uma das características que parece profética ou pode ser atribuída a uma maldição do castelo é a lenda do fantasma de uma mulher que havia sido morta por um amante ciumento que estaria vagando pelo castelo. Assombra

⁶⁶ attributed this hasty wedding to the Prince’s dread of seeing accomplished an ancient prophecy, which was said to have pronounced, *That the castle and lordship of Otranto should pass from the present family, whenever the real owner should be grown too large to inhabit it.* It was difficult to make any sense of this prophecy; and still less easy to conceive what it had to do with the marriage in question.

Emily, à qual, no decorrer da obra, teme que, como na história contada pelos servos do castelo, no caso de os gemidos da mulher serem ouvidos novamente, a vingança da morta se cumpriria. Como em Radcliffe temos o “sobrenatural explicado”, essa história de fantasma é refutada, mas assombra a protagonista antes que ela tire suas conclusões racionais, perto do final da obra. Mais uma vez aqui vemos boatos dos servos do castelo em relação a uma profecia ou maldição (o que parece, nestes casos, associar a superstição a algo mais popular). Anette, uma criada que acompanha Emily e está constantemente compartilhando superstições, boatos e fofocas é uma personagem muito importante na construção das crenças e dos medos da protagonista. Em relação aos servos do castelo, Anette conta para Emily sobre o fantasma da antiga proprietária de Udolpho:

eles dizem que a Signora foi vista, várias vezes desde então, caminhando na floresta e pelo castelo à noite: vários dos antigos criados, que permaneceram aqui algum tempo depois, declaram que a viram; e, desde então, ela foi vista por alguns dos vassallos, que por acaso estavam no castelo, à noite⁶⁷ (RADCLIFFE, 1998, p.238, *tradução nossa*).

Constatamos que, assim como em *Udolpho*, grande parte da literatura gótica faz referência a um destino que parece profético, mas que não necessariamente estaria interligado a uma profecia antiga escrita ou dita por alguém. No entanto, se amplificarmos essa característica, voltando para o medo do destino, a dinâmica desse sentimento se apresenta em características similares como a maldição, um tema que, associado a um medo do destino, aparece com frequência na literatura gótica da época de nosso recorte. Além da superstição dessa maldição de *Udolpho*, temos uma série de exemplos que retratam tal dinâmica.

Em *The Fall of The House Usher*⁶⁸, conto de Edgar Allan Poe, o narrador da obra começa o conto visitando a mansão de seu amigo de infância, Roderick Usher, que se encontrava adoecido. Na mansão também habitava Madeline, irmã de Roderick e que também estava doente. Acreditava-se que sua morte estava próxima e a melancolia da casa era associada ao estado de Madeline. Roderick passa, então, a ficar perturbado e toda a situação de males físicos e mentais, afeta também a estrutura da casa, criando um clima profético, como se houvesse uma velada crença de uma maldição pairando na família Usher. O narrador conta que Roderick

estava preso a certas impressões supersticiosas com relação ao prédio em que morava e de onde, por muitos anos, nunca se afastara, e com relação a uma influência cuja força hipotética era exposta em termos demasiado tenebrosos para serem aqui repetidos; influência que certas particularidades apenas de forma e de substância do

⁶⁷ they do say, that the Signora has been seen, several times since, walking in the woods and about the castle in the night: several of the old servants, who remained here some time after, declare they saw her; and, since then, she has been seen by some of the vassals, who have happened to be in the castle, at night.

⁶⁸ *A queda da Casa de Usher*.

seu solar familiar, através de longos sofrimentos, dizia ele, exerciam sobre seu espírito; efeito que o *físico* das paredes e os torreões cinzentos e do sombrio pântano em que esse conjunto se espelhava, afinal, produzira sobre o *moral* de sua existência. (POE, 2001, p.248, *grifo do tradutor*).

Em *Melmoth, the Wanderer*⁶⁹ (1820), o clérigo irlandês Charles Robert Maturin constrói uma narrativa quase labiríntica, em que contos se sobrepõem a outros de maneira a investigar a história de Melmoth, o Errante. Estes contos formam um quebra-cabeça que descreve a presença desta figura como marcante na vida de algumas pessoas. John Melmoth visita seu tio em seu leito de morte e descobre um quadro antigo de uma figura datando de 1646. Seu tio pede para queimar o quadro antes de morrer e, em seu funeral, conhece a história de Stanton através de um manuscrito. Uma série de outras narrativas vão se entrelaçando até que John descobre ser um descendente do Errante, que tem por objetivo encontrar alguém para obter seu fardo insuportável da vida eterna. Essa seria a maldição de Melmoth, o Errante, que faz referência a algumas figuras como a do Judeu Errante da Bíblia.

Ao final da obra, Melmoth encontra o jovem Melmoth e Alonzo Monçada (um espanhol que salva o jovem de se afogar e também tem histórias interligadas com o Errante) e fala sobre seu fardo e a relação com seu destino:

O segredo do meu destino está comigo mesmo. Se todo esse medo foi inventado e a credulidade que acreditou em mim é verdade, a que isso importa? Que se meus crimes excederam os da mortalidade, minha punição também será. Eu fui um terror na terra, mas não um mal para seus habitantes. Ninguém pode participar de meu destino senão com seu próprio consentimento – *ninguém consentiu* – ninguém pode estar envolvido em suas tremendas penalidades, senão por participação. Só eu devo suportar a penalidade. Se eu estendi minha mão e comi do fruto da árvore proibida, não fui expulso da presença de Deus e da região do paraíso, e enviado para vagar entre mundos de esterilidade e maldição para todo o sempre?⁷⁰ (MATURIN, 1998, p.537, *tradução nossa, grifo do autor*).

O tema da maldição aparece também usualmente nas narrativas de vampiro, apesar de a condição de vampirismo não ser referenciada como uma maldição em algumas obras, há também um aspecto como em *The Vampyre*⁷¹ (1819), de John Polidori, em que as pessoas que são beneficiadas por Lorde Ruthven, o vampiro da história, acabam sofrendo como se

⁶⁹ *Melmoth, o Errante*.

⁷⁰ The secret of my destiny rests with myself. If all that fear has invented, and credulity believed of me be true, to what does it amount? That if my crimes have exceeded those of mortality, so will my punishment. I have been on earth a terror, but not an evil to its inhabitants. None can participate in my destiny but with his own consent — *none have consented* — none can be involved in its tremendous penalties, but by participation. I alone must sustain the penalty. If I have put forth my hand, and eaten of the fruit of the interdicted tree, am I not driven from the presence of God and the region of paradise, and sent to wander amid worlds of barrenness and curse for ever and ever?

⁷¹ *O Vampiro*.

estivessem amaldiçoadas. Vemos isso no trecho em que o narrador fala acerca das observações de Aubrey em relação a Lorde Ruthven: “Havia uma particularidade a respeito da caridade do lorde, que mais o impressionava: todos por ele favorecidos tornavam-se, inevitavelmente, vítimas de maldição, pois acabavam no cadafalso ou afundavam na mais desprezível miséria” (POLIDORI, 2012, p.55).

Além da profecia e da maldição, temos um aspecto diferente que não é determinado ou pré-estabelecido como esses citados, mas que estaria relacionado ao medo do destino. Por tais narrativas utilizarem da superstição como uma forma de despertar esse afeto que estamos estudando, alguns sinais no cenário ou acontecimentos que podem ser lidos como um mau agouro ou um azar.

O mau agouro é frequentemente retratado na literatura gótica representando figuras da superstição da época que possam ser um sinal de que algo negativo está prestes a acontecer. Ele se assemelha à profecia e à maldição na característica de um destino negativo à frente, mas normalmente não é algo tão específico, podendo ser uma coincidência ou uma sincronicidade. Os representantes deste mau agouro tendem a ser inofensivos ou fazem parte do cenário, mas a forma como são interpretados é que passa a percepção de uma “mensagem ruim”, o que afetaria o destino do personagem. Nesse caso, é a característica da paranoia do narrador, da perspectiva de como essas situações ou objetos são interpretados, que delinearão a relação do medo de um destino negativo.

Exemplos que encontramos na literatura gótica são o gato preto, superstição existente até os tempos contemporâneos, de que cruzar com um animal como esse pode trazer uma má sorte ou mesmo um destino terrível, como é o caso do conto de Edgar Allan Poe *The Black Cat*⁷² (1843): “Ao falar da inteligência dele [do gato], minha mulher, que no íntimo não tinha nem um pouco de superstição fazia frequentes alusões à antiga crença popular que olhava todos os gatos pretos como feiticeiras disfarçadas” (POE, 2001, p.293).

As reações ou aparições de alguns animais podem fazer referência a esse mau agouro. Além do gato preto, canídeos também podem trazer esse ar de mistério, como no caso dos canídeos que uivam no cemitério em *Dracula* (1897), além de outras figuras de animais que aparecem nessa obra. Assim descreve Jonathan Harker antes de entrar no castelo do Conde: “Os lobos começaram todos a uivar, como se a luz da lua tivesse algum efeito peculiar sobre eles. Os cavalos saltavam e empinavam, e olhavam desamparadamente ao redor, movendo os olhos de uma forma que dava pena de ver” (STOKER, 2014, p.23).

⁷² *O Gato Preto.*

Além destes animais, há aparições de morcegos, que são muito associados aos vampiros, aparecendo nas obras como *Dracula*, *Carmilla* e *The Vampyre*. A imagética, nesse caso, é clara, por algumas espécies de morcego consumirem sangue. O corvo, como no caso do poema *The Raven*⁷³(1845) de Poe ou a aparição de um corvo próximo ao castelo de Udolpho, é normalmente um animal também associado à morte por consumir carcaça.

Uma representação constante que desperta a crença de que algum infortúnio ou algo assustador está a caminho é a tempestade. Em *Dracula* o próprio Conde parece produzir uma tempestade para embarcar em Londres. Esse era o registro de um jornal que Mina Murray cola em seu diário: “Uma das maiores e mais súbitas tempestades de que se tem registro acaba de ocorrer aqui, com consequências que são a um só tempo estranhas e singulares” (STOKER, 2014, p.81).

Na obra de Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*⁷⁴: o presságio negativo é confirmado com a morte súbita de um dos personagens após um jantar. Em *The Vampyre* também há uma tempestade violenta: “o poder da tempestade o encimou — trovões ecoavam quase sem descanso; a chuva intensa atravessava a folhagem das árvores ao mesmo tempo que o relâmpago azulado e bifurcado parecia se precipitar e eletrizar seus pés (POLIDORI, 2012, p.61). Em *The Fall of The House Usher*, há também uma tempestade acontecendo enquanto Roderick e o narrador leem uma história, como mais um anúncio da queda da mansão, além de outros presságios como a enorme rachadura na casa ou o reflexo da mansão no lago, que se encontra em ruínas neste reflexo.

É importante citarmos que um sinal dos céus nem sempre é um mau agouro, pode servir para causar esperança nos personagens e nos leitores que acompanham as vítimas da opressão existente nos cenários e vivências da literatura gótica. Um desses casos é em *The Scarlet Letter*⁷⁵, de Nathaniel Hawthorne, em que um meteoro é visto no céu. Assim o narrador descreve a cena:

Mas antes que o Sr. Dimmesdale terminasse de falar, uma luz brilhou por todo o céu abafado. Foi sem dúvida causado por um daqueles meteoros, que o observador noturno pode observar com tanta frequência queimando e desperdiçando, nas regiões vazias da atmosfera. Tão poderoso era seu esplendor que iluminou completamente o meio denso de nuvens entre o céu e a terra. A grande abóbada iluminou-se, como a cúpula de uma imensa lâmpada. Mostrava a cena familiar da rua com a nitidez do meio-dia, mas também com o horror que sempre é transmitido a objetos familiares por uma luz incomum. As casas de madeira, com seus andares salientes e pitorescos cumes em cumeeira; as soleiras das portas e soleiras com a grama jovem brotando sobre eles; as hortas, negras de terra recém-revolvida; a trilha da roda, pouco gasta, e

⁷³ *O Corvo*.

⁷⁴ *O Retrato de Dorian Gray*.

⁷⁵ *A Letra Escarlate*.

mesmo na praça do mercado margeada de verde de ambos os lados - tudo era visível, mas com uma singularidade de aspecto que parecia dar outra interpretação moral às coisas deste mundo do que jamais haviam suportado antes. E lá estava o ministro, com a mão sobre o coração; e Hester Prynne, com a letra bordada brilhando em seu peito; e a pequena Pearl, ela mesma um símbolo e o elo de ligação entre os dois. Eles permaneceram no meio-dia daquele esplendor estranho e solene, como se fosse a luz que revelaria todos os segredos e a aurora que unirá todos os que pertencem uns aos outros⁷⁶ (HAWTHORNE, 1999, p. 115, *tradução nossa*).

Uma última representação de um destino incerto ou assustador pode ser relacionada com o pesadelo. Apesar de o pesadelo em si figurar outros aspectos do medo, ele tende a afetar os personagens de forma a deixá-los inquietos em relação a seu destino, pois, em muitas destas ocasiões, leva-os a se indagar se tratar-se-ia ou não de uma realidade. A relação dos sonhos como algo profético ou que tem relação com o destino do indivíduo ou do coletivo, existe há muito tempo na humanidade, trazendo um resquício da experiência humana com os conteúdos oníricos e seu caráter misterioso. Encontramos também esta expressão do medo na pioneira *Otranto*, Nick Groom comenta sobre esta questão:

Ao introduzir sonhos, Walpole foi capaz de dar voz ao reprimido preso por trás do mito gótico como um pesadelo – toda aquela carnificina impulsionando a concessão e as liberdades, todo aquele sangue untando o progresso da constituição. E ao convocar imagens de sonhos, Walpole mostrou que o gótico, longe de ser um nó antiquário de teorias históricas, políticas, sociais e culturais, poderia ser uma metáfora para as ansiedades e traumas menos tangíveis da condição humana. É por isso que os sonhos eram perigosos – eles podiam dizer verdades desagradáveis⁷⁷ (GROOM, 2014, p. xxix, *tradução nossa*).

Emily, a protagonista de Radcliffe, também sofre pesadelos quando está no castelo de Udolpho: “‘Isto é muito estranho!’ disse Emily, ainda tentando se lembrar do passado. ‘Mas acho que me lembro, que minha fantasia foi assombrada por sonhos assustadores. Bom Deus!

⁷⁶ But before Mr. Dimmesdale had done speaking, a light gleamed far and wide over all the muffled sky. It was doubtless caused by one of those meteors, which the night-watcher may so often observe burning out to waste, in the vacant regions of the atmosphere. So powerful was its radiance, that it thoroughly illuminated the dense medium of cloud betwixt the sky and earth. The great vault brightened, like the dome of an immense lamp. It showed the familiar scene of the street with the distinctness of mid-day, but also with the awfulness that is always imparted to familiar objects by an unaccustomed light. The wooden houses, with their jutting storeys and quaint gable-peaks; the doorsteps and thresholds with the early grass springing up about them; the garden-plots, black with freshly-turned earth; the wheel-track, little worn, and even in the market-place margined with green on either side—all were visible, but with a singularity of aspect that seemed to give another moral interpretation to the things of this world than they had ever borne before. And there stood the minister, with his hand over his heart; and Hester Prynne, with the embroidered letter glimmering on her bosom; and little Pearl, herself a symbol, and the connecting link between those two. They stood in the noon of that strange and solemn splendour, as if it were the light that is to reveal all secrets, and the daybreak that shall unite all who belong to one another.

⁷⁷ by introduction dreams Walpole was able to give voice to the repressed hung behind the Gothic myth like a nightmare — all that slaughter driving the granting and liberties, all that blood oiling the progress of the constitution. And by summoning images from dreams, Walpole showed that Gothic, far from being an antiquarian knot of historical, political, social and cultural theories, could instead be a metaphor for the less tangible anxieties and traumas of the human condition. That is why dreams were dangerous — they could tell unpalatable truths.

ela acrescentou, começando de repente ‘com certeza não passou de um sonho!’⁷⁸” (RADCLIFFE, 1998, p.352, *tradução nossa*). Ainda se tratando de um castelo, Jonathan Harker, em *Dracula*, tem um pesadelo quando faz sua visita ao castelo do Conde: “Creio que devo ter adormecido; espero que sim, mas tudo o que se seguiu foi real demais — tão real que agora, sentado aqui à clara e plena luz da manhã, não sou capaz de acreditar nem por um instante que tenha sido apenas um sonho” (STOKER, 2014, p.47).

Notamos que em ambos os casos, a incerteza quanto à realidade é algo que colabora para esse tom de mistério do sonho. O mesmo vale para o sonho de Laura, na obra *Carmilla*: “Não posso dizer que foi um pesadelo, pois eu tinha certeza que estava dormindo. Mas tinha certeza também de estar no meu quarto, deitada na minha cama, exatamente como, de fato, estava” (LE FANU, 2010, p.88), ou o sonho de Lorenzo, em *The Monk*: Por um momento, Lorenzo não conseguiu convencer-se de que o que acabara de testemunhar fora um sonho, tamanha foi a impressão causada em sua imaginação⁷⁹ (LEWIS, 1998, p.26, *tradução nossa*). Catherine, em *Wuthering Heights*, também tem pesadelos e isso a afeta: “Tenho medo de dormir por causa dos pesadelos” (BRONTË, 2009, p.109).

Apesar de ser considerado um sonhador, num sentido visionário, Dr. Frankenstein também passa a noite sonhando com algo que parece belo e tranquilo a princípio, mas se transforma rapidamente em um pesadelo:

Dormi, é verdade, mas fui perturbado pelos sonhos mais ferozes. Pensei ter visto Elizabeth, no auge de sua saúde, andando pelas ruas de Ingolstadt. Satisfeito e surpreso, abracei-a, mas, ao dar-lhe o primeiro beijo em seus lábios, eles tornaram-se lívidos, com um tom de morte; suas feições pareceram mudar e pensei que segurava o cadáver de minha falecida mãe nos braços; uma mortalha envolvia-lhe o corpo e vi os vermes da tumba rastejando-se nas dobras do tecido. Acordei do sono horrorizado (SHELLEY, 2017, p.76).

Melmoth e *Caleb Williams* também passam por pesadelos na narrativa, além de, em alguns momentos, a própria narrativa passar a impressão de ser descrita como um pesadelo, aonde não apenas os personagens questionam a realidade (como nos casos que vimos nas narrativas anteriores), mas o leitor também pode se confundir, assim como explica Punter:

Dissemos que o mundo de *Caleb Williams* se torna progressivamente um pesadelo, e o mesmo vale para *Melmoth*. Maturin descreve vários sonhos ao longo do livro e,

⁷⁸ "This is very strange!" said Emily, still trying to recollect the past. "But I think I do remember, that my fancy has been haunted by frightful dreams. Good God! she added, suddenly starting "surely it was nothing more than a dream!"

⁷⁹ For a while Lorenzo could not persuade himself that what He had just witnessed had been a dream, so strong an impression had it made upon his fancy.

quando chegamos à cena do casamento de Immalee com o Errante, o mundo se tornou uma sombra⁸⁰ (PUNTER, 1996a, p. 129, *tradução nossa*).

O que temos em comum entre uma maldição, a profecia e o mau agouro: o medo do destino, normalmente associado a um destino direcionado por uma entidade ou força sobrenatural. Mesmo que muitos outros personagens (muitas vezes um sacerdote) expliquem o quanto esse destino é inevitável, a pessoa que foge de seu destino nessas narrativas tende a viver exatamente aquilo que teme, causando muitas vezes mais males para ela mesma ou para outras pessoas.

Podemos refletir sobre os interesses da narrativa quando observamos se seus protagonistas vencem ou não o destino. Na literatura gótica, parece-nos que, em sua maioria, se trata de narrativas que defendem essa força sobrenatural maior e a crença de que nosso início e fim já estariam traçados (ou seja, reforçam a crença da inevitabilidade). Narrativas em que os heróis vencem o destino, desafiando e superando as profecias, defendem um poder maior no indivíduo, na capacidade e esforço para conquistar suas próprias transformações.

3.2.2. O medo da punição

A reflexão em relação ao medo do destino também pode ser interligada à indagação de quem comandaria esse destino. Dessa forma, podemos pontuar que, associado a esses presságios, haveria também o medo de uma punição divina, por exemplo. A condenação eterna ou a perda da alma em uma realidade em que o cristianismo ainda tem grande influência para a construção do terror ou do horror de uma narrativa, além de ter um efeito moralizante (como no caso de *Otranto*, o elmo gigante que cai sobre Conrad, supostamente pertencia ao Alfonso, o Bom, envenenado pelo avô de Manfred, que era um camareiro). Além do medo da perda dos títulos, os pecados cometidos no passado eram como um fardo a se carregar. Suas tentativas de reparação só trouxeram mais miséria e sofrimento para sua linhagem.

Ambrosio, o monge protagonista de *The Monk*, é condenado ao inferno por suas próprias ações, mesmo levando em consideração que tenha sido tentado pelo diabo disfarçado de uma colega, Matilda. Após revelar sua verdadeira face e prometer tirá-lo da prisão da Inquisição em troca de assinar um contrato, condena seu destino fora da prisão, traindo-o:

⁸⁰We said that the world of Caleb Williams becomes progressively nightmarish, and the same is true of Melmoth. Maturin describes various dreams during the course of the book, and by the time we reach the scene of Immalee's marriage to the Wanderer the world has become a thing of shadow.

Você é meu, e o próprio Céu não pode resgatá-lo do meu poder. Não espero que sua penitência anule nosso contrato. Aqui está seu vínculo assinado com seu sangue; você desistiu de sua reivindicação de misericórdia e nada pode restaurar a você os direitos que você renunciou tolamente. Acredita que seus pensamentos secretos me escaparam? Não, não, eu li todos! Você confiou que ainda deveria ter tempo para o arrependimento. Eu vi seu artifício, conheci sua falsidade e me regoziquei em enganar o enganador! Você é meu além do perdão: eu anseio por possuir meu direito, e vivo você não sai destas montanhas⁸¹ (LEWIS, 1998, p.375).

Uma punição como o inferno para um monge é talvez uma grande ironia do destino. Apesar deste ser bem influente e considerado praticamente um santo por alguns na obra, Ambrosio passou a pender para um lado obscuro que conflitava com suas próprias crenças. As narrativas góticas da época eram normalmente anticatólicas, pois o protestantismo foi uma perspectiva cristã que cresceu consideravelmente nos países de língua inglesa. Além de Ambrosio como uma figuração dessa crítica ao catolicismo, Maturin expressa em Melmoth também suas crenças anticatólicas enquanto um clérigo protestante.

Uma referência que Mary Shelley utiliza em *Frankenstein é Paradise Lost*⁸² (1667) de Milton, obra que fala exatamente sobre a queda de Lúcifer ao inferno e a queda do ser humano, resultando na expulsão deste do Éden. Enfim, as transgressões de Victor podem ser assemelhadas a um poder quase divino, a de criação de uma vida em um laboratório. O receio de uma punição divina ou esse questionamento paira sobre a obra, até mesmo se levarmos em consideração a relação da criatura com Victor, com um desejo de integração e aceitação: Victor pune sua própria criatura.

O destino profético, portanto, é associado também ao medo da punição. Nos casos acima, o medo de uma punição executada por uma força maior, seja ela divina ou infernal, por exemplo. O medo da punição pode ter também características mais terrenas, como o de ser punido socialmente (como vimos com a criatura do Dr. Victor Frankenstein). A exclusão social ou os temores envolvidos a uma condenação como essa são muitas vezes retratados na literatura gótica. Não se trata apenas de uma condenação social que acarretará a uma pena de morte, o que também era muito comum na época e muitos inocentes eram enforcados, queimados ou guilhotinados, por exemplo (não é por acaso o nome dado ao período da Revolução Francesa em que execuções aconteciam constantemente: o Terror). Certamente, o medo da execução era

⁸¹ You are mine, and Heaven itself cannot rescue you from my power. Hope not that your penitence will make void our contract. Here is your bond signed with your blood; You have given up your claim to mercy, and nothing can restore to you the rights which you have foolishly resigned. Believe you that your secret thoughts escaped me? No, no, I read them all! You trusted that you should still have time for repentance. I saw your artifice, knew its falsity, and rejoiced in deceiving the deceiver! You are mine beyond reprieve: I burn to possess my right, and alive you quit not these mountains.

⁸² *Paraíso Perdido*.

também algo que afetava o inconsciente coletivo dos séculos XVIII e XIX, mas também havia o medo das torturas como punição social, das marcações (estigmatização), exclusões e rejeições.

Talvez um dos exemplos mais evidentes esteja em *The Scarlet Letter*. Nathaniel Hawthorne, o autor da obra, era descendente direto de um dos juristas que foi responsável pela queima das bruxas em Salem. Na introdução da obra, em parte autobiográfica, o autor sente também uma culpa por seus ancestrais e deseja uma transformação em relação a estes atos:

Em todos os eventos, eu, o presente escritor, como seu representante, por meio deste, envergonho-me por causa deles e oro para que qualquer maldição incorrida por eles - como ouvi, e como a condição sombria e sem prosperidade da raça, por muitos anos atrás, argumentaria existir - possa agora e doravante ser removido⁸³ (HAWTHORNE, 1999, p.8, tradução nossa).

A obra *The Scarlet Letter* se passa em uma colônia puritana na Baía de Massachusetts e a crítica a esses valores morais incrustados que causam sofrimento nos indivíduos, tal como o que aconteceu no passado em Salem. Condenada pela comunidade por adultério, Hester Prynne, a protagonista, é obrigada usar um vestido que tem a letra “A” em vermelho escarlate bordada no peito. Além de outros preconceitos que ela sofre, essa punição social é um exemplo de como pode ser amedrontador vivenciar exclusões como essa. A narrativa também apresenta uma outra forma de punição, mas que não é objetiva como a que Hester sofre, mas subjetiva. No caso, o reverendo Arthur Dimmesdale sofre uma autopunição relacionada a uma punição moral por lei divina, mas, também, social. Ele sofre constantemente por ser um amante ilícito de uma mulher casada, contradizendo a palavra que prega. Seu sofrimento é tanto e constante que podemos considerar que morre de tanta culpa.

Em *The Woman in White*, Laura Fairlie tem medo de ser excluída socialmente por sua posição social como alguém que está em falta de dinheiro. É enganada por Sir Percival Glyde, seu próprio marido, que usa a esposa em jogos de poder e de status social, o que traumatiza a personagem tão querida por outros na narrativa: “O grito ao ouvir o nome, o olhar reiterado de ódio e medo que se seguiu instantaneamente, dizia tudo. Agora nem mesmo uma última dúvida

⁸³ At all events, I, the present writer, as their representative, hereby take shame upon myself for their sakes, and pray that any curse incurred by them—as I have heard, and as the dreary and unprosperous condition of the race, for many a long year back, would argue to exist—may be now and henceforth removed.

restava. Sua mãe não tinha culpa de prendê-la no Hospício. Um homem a calou — e esse homem era Sir Percival Glyde”⁸⁴ (COLLINS, 1994, p.90).

As irmãs Brontë também tocam no tema da exclusão social. Em *Jane Eyre* (1847), a protagonista de Charlotte Brontë é uma órfã maltratada pela tia na infância e luta por encontrar um lugar no mundo. Em *Wuthering Heights*, de Emily Brontë, o personagem Heathcliff é tratado constantemente com desprezo, lutando para ser aceito, carregando os estigmas de ser órfão. Por acreditarem que Heathcliff é de uma classe social mais baixa que a protagonista Catherine, ela também teme a exclusão social caso se relacione com ele.

O estigma do órfão e a exclusão social é um dos temas principais de *Oliver Twist* (1838), do famoso escritor britânico Charles Dickens. Dickens realiza uma crítica social à forma como a infância era tratada na época, sobretudo após a Revolução Industrial, quando os infantes tinham que trabalhar em fábricas por jornadas extensas e com riscos à saúde. Oliver passa por várias formas de exclusão, inclusive por grupos que seriam considerados excluídos, de outras crianças abandonadas que viviam nas ruas. Além do tema da exclusão do órfão, a exclusão social perpassa várias camadas na obra, como a questão das classes sociais. Um exemplo é este irônico trecho que Dickens escreve: “Assim, eles estabeleceram a regra de que todos os pobres deveriam ter a alternativa (pois eles não obrigariam ninguém, não eles) de morrer de fome por um processo gradual em casa ou por um rápido fora dela”⁸⁵ (DICKENS, 1994, p. 13, *tradução nossa*).

Outro aspecto que está relacionado ao medo em termos sociais é o medo da perseguição, independente do que a origine. No gótico, a perseguição é um tema bastante recorrente, seja Manfred perseguindo Isabella ou perseguições envolvendo uma donzela em perigo, um monstro que caça sua vítima, entre outros. No entanto, para David Punter (1996a) há três obras da literatura gótica que abordam esse tema com maior profundidade: *Things as they are; or, the adventures of Caleb Williams*, de William Godwin, *Melmoth, the wanderer*, de Charles Maturin e *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner*, de James Hogg. O autor associa as obras e essa temática a aspectos biográficos que consideramos também relevantes:

E no caso de *Caleb Williams*, *Melmoth*, *Confessions*, podemos ser ainda mais explícitos sobre o tipo de terror de que tratam; é um terror que tem a ver com a perseguição. Pode parecer um ponto biográfico irrelevante, mas vale ressaltar que seus três autores eram todos homens com, de uma forma ou de outra, boas razões para se considerarem perseguidos: Godwin por seus princípios políticos, Hogg por sua

⁸⁴ The shriek at the name, the reiterated look of hatred and fear that instantly followed, told all. Not even a last doubt now remained. Her mother was guiltless of imprisoning her in the Asylum. A man had shut her up—and that man was Sir Percival Glyde.

⁸⁵ So they established the rule, that all poor people should have the alternative (for they would compel nobody, not they,) of being starved by a gradual process in the house, or by a quick one out of it.

estranha posição vis-à-vis o estabelecimento literário e cultural, Maturin porque a escrita de ficção gótica não era considerada idealmente compatível com os deveres de um clérigo anglicano, e também porque há evidências de que ele tinha uma mente paranoica⁸⁶ (PUNTER, 1996a, p.117, *tradução nossa*).

As três narrativas esboçam esse medo da perseguição, mesmo que o motivo seja diferente, a tensão e o terror envolvidos são presentes. Apesar de trazer o medo como fator evidente frente a tais perseguições, não são narrativas moralizantes em que devemos temer uma punição social e seguir de acordo com tais leis vigentes. Pelo contrário, trata-se de uma crítica a esse sistema de crenças religiosas, políticas ou de valores que fazem com que as pessoas dominem as outras. Ou seja, o que há para temer é a própria realidade como se encontra. Eis a descrição de como Caleb se sente diante deste terror da possibilidade de ser perseguido por seu próprio chefe (que precisamos levar em consideração estar em uma posição e classe social diferente):

A voz de uma necessidade irresistível me ordenara 'não durma mais'. Eu estava atormentado com um segredo, do qual nunca devo me livrar; e essa consciência era, na minha idade, uma fonte de perpétua melancolia. Eu me fiz prisioneiro, no sentido mais intolerável do termo, durante anos, talvez pelo resto da minha vida. Embora minha prudência e discrição devam ser invariáveis, devo lembrar que deveria ter um supervisor, vigilante por culpa consciente, cheio de ressentimento pelos meios injustificáveis pelos quais eu extorqui dele uma confissão, e cujo capricho mais leve poderia a qualquer momento decidir sobre tudo o que era querido para mim. A vigilância mesmo de um despotismo público e sistemático é pobre, comparada com uma vigilância que é assim instigada pelas paixões mais ansiosas da alma. Contra esta espécie de perseguição não soube inventar refúgio⁸⁷ (GODWIN, 2009, p.134-135, *tradução nossa*).

No caso de tais obras, mesmo que há alguém perseguindo os personagens de fato, a própria ideia da perseguição e a paranoia que se origina constrói uma vigilância constante em que eles mesmos não param de se perseguir. De acordo com Punter: “Somos assim confrontados com uma situação característica do gótico, em que uma suspeita de paranoia por parte do

⁸⁶ And in the case of *Caleb Williams*, *Melmoth*, *Confessions*, we can be even more explicit about the kind of terror with which they are concerned; it is a terror which has to do with persecution. It may seem an irrelevant biographical point to make, but it is worth pointing out that their three authors were all men with, in one way or another, good reason to regard themselves as persecuted: Godwin for his political principles, Hogg for his odd position vis-a-vis the literary and cultural establishment, Maturin because the writing of Gothic fiction was not supposed ideally compatible with the duties of an Anglican clergyman, and also because there is evidence that he was of a paranoiac cast of mind.

⁸⁷ The voice of an irresistible necessity had commanded me to 'sleep no more'. I was tormented with a secret, of which I must never disburthen myself; and this consciousness was, at my age, a source of perpetual melancholy. I had made myself a prisoner, in the most intolerable sense of that term, for years, perhaps for the rest of my life. Though my prudence and discretion should be invariable, I must remember that I should have an overseer, vigilant from conscious guilt, full of resentment at the unjustifiable means by which I had extorted from him a confession, and whose lightest caprice might at any time decide upon everything that was dear to me. The vigilance even of a public and systematical despotism is poor, compared with a vigilance which is thus goaded by the most anxious passions of the soul. Against this species of persecution I knew not how to invent a refuge.

protagonista é acompanhada por um desenvolvimento das características expressionistas do mundo por onde ele se move⁸⁸” (PUNTER, 1996a, p. 123, *tradução nossa*). Ainda no caso da perseguição, há a possibilidade de fuga. Mesmo que o personagem esteja sendo sempre acompanhado da proximidade do seu perseguidor, o movimento é o que define narrativas como essa. No entanto, há outras situações em que o movimento não é possível e o medo é também projetado para essa possibilidade: a de não conseguir escapar, a do aprisionamento.

3.2.3. O medo do claustro e da escuridão

Outro aspecto ao qual o medo é projetado na literatura gótica é o aprisionamento. Vários contos de Poe trazem uma sensação claustrofóbica e, como a própria palavra diz, o medo do claustro, do aprisionamento, é uma ferramenta em suas narrativas. O emparedamento é um recurso utilizado tanto em *The Cask of Amontillado* (1846), quanto em *The Black Cat* (1843) e *The Tell-Tale Heart* (1843). Além disso, O poço e o pêndulo, *The Pit and the Pendulum* (1842), passa esse sentimento quando o personagem se encontra preso pela Inquisição em um local escuro, amarrado em um momento da narrativa, com um pêndulo laminado que parece se aproximar cada vez mais.

A literatura gótica é repleta de ambientes claustrofóbicos. Também representado sob a forma de catacumbas, masmorras ou mesmo os castelos que, apesar de enormes, podem trazer essa sensação de claustro ou um aspecto labiríntico, como no caso do castelo do Conde Drácula (ou as criptas da narrativa) ou o castelo de Montoni, Udolpho⁸⁹.

Podemos associar também ao medo da solidão ou do aprisionamento um medo que parece bastante antigo na humanidade e um elemento frequentemente utilizado no gótico: o escuro. O medo da escuridão é também esse passo ao desconhecido onde não sabemos o que ou quem pode habitar. A escuridão é também incerteza, assim como o destino. Várias são as referências a algo que surge no escuro ou se encontra na escuridão na literatura gótica.

Em *The Pit and the Pendulum*, a cena inicial se dá em meio às trevas e o personagem se livra de cair em um poço. Podemos citar também alguns exemplos como em *Carmilla*: “as cenas que acabo de descrever são vívidas como os quadros estanques de uma fantasmagoria cercada pelas trevas” (LEFANU, 2010, p.44) e *The Vampyre*: “achava-se na escuridão absoluta: no

⁸⁸ We are thus confronted with a situation characteristic of Gothic, in which a suspicion of paranoia on the part of the protagonist is accompanied by a development in the expressionist characteristics of the world through which he moves.

⁸⁹ Importante referenciar uma narrativa que também foca bastante nos aspectos que cerceiam o medo do aprisionamento: *The Yellow Wallpaper* (1892), de Charlotte Perkins Gilma.

entanto, o som o guiava” (POLIDORI, 2012. p.62). Além disso, os cenários góticos são constantemente retratados como muito escuros. Eis um exemplo que Dickens retrata:

A escuridão havia se instalado; era um bairro pobre; nenhuma ajuda estava próxima; resistência era inútil. Em outro momento, ele foi arrastado para um labirinto de pátios escuros e estreitos, e forçado ao longo deles em um ritmo que tornou os poucos gritos que ele ousou emitir, totalmente ininteligíveis⁹⁰ (DICKENS, 1994, p. 135, *tradução nossa*).

A maioria das criaturas monstruosas da literatura gótica age durante a noite, sendo a escuridão aliada destes seres. Os vampiros são seres noturnos, por exemplo. Em *The Monk*, há várias cenas de escuridão e um demônio aparece em meio às trevas.

Com a incerteza provocada pela escuridão e guiados pelo medo, os personagens podem agir de forma impulsiva, como é o caso de Manfred, em *Otranto*, que apunhala a própria filha na escuridão da capela subterrânea, pensando ser Isabella, a mulher que perseguia para que se casasse com ele e acreditava estar se encontrando com outro às escondidas.

Enfim, não esgotaremos as representações arquetípicas pelas quais o medo pode ser projetado, mas encontramos uma gama satisfatória de elementos que parecem constituir uma simbólica própria do gótico. Deixamos três medos específicos para análise mais aprofundada devido a temática deles serem mais estudadas e, talvez, dotadas de conteúdos simbólicos próprios. Ressaltamos, novamente, a relação com a historicidade, pois as representações arquetípicas nada mais são que símbolos que dialogam com as vivências da humanidade. Na literatura gótica, o medo também é projetado em símbolos da morte, da loucura e dos monstros. Estes são um material bastante rico presente no imaginário dos séculos XVIII e XIX.

3.3. A morte

A morte é uma das grandes figuras representativas do medo. Enquanto um deles é um sentimento, a outra provoca esse sentimento quando a encaramos enquanto possibilidade e ao vivenciarmos a experiência de contemplar as representações de sua imagem. O fato de não ser uma experiência direta também torna a morte como algo misterioso e desconhecido para nós, seres humanos, pois apenas temos experiência desse tema com a morte do outro. Assim como o medo, trata-se de um arquétipo que acompanha os primórdios da humanidade, dotada de mistérios e especulações que são teorizadas ou narradas pelas várias áreas do conhecimento.

⁹⁰ Darkness had set in; it was a low neighborhood; no help was near; resistance was useless. In another moment he was dragged into a labyrinth of dark, narrow courts, and forced along them at a pace which rendered the few cries he dared to give utterance to, wholly unintelligible.

Por ser um tema que aparece em diversas narrativas, não sendo exclusivo a nenhum gênero, a morte é assunto conhecido. No entanto, ainda não sendo uma exclusividade da literatura gótica, o medo da morte é uma temática que aparece com frequência no gênero. Não se trata apenas do medo generalizado ou do receio de um dia vir a perecer. Normalmente, na literatura gótica, esse medo é retratado como um estado paranoico, uma certeza que persegue e assombra os personagens. Não é a morte propriamente dita que costuma causar medo, mas sua possibilidade. Grande parte dos textos do gótico cercarão a paranoia e o medo de uma morte iminente como um aspecto fundamental para o desenrolar de suas obras, sendo uma relevante característica utilizada por muitos autores, como a do narrador não confiável, ao qual delinea uma narrativa paranoica e labiríntica. Um exemplo desse medo da possibilidade da morte iminente de forma paranoica é bem exemplificado no medo que Caleb tem de Falkland em *Things as They Are; or, The Adventures of Caleb Williams*, de William Godwin.

Por ser um território desconhecido onde o medo normalmente é projetado, surgiram figuras ao longo da história para representar a morte e, dessa forma, passamos a nos relacionar com seus mistérios de maneira simbólica. De acordo com o *Dicionário de símbolos*, de Chevalier e Gheerbrant:

Enquanto símbolo, a morte é o aspecto precívél e destrutível da existência. Ela indica aquilo que desaparece na evolução irreversível das coisas: está ligada ao simbolismo da terra. Mas é também a introdutora aos mundos desconhecidos dos Infernos ou dos Paraísos; o que revela a sua ambivalência, como a da terra, e a aproxima, de certa forma, dos ritos de passagem. Ela é **revelação e introdução**, todas as iniciações atravessam uma fase de morte, antes de abrir o acesso a uma vida nova. Nesse sentido, ela tem um valor psicológico: ela liberta das forças negativas e regressivas, ela desmaterializa e liberta as forças de ascensão do espírito (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2003, p. 621, *grifos dos autores*).

Na obra *Occultism, witchcraft, and cultural fashion*⁹¹, Mircea Eliade dedica um capítulo para falar sobre a origem dos mitos da morte. Ele afirma que:

Não conhecemos uma única cultura em que tal frase — "Então morreremos" — não fosse considerada certa. Mas essa afirmação plana da mortalidade humana é apenas um lugar-comum pretensioso quando isolada de seu contexto mitológico. Uma frase conclusiva, coerente e significativa seria: "... e, *portanto*, morreremos". De fato, na maioria das culturas tradicionais, o advento da morte é apresentado como um infeliz acidente ocorrido nos primórdios. A morte era desconhecida dos primeiros homens, os ancestrais míticos, e é consequência de algo que aconteceu no tempo primordial. À medida que alguém aprende como a morte apareceu pela primeira vez no mundo, também passa a entender a causa de sua própria mortalidade: morre-se porque tal e tal coisa aconteceu no início. Quaisquer que sejam os detalhes desse mito da primeira

⁹¹ *Ocultismo, bruxaria e correntes culturais*.

morte, o próprio mito oferece aos homens uma explicação de sua própria mortalidade⁹² (ELIADE, 1976, p. 33, *tradução nossa*).

Como em uma gama considerável de coisas que vimos aqui, seja no gótico, seja na própria teoria psicológica de Jung, o paradoxo ou a ambivalência estão presentes com suas forças polarizadas em busca de equilíbrio (ou de rompimento, eventualmente). Não é diferente com o tema da morte, que promove uma relação paradoxal no ser humano. Eliade fala sobre essa relação:

Todas essas homologias-símbolos e metáforas criativas trazidas ao estabelecer o ato de morrer como modelo paradigmático de qualquer transição significativa-enfatizam a função espiritual da morte: o fato de que a morte transforma o homem em uma forma de espírito, seja em alma, fantasma, corpo etéreo ou o que quer que seja. Mas, por outro lado, tais transformações espirituais são expressas por meio de imagens e símbolos relacionados ao nascimento, renascimento ou ressurreição, ou seja, a uma vida nova e às vezes mais poderosa. Esse paradoxo já está implícito na primeira interpretação do ato de morrer como o início de um novo modo de existência. Na verdade, há uma curiosa ambivalência, senão uma contradição latente, em muitos padrões rituais de enfrentamento da morte. A virtude espiritualizante da morte pode ser entusiasticamente exaltada, mas o amor ao corpo e à vida encarnada revela-se mais forte⁹³ (ELIADE, 1976, p. 40, *tradução nossa*).

Para lidar com o tal tema, o ser humano e seu inconsciente passam a criar símbolos que representem este paradoxo incompreensível. Dessa forma, uma das principais representações da morte é ela enquanto símbolo de uma nova vida. Mesmo sendo uma imagem de esperança e trazer um aspecto de conforto e beleza, a dor da perda e a angústia da incerteza também estão presentes na “vivência” da morte. O fato é que vivenciamos a morte de maneira figurativa e contemplativa, por isso a simbólica passa a ser um fator tão importante para a relação do ser humano com esse tema. Em *A Natureza da Psique* (2013b), Jung dedica um capítulo para falar sobre o tema da morte, intitulado *A alma e a morte*. Apesar de uma citação longa, as palavras

⁹² We do not know of a single culture where such a sentence — "Then we die" — would not be taken for granted. But this flat assertion of human mortality is only a pretentious platitude when it is isolated from its mythological context. A coherent and meaningful concluding sentence would be: ". . . and *therefore* we die." Indeed, in most traditional cultures, the advent of death is presented as an unfortunate accident that took place in the beginnings. Death was unknown to the first men, the mythic ancestors, and is the consequence of something that happened in primordial time. As one learns how death first appeared in the world, one's comes to understand the cause of one's own mortality as well: one dies because such and such a thing took place in the beginnings. Whatever the details of this myth of the first death may be, the myth itself offers men an explanation of their own mortality.

⁹³ All these creative homologies-symbols and metaphors brought forth by setting up the act of dying as the paradigmatic model of any significant transition-emphasize the spiritual function of death: the fact that death transforms man into a form of spirit, be it soul, ghost, ethereal body, or whatever. But, on the other hand, such spiritual transformations are expressed through images and symbols related to birth, rebirth, or resurrection, that is, to a new and sometimes more powerful life. This paradox is already implicit in the earliest interpretation of the act of dying as the beginning of a new mode of existence.

As a matter of fact, there is a curious ambivalence, if not a latent contradiction, in many ritual patterns of confronting death. The spiritualizing virtue of death may be enthusiastically exalted, but the love for the body and for incarnate life turns out to be stronger.

do psiquiatra suíço traduzem com excelência como a dinâmica psíquica (inconsciente e consciente) do indivíduo com a morte e a presença do medo reforçam nosso olhar:

Muitas vezes me tem sido perguntado o que é que eu penso a respeito da morte, desse fim não problemático da existência humana individual. A morte nos é conhecida simplesmente como um fim e nada mais. E o ponto final que se coloca muitas vezes antes mesmo de encerrar-se o período, e depois dela só existem recordações e efeitos subsequentes, nos outros. Mas para o interessado a areia escoou-se na ampulheta; a pedra que rolava chegou ao estado de repouso. Em confronto com a morte, a vida nos parece sempre como um fluir constante, como a marcha de um relógio a que se deu corda e cuja parada afinal é automaticamente esperada. Nunca estamos tão convencidos desta marcha inexorável do que quando vemos uma vida humana chegar ao fim, e nunca a questão do sentido e do valor da vida se torna mais premente e mais dolorosa do que quando vemos o último alento abandonar um corpo que ainda há pouco vivia. [...] Temos, naturalmente, um repertório de conceitos apropriados a respeito da vida, que ocasionalmente ministramos aos outros, tais como: “Todo mundo um dia vai morrer”, “ninguém é eterno” etc., mas quando estamos sozinhos e é noite, e a escuridão e o silêncio são tão densos, que não escutamos e não vemos senão os pensamentos que somam e subtraem os anos da vida, e a longa série daqueles fatos desagradáveis que impiedosamente nos mostram até onde os ponteiros do relógio já chegaram, e a aproximação lenta e irresistível do muro de trevas que finalmente tragarão tudo o que eu amo, desejo, possuo, espero e procuro; então toda a nossa sabedoria de vida se esgueirá para um esconderijo impossível de descobrir, e o medo envolverá o insone como um cobertor sufocante (JUNG, 2013b, p.361-362).

Dessa forma, passamos a vivenciar a morte de maneira simbólica cotidianamente, desde a mudança do dia para a noite e essa é uma referência das narrativas mitológicas da morte de um deus solar, que renasce todos os dias, até as transformações da vida cotidiana do indivíduo. Eis o que Eliade comenta sobre esse aspecto da vida (e da morte) traduzida em símbolos e metáforas:

O paradoxo dessa tradução recíproca revela que, não importa o que alguém pense ou acredite que pensa sobre a vida e a morte, ele está constantemente experimentando modos e níveis de morrer. Isso significa mais do que apenas uma confirmação do truísmo biológico de que a morte está sempre presente na vida. O fato importante é que, consciente ou inconscientemente, estamos perpetuamente explorando os mundos imaginários da morte e incansavelmente inventando novos. Isso também significa que estamos antecipando experiências de morte mesmo quando somos, por assim dizer, movidos pelas epifanias mais criativas da vida⁹⁴ (ELIADE, 1976, p. 42, *tradução nossa*).

Uma das formas de “antecipar” a experiência de morte é através da arte. A morte, na literatura gótica, é um tema recorrente e se expressa em uma variedade de formas. Desde a morte simbólica enquanto transformação até as formas literais de morte em maneira violenta como quando Ambrosio é jogado de cabeça em um precipício pelo demônio que o condena no

⁹⁴ The paradox of this reciprocal translation reveals that, whatever one may think or may believe he thinks of life and death, he is constantly experiencing modes and levels of dying. This means more than just a confirmation of the biological truism that death is always present in life. The important fact is that, consciously or unconsciously, we are perpetually exploring the imaginary worlds of death and untiringly invent new ones. This also means that we are anticipating death experiences even when we are, so to say, driven by the most creative epiphanies of life.

final de *The Monk*, diferentemente do precipício no final de *Melmoth*, em que temos indício do possível suicídio do Errante, mas Monçada e o jovem Melmoth encontram apenas seu lenço próximo ao precipício.

A forma como a morte é retratada na literatura gótica tem relação com os conceitos de terror e horror. Smith retoma Edmund Burke nesta questão: “Burke pode postular um medo da morte como *a* fonte do sublime, mas isso é necessariamente abstrato [...], de modo que é uma *ideia* de morte que é importante. Se Terror é sobre gesto e implicação, seu oposto, Horror, é sobre mostrar”⁹⁵ (SMITH, 2007, p. 26, *tradução nossa, grifo do autor*). Com efeito, as cenas de violência podem ser mais associadas ao horror na literatura, a aspectos normalmente mais explícitos que provocariam repugnância no personagem que contempla ou mesmo no leitor. O sentimento de repugnância associado ao horror é apontado por Carroll: “o horror artístico exige uma avaliação tanto da ameaça quanto da repugnância” (CARROLL, 1999, p. 45). Além dos monstros, que Carroll atribui como o principal aspecto do horror (os quais abordaremos em seguida ao tema da morte), podemos apontar o corpo e sua morte também como uma característica que pode abordar o horror, levando em consideração o horror como algo visual (mostrar)?, a materialidade do corpo parece também permitir o sentimento de ameaça e repugnância, dependendo de como a cena é construída. Esse aspecto praticamente oposto ao sublime que o horror associado à morte esboça é descrito por Botting, quando o autor diz que:

A morte é apresentada como o limite absoluto, uma finitude que nega qualquer possibilidade de transcendência imaginativa em um espaço incrível e infinito. É o momento do sublime negativo, um momento de congelamento, contração e horror que sinaliza uma temporalidade que não pode ser recuperada pelo sujeito mortal. O horror marca a resposta a um excesso que não pode ser transcendido⁹⁶ (BOTTING, 1996, p. 48 – 49, *tradução nossa*).

Coral Ann Howells (1982) escreve um artigo sobre a morte na literatura gótica, abordando principalmente três obras entre o período de 1790 até 1820. A autora retoma Burke e seus estudos sobre o sublime, apontando a obscuridade como um fator muito importante para o que ela nomeia de “culto da morte do Gótico”. Ou seja, o caráter incognoscível e misterioso envolvendo a morte (e os muitos temas que temos visto até então) provocaria um vazio:

Assim, diante desse vazio, os romancistas góticos estão confinados a significantes e superfícies, onde sua insistência em nomear a morte mantém o medo dela sempre

⁹⁵ Burke may posit a fear of death as *the* source of the sublime, but this is necessarily abstract [...], so that it is an *idea* of death which is important. If Terror is about gesture and implication, its opposite, Horror, is about showing.

⁹⁶ Death is presented as the absolute limit, a finitude which denies any possibility of imaginative transcendence into an awesome and infinite space. It is the moment of the negative sublime, a moment of freezing, contraction and horror which signals a temporality that cannot be recuperated by the mortal subject. Horror marks the response to an excess that cannot be transcended.

presente, embora reconheça que a linguagem não pode elucidar. É em sua exploração do potencial da linguagem para despertar sentimentos, especialmente sentimentos de medo, que deve residir nosso principal interesse nos efeitos literários da representação gótica da morte⁹⁷ (HOWELLS, 1982, p.209, *tradução nossa*).

A autora descreve como a cena do funeral de Madame Montoni nas catacumbas do Castelo de Udolpho são um exemplo das descrições do sentimento de sublime que Burke propõe em *A Philosophical Enquiry into Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*. Radcliffe não foca no sentimento de luto que Emily poderia estar vivenciando, mas na autorreflexão que um funeral promove. Ao vivenciar a morte do outro, pensamos na morte, na nossa ou no próprio tema da morte em si. Tais fantasias mórbidas teriam a possibilidade de despertar esse sentimento de sublime, diante do tema e também a reflexão sobre a morte.

O contrário acontece em *The Monk*. Lewis constrói uma narrativa em que muito é apresentado de forma explícita e transgressiva, mas como uma dinâmica explosiva frente a repressão, sobretudo sexual, vivida por Ambrosio. Para Howells: “O que Lewis faz é explorar o apelo secreto da ficção gótica, cujo modo deliberado é deslocar a ameaça do irracional, forçando-a de volta aos reinos da fantasia e lugares subterrâneos secretos, contendo e negando assim seu potencial subversivo⁹⁸” (HOWELLS, 1982, p. 212, *tradução nossa*).

Por fim, a autora comenta de *Melmoth* e a peculiaridade de Maturin, por ser um clérigo, escrever tal obra como se fosse um sermão religioso, sendo uma das principais narrativas que reflete sobre as preocupações e o terror envolvido na relação da morte não focada no corpo, mas o destino da alma após a morte deste corpo. Com efeito, “A morte é para Maturin a fonte de suas especulações mais apavoradas, sendo aquele momento em que a ‘alma estremece à beira do ilícito e do profano’⁹⁹” (HOWELLS, 1982, p.212, *tradução nossa*).

“Para Maturin, como para Ann Radcliffe, embora menos para Lewis, o horror da morte física é inferior ao seu horror imaginativo¹⁰⁰” (HOWELLS, 1982, p.212, *tradução nossa*). Então, não há uma descrição da morte de Melmoth, mas há um sonho que demonstra essa ansiedade (como Howells nomeia) frente a morte, ou seja, o medo da morte em Melmoth é

⁹⁷ So, faced with this blankness, Gothic novelists are confined to signifiers and surfaces, where their insistence on naming death keeps the fear of it everpresent while recognising that language cannot elucidate. It is in their exploration of the potential language to arouse feeling, especially feelings of fear, that our main interest in the literary effects of the Gothic presentation of death must lie.

⁹⁸ What Lewis does is to exploit the secret appeal of Gothic fiction, whose deliberate mode is to displace the threat of the irrational by forcing it back into realms of fantasy and secret underground places, so containing and denying its subversive potential.

⁹⁹ Death is for Maturin the source of his most terrified speculations, being that moment when the ‘soul trembles on the verge of the unlawful and the unhallowed’.

¹⁰⁰ For Maturin, as for Ann Radcliffe though less so for Lewis, the horror of physical death is inferior to its imaginative horror.

associado à sua condenação do inferno, como é descrito no pesadelo que tem em imagens que parecem uma viagem a um reino pós-morte. O desaparecimento do personagem e as testemunhas que encontram seu lenço próximo a um precipício, representando a queda (assim como Ambrosio), mesmo que não de maneira explícita, remete ao abismo, uma das representações simbólicas do inferno (uma queda, tal como a sofrida por Lúcifer).

Muitas vezes a morte servirá de estopim para o desandar da obra, como em *The Castle of Otranto*, que se inicia com a morte de Conrad; e o mesmo vale para *Frankenstein*, com a morte da mãe de Victor no início; ou a morte do pai de Emily em *The Mysteries of Udolpho*. Estas mortes podem ter causas naturais, como no caso do pai de Emily ou da mãe de Victor, ou um acontecimento estranho que pode ou não ser sobrenatural, mas que carrega essa aura misteriosa e provoca o terror nos personagens que contemplam ou são afetados por estas mortes, como no caso da morte de Conrad e os efeitos que esse acontecimento tem nos outros personagens, sobretudo em Manfred. Outro exemplo de uma morte misteriosa que desencadeia em mais mistérios é em *Wieland*, em que o patriarca da família, um devoto que havia criado sua própria religião e práticas, sofre uma autocombustão. O casal de filhos é afetado e outras situações misteriosas passam a acontecer após este fato, incluindo uma série de assassinatos provocados por Theodore Wieland, acreditando ouvir vozes que mandavam matar as pessoas em nome de Deus. Uma ideia não muito distante desta é narrada em *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner*, em que Robert Wringhim mata as pessoas como uma forma de salvar a alma das vítimas, acreditando ser um emissário enviado por Deus para realizar suas missões.

O assassinato é uma expressão frequente da morte na literatura gótica. O ato de tirar outra vida (ou tentar) aparece desde *Otranto*. Apesar de o assassinato em si não acontecer, há várias tentativas e Manfred é morto em batalha no final. Em *Udolpho* temos o envenenamento de Laurentini. O envenenamento também acontece em *The Scarlet Letter*: o marido de Hester Prynne envenena o amante dela lentamente, acelerando a deterioração da saúde de Dimmesdale. A criatura do Dr. Victor Frankenstein também tira a vida de uma série de pessoas, incluindo William, irmão mais novo de seu criador, Henry Clerval (melhor amigo de Victor) e Elizabeth, a esposa de Victor, morta na noite de núpcias. Em *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, conseguimos ter noção da brutalidade de Mr. Hyde quando ele assassina Danvers Carew. A partir desse fato, o perigo desta personalidade se mostra evidente e chocante. Além disso, em *Oliver Twist*, há o assassinato de Nancy, uma prostituta que tenta ajudar Oliver em alguns momentos (além do estigma do órfão em *Oliver Twist*, como já dito, em que a morte ou desaparecimento dos pais é sempre lembrado por tais personagens).

O assassinato é crucial para o desenvolvimento da narrativa de *Caleb Williams*, pois Falkland, o chefe de Caleb, é o assassino de um antigo sócio, Collins. Caleb investiga por conta própria o desaparecimento e descobre a verdade. A perseguição ao protagonista e o terror da obra passa a acontecer sobretudo após essa morte (consequentemente, o medo de morrer da mesma forma).

Além de em grande número de textos da literatura gótica se utilizar da imagem daquele que tira a vida do outro, há também uma série de cenas em que os personagens tiram a própria vida, sendo o suicídio um aspecto da morte que aparece com frequência no gótico. Não nos atentaremos muito ao tema por não ser uma imagética da morte que provoca medo nos personagens, visto que o medo e suas representações nessas obras são o objeto de estudo de nossa pesquisa. Mas ressaltamos que várias obras terminam com seus personagens cometendo suicídio no final, o que nos direciona a um aspecto interessante para refletirmos: em alguns momentos é a morte que trará o alívio da tensão da narrativa gótica, como a morte de Manfred em *Otranto*, pois, apesar de ele estar constantemente fugindo da possibilidade de ser aniquilado, escapando das ameaças do castelo, ele também é uma figura que provoca terror (em Isabela, por exemplo) no decorrer da obra. Essa dinâmica da morte como um alívio às tensões é apresentada em diversos outros textos como a morte de Melmoth, de Dorian, de Ambrosio, de Theodore Wieland ou de Dr. Jekyll, demonstrando que ela em si é um tema com frequência utilizado pelos autores do gótico. Porém, é o medo de sua possibilidade que traçará as características principais dessas narrativas.

Enfim, os vampiros das obras de nosso *corpus* (*The Vampyre*, *Carmilla* e *Dracula*) são todos assassinos, pois sua condição de consumir o sangue do outro exige que sempre tomem algumas vítimas para sua continuidade. A morte acompanha todos os vampiros destas narrativas. Com efeito, o tema da morte associado ao vampiro pode ser associado a um pós-morte terreno, uma eternidade vivida na terra. Essa simbólica é vista também em *Melmoth*, e, em partes, em *The Picture of Dorian Gray*, visto que claramente o desejo de Dorian é ser eternamente jovem, apesar seu retrato envelhecer em seu lugar.

Nestas narrativas, há usualmente uma crença no eterno, um eterno que pode parecer atraente ou uma condenação amedrontadora. O paradoxo da possibilidade de não morrer, de não sofrer aquilo que tememos seria uma forma de vencer tal medo. No entanto, surge o medo dos sofrimentos que a vida promove, sobretudo a morte dos outros. Pois, mesmo que o personagem seja eterno, as outras pessoas normalmente não o são, o que evoca o medo da solidão e mesmo o medo da morte, mas a morte dos outros. Os personagens que são condenados a vagar eternamente pela terra como os vampiros ou Melmoth, ou mesmo os fantasmas parecem

mais vítimas desta condição, apesar dos poderes que possuem que superam os dos seres humanos. Ou seja, há algo que atrai nessa vida eterna terrena, mas, ao mesmo tempo, algumas narrativas demonstram o quanto pode ser doloroso permanecer.

Então, para os que não são permanentes, a morte do outro ou a possibilidade da própria morte levanta questionamentos sobretudo do que haveria após esse acontecimento. Para Jung, em *O Eu e o Inconsciente*:

O “além-túmulo” ou o “depois da morte” significam psicologicamente o “além da consciência”. Nada mais poderiam significar, uma vez que a afirmação da imortalidade só pode ser feita por um homem vivo que, por isso mesmo, não está em condições de pontificar acerca de uma situação “além-túmulo” (JUNG, 1981, p. 181).

Das especulações do além-túmulo surgem várias crenças do que haveria e como seria essa experiência. Como, aparentemente, não haveria um corpo no além-túmulo, surgem indagações da forma ou do conteúdo da existência *post mortem*, ou indagações da possibilidade de prevalecer esse corpo, mesmo depois de declarado morto. Diante dessas dúvidas e possibilidades interpretativas, surgem os monstros.

3.4. Monstros

O monstro é uma das principais representações simbólicas do horror na literatura gótica. Além de serem portadores de um aspecto misterioso e sua existência levantar questionamentos, sua presença desperta também um sentimento de ameaça e repugnância. Jeffrey Jerome Cohen escreve em sua obra *A pedagogia dos monstros* (2000) um capítulo esboçando sete teses acerca da cultura dos monstros. De acordo com o autor, tais criaturas seriam produto da cultura, tornando possível “um método para se ler as culturas a partir dos monstros que elas engendram” (COHEN, 2000, p.25).

Com esse aspecto, Cohen já esboça sua primeira tese (intitulada *o corpo do monstro é um corpo cultural*) de que o corpo do monstro seria um produto da cultura, seja para expressar um espaço específico, um momento histórico ou mesmo um afeto. O autor, então, descreve o aspecto revelador que o monstro possui ao contemplarmos sua corporeidade, reforçando o quanto este aspecto é um constante deslocamento, pois o monstro não revela apenas a si, mas, sobretudo o que ele não é (ou seja, conhecemos seus criadores e as representações dessas criaturas ao contemplarmos de tal forma).

A segunda tese (*o monstro sempre escapa*) reforça essa característica de deslocamento: o monstro sempre escapa, pois ele sempre retorna com uma nova representação. Dissemos sobre o retorno do passado fantasmagórico como uma característica da literatura gótica. O monstro muitas vezes é a representação desse retorno, pois, “o corpo do monstro é, ao mesmo tempo, corpóreo e incorpóreo; sua ameaça é sua propensão a mudar” (COHEN, 2000, p.28). O autor utiliza de exemplo uma das obras do nosso *corpus*, *Dracula*, comentando como a figura de Drácula e sua sexualidade transgressiva, para Jonathan Harker é algo irresistível, tal como o mentor de Stoker, Henry Irving era atraente a ele.

Notamos que pensar o monstro é pensar na cultura. No caso de nosso recorte, a literatura gótica de língua inglesa de meados do século XVIII até o fim do século XIX, pois, se o monstro está sempre em transformação, retornando ou mais ameaçador ou apenas diferente, as ameaças que ele oferece serão distintas de acordo com tal contexto.

A terceira tese (*o monstro é arauto da crise de categorias*) retorna à capacidade de escapar do monstro, referindo-se à dificuldade que há em categorizar tais criaturas. Conseqüentemente, ao não possuir uma forma classificatória de fácil acesso, esse ser se torna estranho ou perturbador. Ao se deparar com o monstro, a sociedade que está constantemente buscando sistematizar algo, colocando em uma “régua” ou uma medida própria, se assusta. “E assim, o monstro é perigoso, uma forma — suspensa entre formas — que ameaça explodir toda e qualquer distinção” (COHEN, 2000, p.30). Por ser algo fora do sistema de medidas de determinada cultura, ele passa a representar uma crise, pois nem mesmo a ciência consegue determinar a estranha monstruosidade. Por essa razão, Cohen defende que o monstro é um convite para contemplar o mundo de outra forma, desconstruindo os paradigmas ou dogmas estabelecidos em um contexto: “ele desintegra a lógica silogística e bifurcante do ‘isto ou aquilo’, por meio de um raciocínio mais próximo do ‘isto e/ou aquilo’” (COHEN, 2000, p.32).

Ao se traçar uma definição mais branda para o que o monstro representa, chegamos em: o diferente. Na quarta tese (*o monstro mora nos portões da diferença*), Cohen aprofunda sobre essa dinâmica do monstro enquanto algo externo ao que estaria incluso e aceito por determinada cultura. Conseqüentemente, “Representar uma cultura prévia como monstruosa justifica seu deslocamento ou extermínio, fazendo com que o ato de extermínio apareça como heroico” (COHEN, 2000, p.33). É, portanto, sobre essa representação do diferente que o monstro é encarnado pelos preconceitos ou medos de uma alteridade. O autor ressalta que, na maioria dos momentos, o monstro será retratado por grupos marginalizados, ou seja, pelas diferenças culturais ou de gênero, cor de pele, classe social, política ou de sexualidade.

O monstro, enquanto um diferente, é uma ameaça para que essa diferença deixe de existir, pois seus criadores não o querem como um igual. Assim, “Ao revelar que a diferença é arbitrária e flutuante, que ela é mutável antes que essencial, o monstro ameaça destruir não apenas os membros individuais de uma sociedade, mas o próprio aparato cultural por meio do qual a individualidade é constituída e permitida” (COHEN, 2000, p.40).

Como um guardião de portal, o monstro está lá para proteger os limites daquilo que consideramos a realidade concreta ou o possível. É sob esse aspecto que Cohen elabora sua quinta tese (*o monstro policia as fronteiras do possível*) sobre o monstro. Quaisquer mobilidades para fora de um padrão, de uma rigidez ideológica, sexual, geográfica ou mesmo de ascensão social, por exemplo, podem ser consideradas ameaças para grupos que estão em uma posição mais privilegiada que outros.

Dessa forma, há monstros que encorajam atos e, para Cohen, estes atos tendem a ser militares como uma narrativa nacionalista que defenda a destruição do diferente, invadindo um “monstruoso” território com intuito de purificar, por exemplo. De outra forma, há narrativas que desencorajam as pessoas a explorar áreas diferentes, como um mecanismo protetivo ou proibitivo. Cohen resume essa dinâmica afirmando que “Todo monstro constitui, dessa forma, uma narrativa dupla, duas histórias vivas: uma que descreve como o monstro pode ser e outra — seu testemunho — que detalha a que uso cultural o monstro serve” (COHEN, 2000, p. 42).

O monstro “guardião” da fronteira é aquele que protege a cultura para que se conserve tal qual ela é, pois, o diferente permite uma alteridade e a mudança é uma ameaça à permanência (ou um conservadorismo, por exemplo). Esse monstro da fronteira, portanto, traça os limites, o que deve ficar “dentro” e o que deve ficar “fora”. Cohen utiliza o exemplo do Cíclope Polyphemos, da narrativa de Homero. Essa criatura é uma representação da xenofobia, o medo ou preconceito em relação a estrangeiros. Nesse caso, tratando o estrangeiro como um monstro bárbaro e horrendo. Recordamos aqui como os povos godos eram também retratados como bárbaros pelos romanos e como o termo “gótico” desde então vem sendo associado a um aspecto monstruoso.

O autor destaca uma fronteira que é considerada muito importante para a cultura para se manter protegida do que ela considera um monstro: a fronteira sexual. A miscigenação ameaça os princípios desse ideal de conservar-se. No entanto, é um corpo que representa a transgressão e o desejo sexual, que é constantemente reprimido nessas sociedades patriarcais. Conseqüentemente, o monstro, para eles, deve ser eliminado. Historicamente, a queima das bruxas de Salem ou o Holocausto são exemplos de grupos que foram postos como monstros pela cultura dominante.

Tal aspecto proibido do monstro (e reprimido por seus criadores) também possui a capacidade de atrair, uma dinâmica que Carroll (1999) nomeia de “os paradoxos do coração”¹⁰¹. É nessa relação paradoxal que a sétima tese (*o medo do monstro é realmente uma espécie de desejo*) de Cohen se fundamenta: “Esse movimento simultâneo de repulsão e atração, situado no centro da composição do monstro, explica, em grande parte, sua constante popularidade cultural, explica o fato de que o monstro raramente pode ser contido em uma dialética simples, binária” (COHEN, 2000, p. 48). O monstro, ao representar também uma fronteira para o proibido, também provoca interesse ou fascínio, sobretudo no aspecto da corporeidade, pois, sob tal dinâmica, “Permite-se que, por meio do corpo do monstro, fantasias de agressão, dominação e inversão tenham uma expressão segura em um espaço claramente delimitado, mas permanentemente situado em um ponto de limiaridade” (COHEN, 2000, p.49).

Weinstock comenta sobre essa tese de Cohen: “Os monstros, nesse sentido, podem ser considerados um tipo de linguagem, uma forma de dar forma simbólica e comunicar afeto e experiência. O corpo do monstro é um texto que expressa o medo e o desejo humanos - uma linguagem pela qual falamos são os monstros¹⁰²” (WEINSTOCK, 2020, p. 20, *tradução nossa*). Podemos associar essa dinâmica, como a literatura gótica permitiria, a um prazer escapista na relação do leitor com o objeto que causa medo (nesse caso, o monstro). Ao vivenciar de forma artística uma situação que gera medo nas páginas de um livro, sabemos que estaremos a salvo do monstro e que a obra chegará a um fim. Desejamos, mas com uma consciência de segurança.

Em sua última tese (*o monstro está no limiar... do tornar-se*), Cohen atribui aos monstros um papel muito importante para a humanidade enquanto uma proposta de autoconhecimento para esse ser humano:

Esses monstros nos perguntam como percebemos o mundo e nos interpelam sobre como temos representado mal aquilo que tentamos situar. Eles nos pedem para reavaliarmos nossos pressupostos culturais sobre raça, gênero, sexualidade e nossa percepção da diferença, nossa tolerância relativamente à sua expressão, eles nos perguntam por que os criamos (COHEN, 2000, p.55).

Portanto, o monstro é um convite à alteridade, uma proposta para conhecer o diferente e, ao contemplar o externo diferente do que sou, também me conheço. Essa reflexão dialoga

¹⁰¹ Eis os questionamentos de Carroll: “Em relação ao horror, esses paradoxos podem ser resumidos nas duas perguntas seguintes: 1) como pode alguém ficar apavorado com o que sabe não existir, e 2) por que alguém se interessaria pelo horror, uma vez que ficar horrorizado é tão desagradável?” (CARROLL, 1999, p. 21). Apesar de Carroll dar ênfase no conceito de horror, as perguntas que ele realiza para definir essa dinâmica paradoxal valeriam também para o que estamos investigando aqui quanto a literatura gótica.

¹⁰² Monsters in this sense may be considered a kind of language, a way to give symbolic shape to and communicate affect and experience. The body of the monster is a text expressing human fear and desire—one language we speak through is monsters.

consideravelmente com a perspectiva da Psicologia Analítica na proposta de integração do indivíduo no processo de individuação. A pessoa apenas se torna mais íntegra se puder vivenciar uma alteridade, apenas se permitindo a coragem de olhar para aquilo que é “de fora” e considerado monstruoso. Quando dá fluidez para que isso aconteça, o indivíduo mesmo se conhece diante daquilo que nunca havia vivenciado antes (para uma simplificação bem resumida: eu apenas me conheço enquanto jogador de basquete se eu me permitir jogar basquete). Viver experiências diferentes das quais a pessoa se conserva permite que ela expanda seu próprio eu e passe a se conhecer enquanto tal.

Em alguns casos da literatura gótica, o elemento sobrenatural é o que caracterizará o monstro e ele é comprovado quando essas criaturas aparecem, pois a existência deles viola a natureza ou a normatividade. De acordo com Punter e Byron: “O que é primordialmente importante para o gótico é o trabalho cultural realizado pelos monstros. Através da diferença, seja na aparência ou no comportamento, os monstros funcionam para definir e construir a política do “normal”¹⁰³ (PUNTER; BYRON, 2004, p. 263, *tradução nossa*). Para Carroll (1999), que busca se aprofundar no conceito de horror, o monstro será um dos principais representantes desse conceito. Carroll (1999, p.31) diz que: “Correlacionar o horror com a presença de monstros dá-nos uma boa maneira de distingui-lo do terror, sobretudo do terror enraizado em histórias de psicologias anormais” (CARROLL, 1999, p. 31). Além de seu aspecto repugnante que o autor comenta, ser ameaçador é o fator principal que associamos ao sentimento de medo diante de algo como um monstro. No entanto, é importante considerar que o filósofo se atenta apenas para o horror que, apesar de ser um aspecto contemplado pelo gótico, não abarca o gênero como um todo. Portanto, há de fato criaturas que despertam o “horror artístico” que o autor comenta na literatura gótica, mas também podemos encontrar criaturas que despertam o terror ou que não se enquadram no ensaio de Carroll. Enfim, como vimos com Cohen (2000), há vários tipos de monstros e eles são, sobretudo, criações culturais.

Como os monstros também levantam questões da relação do ser humano com o tema da morte ou do medo, muitas das criaturas monstruosas são imagens simbólicas de uma vida após a morte, seja ela provida de um corpo como um vampiro, um zumbi ou a própria criatura de Frankenstein (compostas de corpos já mortos), seja desprovida de um corpo, como fantasmas ou espíritos. Além disso, há a possibilidade de criaturas monstruosas que representem o além-túmulo em uma interpretação religiosa, voltando ao medo do destino e da condenação divina como dissemos anteriormente. Um exemplo disso é a figura do demônio, representação

¹⁰³ What is primarily important for the Gothic is the cultural work done by monsters. Through difference, whether in appearance or behaviour, monsters function to define and construct the politics of the ‘normal’.

monstruosa que recorda sua vítima de que será condenada ao inferno se o seguir (como Ambrosio em *The Monk*). Quanto ao termo monstro, Punter e Byron consideram que:

Embora o termo "monstro" seja frequentemente usado para descrever qualquer coisa terrivelmente não natural ou excessivamente grande, inicialmente tinha conotações muito mais precisas, e estas são de algum significado para as maneiras pelas quais o monstruoso passa a funcionar dentro do gótico. Etimologicamente falando, o monstro é algo a ser mostrado, algo que serve para demonstrar (latim, *monstrare*: demonstrar) e advertir (latim, *monere*: avisar). Desde os tempos clássicos até o Renascimento, os monstros foram interpretados como sinais da ira divina ou como presságios de desastres iminentes¹⁰⁴ (PUNTER; BYRON, 2004, p. 263, *tradução nossa*).

No *Dicionário de símbolos*, Chevalier e Gheerbrant apontam que “O monstro simboliza o guardião de um tesouro, como o tesouro da imortalidade, por exemplo, isto é, o conjunto das dificuldades a serem vencidas, os obstáculos a serem superados, para se ter acesso, afinal, a esse tesouro, material, biológico ou espiritual” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2003, p. 615). É certo que os autores se referem ao monstro, sobretudo em contextos de narrativas míticas, reforçando a relação do monstro com o herói: “O monstro está presente para provocar o esforço, a dominação do medo, o heroísmo” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2003, p.615).

Com efeito, a monstrosidade, a criatura horrenda e misteriosa que causa ameaça e repulsa, está presente desde as narrativas mais antigas. Um exemplo é Tiamat uma divindade suméria e babilônica associada ao oceano e descrita normalmente como um dragão ou uma serpente, ou os monstros descritos na própria Bíblia como o Leviatã e Beemot. Jung fala sobre a relação do horror e da monstrosidade também como um aspecto divino, como uma face que também estaria presente na totalidade em um aspecto mais primitivo quando comenta sobre um trecho de Jó em *Símbolos da Transformação*:

Deus diz isto para mostrar a Jó seu poder e sua força primitiva. Deus é como Beemot e Leviatã: a natureza fértil, abençoada – a ferocidade e impetuosidade indomáveis da natureza – e o perigo extremo da violência desenfreada. Mas o que destruiu o paraíso terrestre de Jó? A força desenfreada da natureza. A divindade, como mostra o poeta, simplesmente apresentou seu outro lado, ao qual chamamos Diabo, e soltou sobre Jó todos os horrores da natureza. O deus que criou tais monstrosidades, diante das quais os fracos e pequeninos homens estariam de medo, deve realmente conter em si qualidades que dão o que pensar. Este deus mora no coração, no inconsciente. Aí está a origem do medo do indizivelmente horrível, e da força de resistir a este medo (JUNG, 2013f, p.78).

¹⁰⁴ While the term ‘monster’ is often used to describe anything horrifyingly unnatural or excessively large, it initially had far more precise connotations, and these are of some significance for the ways in which the monstrous comes to function within the Gothic. Etymologically speaking, the monster is something to be shown, something that serves to demonstrate (Latin, *monstrare*: to demonstrate) and to warn (Latin, *monere*: to warn). From classical times through to the Renaissance, monsters were interpreted either as signs of divine anger or as portents of impending disasters.

Na literatura gótica, há uma série de figuras monstruosas que acompanha uma simbólica própria. Em *Otranto* há vários elementos sobrenaturais, mas uma parte que podemos associar com alguma criatura que represente este elemento é a aparição de Alfonso (na forma de um retrato que se move), assombrando Manfred após a morte de Conrad, além da descrição de um gigante que vagava pelo castelo. Em *Udolpho*, apesar de não haver nenhum elemento sobrenatural ou monstro de fato, há cenas em que Emily descreve experiências que seria como se ela tivesse verdadeiramente contemplado algum fantasma, descritas de forma semelhante à aparição do pai de Hamlet no começo da obra de Shakespeare. Mesmo que não haja a descrição de um fantasma ou algum de fato como há em *Wuthering Heights* ou a famosa obra de Henry James *The Turn of the Screw*¹⁰⁵, há ao menos a referência a fantasmas e ao medo em relação a eles em diversas obras do gótico. Sendo um grande representante do pós-vida e, posteriormente, com a expansão do espiritismo na Europa no século XIX, os estudos espíritas passam a influenciar os textos literários. Fantasmas ou espíritos não são uma figura exclusiva do gótico, a crença nestes seres existe em culturas antigas e o uso delas em narrativas também perpassa uma série de gêneros, como um exclusivo chamado *Ghost Stories*, que Julia Briggs delinea: “As histórias de fantasmas constituem uma categoria especial do gótico e são parcialmente caracterizadas pelo fato de que seus eventos sobrenaturais permanecem inexplicados¹⁰⁶” (BRIGGS, 2012, p. 177, tradução nossa). Jung também tem algumas considerações sobre a relação do ser humano com os espíritos e como podemos ter medo destas figuras que evocam uma imagem do passado:

Parece-me que a gênese psicológica dos espíritos dos mortos se dá da seguinte maneira: com a morte do indivíduo todos aqueles sentimentos e emoções que o prendiam a seus parentes perdem sua aplicação à realidade e mergulham no inconsciente onde ativam um conteúdo coletivo que geralmente produz efeitos nocivos na consciência. Por isto, os Bataques e muitos outros primitivos afirmam que o caráter dos indivíduos se deteriora quando eles morrem, de modo que eles procuram sempre prejudicar os vivos de alguma forma. Eles dizem isto, baseando-se certamente na experiência, tantas vezes repetida, de que uma ligação persistente com os mortos torna os vivos menos aptos para a vida, e mesmo pode ser a causa de doenças psíquicas. O efeito nocivo se manifesta imediatamente sob a forma de perda da libido, depressão e enfermidades corporais. Há também relatos gerais de acontecimentos ocorridos depois da morte e de aparecimentos de fantasmas e assombrações (JUNG, 2013b, p. 270).

Em várias narrativas do gótico a figura do monstro será dotada de ambivalência, mas apenas na mente de alguns personagens. Um dos autores que podemos pontuar como um grande

¹⁰⁵ *A outra volta do Parafuso*.

¹⁰⁶ Ghost stories constitute a special category of the Gothic and are partly characterized by the fact that their supernatural events remain unexplained.

representante desta ambivalência e construção de narrativas dúbias em que não sabemos se há de fato algo de monstruoso ou sobrenatural são alguns contos de Edgar Allan Poe. Um bom exemplo dessa incerteza é o conto *The Black Cat*. Não sabemos se o gato que retorna na história é de fato o mesmo que o protagonista mata. O nome do gato também é sugestivo na simbólica, a divindade romana da morada dos mortos: Plutão. Se for o mesmo animal que volta a morar com o protagonista, estamos lidando com a possibilidade de uma criatura infernal ou um morto-vivo (esse é um elemento declarado em *Pet Sematary*¹⁰⁷ de Stephen King futuramente, mas, em Poe, a ambivalência e a incerteza são traços característicos do autor). O mesmo vale para Madeline, a irmã de Roderick Usher, que retorna no fim da história depois de ser dada como morta. Não há nenhuma informação se foi um diagnóstico errôneo como nos casos de catalepsia que aconteciam antigamente, ou se ela havia voltado dos mortos de alguma forma.

Já em *The Monk*, a figura do monstro aparece em mais de um momento. Um deles é o fantasma da Freira Sangrenta, um conto paralelo muito interessante na obra. Mas um dos principais monstros em *The Monk* é o demônio, disfarçado a princípio como o monge Rosário, depois descobrimos ser Matilda. Ela e Ambrosio se apaixonam e ele, caindo nas tentações de quem seria (na verdade) o demônio, realiza uma série de atos também monstruosos.

Apesar de seres humanos não serem monstros no sentido gráfico, suas ações e as descrições delas podem ter características monstruosas, como em *Udolpho*, *Wieland*, *The Woman in White* ou *The Scarlet Letter*, por exemplo. Nessa última obra, temos o exemplo de Roger Chillingworth, o marido de Hester que, no decorrer da narrativa, passa a se transformar até mesmo fisicamente, descrevendo não apenas suas ações como monstruosas, mas sua feição passa a se alterar em conformidade com elas.

Precisamos levar em consideração, portanto, ao mencionar as características sociais do monstro representado pelas teses de Cohen que, mesmo os vilões góticos sem nenhuma relação com o sobrenatural são também figuras monstruosas. No entanto, parece-nos que é muito mais acessível uma simpatia com um monstro no sentido mais gráfico, como uma representação simbólica do diferente, do que com os vilões humanos que torturam e perseguem as pessoas das narrativas góticas. Um exemplo disso é a criatura de *Frankenstein*, que desperta mais empatia nos leitores do que o Falkland de *Caleb Williams*, ou Theodore Wieland, de *Wieland*.

Um outro exemplo é em *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner*, uma narrativa envolta sob o tema da religiosidade, como em *The Monk* e aspectos que deixam uma incerteza e ambivalência, como em Poe. O protagonista desta obra de James Hogg, Robert

¹⁰⁷ *O Cemitério*.

Wringhim, o pecador que tem justificativas por seus atos, é atormentado por Gil-Martin, que o convence de “salvar” os outros pecadores matando-os. Enfim, se tomarmos uma perspectiva religiosa, o que faz sentido para a narrativa em si e o contexto de James Hogg com o crescimento do antinomianismo¹⁰⁸ na Escócia, a figura de Gil-Martin pode ser interpretada como uma influência demoníaca, como em *The Monk*. Mas, como Hogg não afirma esta influência na narrativa e, em alguns momentos, assume sentir como se fossem a mesma pessoa, podemos também avaliar a figura do duplo.

A figura do duplo, em si mesma, normalmente não apresenta nenhum aspecto monstruoso em sentido gráfico. Em *Confessions*, de Hogg, temos novamente o aspecto da monstruosidade apresentado muito menos no sobrenatural e mais nas ações do protagonista. Caso semelhante de vozes ou influências externas que levam a assassinatos é na já citada *Wieland*, de Charles Brockden Brown. Enfim, retomando o duplo, seu aspecto monstruoso remete ao *Doppelgänger*, figura mitológica germânica ou nórdica normalmente associada à um presságio de morte. Na literatura gótica, uma narrativa que esboça a figura do duplo enquanto monstruosidade com excelência, que influenciou diversas narrativas posteriores e, curiosamente, foi influenciada pelas *Confessions*, é a obra *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*. Nesta obra de Robert Louis Stevenson, Dr. Jekyll, ao reconhecer a ambivalência do ser humano, busca realizar um experimento de dividir a própria personalidade:

Se cada um deles pudesse, dizia a mim mesmo, ao menos localizar-se numa identidade diferente, seria possível aliviar a vida de tudo o que era insuportável. O injusto tomaria seu próprio rumo, livre das aspirações e remorsos de seu gêmeo opressor, e o justo poderia andar com firmeza e segurança em seu caminho ascendente, fazendo as coisas boas nas quais encontra seu prazer e não se expondo à desgraça e à penitência pelas mãos desse estranho mal. A maldição do gênero humano foi a de que esses ramos incompatíveis ficassem fortemente amarrados um ao outro — que esses gêmeos polares vivessem em luta contínua no angustiada útero da consciência. Como então dissociá-los? (STEVENSON, 2009, p.87).

Consequentemente, o monstro da narrativa passa a ser a outra personalidade de Dr. Jekyll, dominada por estes aspectos instintivos e, como ele descreve, um personagem injusto que ganha seu próprio nome: Mr. Hyde, o duplo bestial e impulsivo.

Notamos também outro fruto dos estudos darwinistas com questões bestiais e a ambivalência do ser humano em *The Island of Dr. Moreau*, uma narrativa de H.G. Wells na qual o protagonista vai parar em uma ilha em que um cientista realiza experimentos com

¹⁰⁸ O antinomianismo é uma crença de que bastaria a fé em Cristo para receber a salvação. As interpretações que atormentavam Hogg eram a de que a moral poderia ser deixada de lado neste contexto de fé. Consequentemente, ações imorais ainda poderiam levar à salvação se justificadas, como fazia seu personagem.

animais com o intuito de fazer com que eles pareçam mais humanos. Ponnau descreve a dinâmica de Moreau:

Esse genial cirurgião utiliza as mais modernas técnicas para transformar os mais diversos animais em criaturas humanas, valendo-se dos ensinamentos tanto da fisiologia quanto da neurologia, mas todo esse conhecimento e toda essa arte médica complacientemente exposta pelo próprio Moreau não tem outro objetivo senão proporcionar ao cientista uma alegria narcísica. Este cientista experimenta por prazer: simultaneamente cientista e artista, é, nesta dupla qualidade, médico e escultor - é a mão que transforma e modela. O escândalo de tal atitude se deve ao fato de que, desafiando o sofrimento infligido aos sujeitos de seus experimentos, Moreau é, de certa forma, no campo da ciência, a arte pela arte. Para ele, a prática cirúrgica não visa curar: é um dos ramos modernos das Belas Artes¹⁰⁹ (PONNAU, 1997, p. 129, *tradução nossa*).

É possível notar o quanto o avanço da ciência e da tecnologia pode ser um bom contribuinte para a criação de monstros e, conseqüentemente, o medo que acompanha não apenas estas criaturas, mas, também, o medo deste avanço. Uma narrativa anterior a essa e conhecida por uma das figuras monstruosas mais conhecida da literatura gótica está em *Frankenstein*. A obra de Mary Shelley tem repercussões que alcançam até os dias de hoje em séries, filmes ou adaptações e reimpressões do original. A criatura do Dr. Victor Frankenstein desperta reflexões nos leitores, indagando os limites da ciência ou quem seria o monstro da narrativa: a criatura, a ciência ou a própria humanidade. Enfim, a vida criada em laboratório já era assunto discutido pelos alquimistas no intuito da construção da figura do homúnculo ou a figura do golem na cabala judaica. Apesar de ser criado com peças de corpos já sem vida, a criatura de Frankenstein é uma nova vida, não tendo um aspecto sobrenatural do pós-vida como um fantasma ou zumbi. Eis a descrição que Victor faz de sua própria criatura:

Como posso descrever as emoções ante a catástrofe ou como retratar o infeliz que com dores e cuidados infinitos esforcei-me por formar? Seus membros eram proporcionados e escolhera belas feições. Belas! Bom Deus! Sua pele amarelada mal cobria o contorno dos músculos e das artérias que apareciam por baixo; seus cabelos eram de um preto lustroso e ondulante, os dentes possuíam uma alvura perolada, mas estas exuberâncias só faziam um contraste mais horrendo ainda com os olhos úmidos que pareciam se diluir nas cavidades em que jaziam, sua compleição ressequida e os lábios retilíneos, enegrecidos (SHELLEY, 2017, p.75).

¹⁰⁹ Ce chirurgien génial se sert, pour métamorphoser en créatures humaines les animaux les plus divers, des techniques les plus modernes, faisant appel à la fois aux enseignements de la physiologie et de la neurologie, mais toutes ces connaissances et tout cet art médical complaisamment exposés par Moreau lui-même n'ont pas d'autre but que de procurer au savant une joie narcissique. Ce savant expérimente pour le plaisir : à la fois homme de science et artiste, il est, à ce double titre, médecin et sculpteur - il est la main qui transforme et qui modèle. Le scandale d'une telle attitude tient au fait qu'au mépris des souffrances infligées aux sujets de ses expériences, Moreau fait, en quelque sorte, dans le domaine de la science, de l'art pour l'art. Pour lui la pratique chirurgicale n'est pas destinée à guérir : elle est l'une des branches modernes des Beaux-Arts.

Notamos como a relação de Victor com sua própria criatura passa a ter um aspecto de horror, mas, ao mesmo tempo, de encantamento. Essa relação paradoxal entre o monstro e a pessoa que a vê é ainda mais intensa em outra figura bastante famosa do gótico: o vampiro. Sua representação simbólica é descrita por Chevalier e Gheerbrant:

O vampiro representa o apetite de viver, que renasce tão logo é saciado e que se esgota em se satisfazer em vão, enquanto não for dominado. Na realidade, transferimos essa fome devoradora ao *outro*, quando tal não passa de um fenômeno de autodestruição. O ser se atormenta e se devora a si mesmo; enquanto não se vir responsável por seus próprios fracassos, responsabiliza e acusa o *outro*. [...] O vampiro simboliza uma inversão das forças psíquicas contra nós mesmos (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2003, p. 930).

Vimos que, no período de nosso recorte, há uma série de narrativas que têm a figura do vampiro como criatura monstruosa principal que proporcionará o terror ou horror em suas vítimas. Visto não apenas como um monstro que pode causar o impacto do “mostrar” que o horror promove, mas, também, o terror está presente por serem figuras manipuladoras. Vemos este aspecto manipulativo em Lorde Ruthven, Carmilla e em Drácula. Dessa forma, o vampiro é um dos poucos monstros de nossa lista que está relacionado à sexualidade. De acordo com Punter e Byron:

Os primeiros vampiros não são apenas aristocratas, mas também sedutores, e desde o início o vampiro foi associado à sexualidade. Lord Ruthven arruína reputações, além de beber sangue, enquanto Varney tem um interesse particular em mulheres jovens e atraentes, e Carmilla seduz Laura em termos tão altamente eróticos que, a certa altura, Laura até se pergunta se ela é uma jovem disfarçada¹¹⁰ (PUNTER; BYRON, 2004, p. 269, *tradução nossa*).

O vampiro é também um monstro que existe no imaginário mitológico de diversas culturas: “Lendas de vampiros aparecem em quase todos os lugares, incluindo Índia, China e Tibete, mas o vampiro de hoje tem suas raízes especificamente no folclore da Europa Oriental”¹¹¹ (PUNTER; BYRON, 2004, p.268, *tradução nossa*). Aparecem com interpretações ou características diferentes, mas, sob um aspecto central que define bem sua imagem: eles bebem sangue. Mais uma vez nos deparamos com uma figura de ambiguidade, sobretudo se levarmos em consideração que “O sangue simboliza todos os valores solidários com o fogo, o calor e a vida que tenham relação com o **Sol**. A esses valores associa-se tudo o que é belo,

¹¹⁰ Early vampires are not only aristocrats, but also seducers, and from the start the vampire has been associated with sexuality. Lord Ruthven ruins reputations as well as drinking blood, while Varney has a particular interest in attractive young women, and Carmilla seduces Laura in such highly erotic terms that at one point Laura even wonders if she is a young man in disguise.

¹¹¹ Vampire legends appear nearly everywhere, including India, China and Tibet, but the vampire of today has its roots specifically in the folk-lore of Eastern Europe.

nobre, generoso, elevado” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2003, p.800, *grifo dos autores*). Essa ambivalência associada à figura do vampiro também é retratada por Punter e Byron:

Na ficção vampírica do século XIX, a representação do vampiro como monstruoso, mau etc serve para garantir a existência do bem, reforçando as estruturas de crença formalmente dicotomizadas que, embora comecem a desmoronar sob o impacto de um mundo cada vez mais secular e científico, ainda constituía a visão de mundo dominante¹¹² (PUNTER; BYRON, 2004, p. 270, *tradução nossa*).

Em *Melmoth*, há a figura do Judeu Errante que, embora não tenha em si um aspecto monstruoso, evoca a imagem do pária amaldiçoado. Diferentemente da figura do vampiro, Melmoth não é necessariamente associado ao mal, é quase uma força da natureza. O próprio mundo em que vivemos é visto como mau, mas mesmo as pessoas tentando trocar de fardo com ele, todas negaram. São figuras que se relacionam por trazer um aspecto monstruoso associado ao tempo: vivem mais que o tempo de uma vida humana. Ou seja, desafiam a mortalidade “como o Errante, o vampiro transgride a lei da mortalidade, e, também, como o Errante é uma curiosa inversão do mito cristão do sacrifício¹¹³” (PUNTER, 1996a, p.102, *tradução nossa*).

Na busca pela transgressão das leis da mortalidade, encontramos também outra figura em *The Picture of Dorian Gray*. Sua monstruosidade é demonstrada pelo aspecto que Carroll nomeou de fissão. Uma fissão temporal entre o indivíduo e sua aparência. No caso de Dorian, não há uma transgressão factual às leis da mortalidade, pois o retrato envelhece normalmente, mas o horror do envelhecimento e, justamente, esta condição humana ser a mais próxima do tempo do tema da morte, provoca também um terror diante da inevitabilidade para o personagem. Eis como Basil Hallward se sente ao contemplar o retrato de Dorian, expressando o horror diante desta monstruosidade cindida no espaço/tempo:

Um grito de horror escapou-se dos lábios do pintor. À luz difusa que reinava no quarto, viu, na tela, a face hedionda que olhava com um sorriso. Havia algo naquela face que o enchia de desgosto e de nojo. Senhor! Era o próprio rosto de Dorian Gray que ele estava contemplando. Por maior que fosse o seu horror, ainda não havia destruído aquela maravilhosa beleza (WILDE, 1979, p.236-239).

Enfim, falamos sobre os monstros e o quanto algumas dessas figuras podem estar mais associadas ao sentimento de horror, por suas descrições e aspectos gráficos ou biológicos.

¹¹² In nineteenth-century vampire fiction, the representation of the vampire as monstrous, evil and other serves to guarantee the existence of good, reinforcing the formally dichotomized structures of belief which, although beginning to crumble under the impact of an increasingly secular and scientific world, still constituted the dominant world view.

¹¹³ like the Wanderer, the vampire transgresses the law of mortality, and also like the Wanderer he is a curious inversion of the Christian myth of sacrifice.

Quando os monstros não são evidentes, ficamos com a incerteza e o terror parece ser o aspecto que domina a narrativa, o medo de uma possibilidade. Nestas divergências de que uma possibilidade esteja apenas na mente de uma pessoa, como vimos no caso de *Wieland*, nos deparamos também com o medo de uma figura que existe há tempos na humanidade: o louco. Não apenas o medo que ele evoca, mas, sobretudo, o medo de ser o louco da história.

3.5. A Loucura

Os símbolos que representam a loucura também existem desde antigamente. Apesar de outra roupagem, a loucura sempre esteve associada à incompreensão e, novamente, nos deparamos com um aspecto desconhecido e, portanto, misterioso. O louco, na sociedade, é também uma figura de ambivalência: ou dotado de uma sabedoria desconhecida, despertando interesse ou atração por algumas pessoas, ou é aquele louco que é excluído da sociedade e que as pessoas às vezes temem.

Apesar do termo “louco” ou “loucura” ser controverso e não aplicável em termos científicos em nossa contemporaneidade por abranger todo este estereótipo, falaremos aqui da loucura ou do louco em termos de arquétipo, enquanto um símbolo mítico do indivíduo incompreendido, tratado socialmente como este louco, figura que habita diversas narrativas na história da literatura. No entanto, não nos caberá aqui acompanhar as origens e desenvolvimento histórico do conceito de loucura como fizemos com o termo gótico. Michel Foucault fez um estudo aprofundado acerca da história da loucura que pode ser uma fonte relevante para outras pesquisas, além de todos os estudos de psiquiatria ou psicologia para um olhar mais científico sobre as psicopatologias. Em relação ao nosso recorte, o conceito é importante por ser um tema de grande quantidade de estudos no século XIX, pois é nesse período que nascem e se desenvolvem algumas ciências que darão atenção para o funcionamento do cérebro e da mente, e, conseqüentemente, das psicopatologias. Além disso, é nesse período que surge o espiritismo, perspectiva que dialoga com a ciência ao questionar se o corpo possuiria ou não uma alma e, caso haja, onde se localizaria (o local normalmente era atribuído ao cérebro, eis a parte que dialoga com os estudos fisiológicos ou psicológicos do conceito de mente).

É fato que todos esses acontecimentos históricos e o despertar da curiosidade humana para esses aspectos também se volta na arte. Com efeito, os estudos científicos envolvendo as psicopatologias ou os estudos espíritas e a parapsicologia são ricos conteúdos na literatura do século XIX. Essa conexão histórica entre ciência, literatura e religião, nesse período, é bem apresentada e aprofundada por Gwenhaél Ponnau (1997) na obra *La folie dans la littérature*

*fantastique*¹¹⁴. O autor constata que parte da literatura fantástica do período surge como uma justificativa (ou busca de uma comprovação) para o sobrenatural, reforçada por argumentos científicos dos estudos sobre a loucura e as psicopatologias:

A loucura, comprovada ou postulada, dos personagens que presenciam o sobrenatural, constitui, portanto, uma linha mediana de cada lado da qual, simultaneamente, se encontram e se opõem os fenômenos insólitos e os fatos de origem patológica: forma moderna do imaginário, na época em que a ciência positiva começa a impor as suas exigências de racionalidade, o fantástico é o ponto de encontro dos fantasmas tradicionais e fantasias, tende a situar-se e a desenvolver-se nesta fascinante e ambígua zona de sombra para a qual - os contos de Hoffman são a primeira ilustração - coexistem, unidos no plano estético e, do ponto de vista da razão, radicalmente opostos, os domínios da psicopatologia e do sobrenatural.¹¹⁵ (PONNAU, 1997, p.4, *tradução nossa*).

O positivismo e a estrutura dos estudos nosológicos auxiliaram na construção de uma racionalização em relação à loucura. No entanto, alguns assuntos ficaram sem explicação ou com explicações não muito convincentes. Muitos sintomas e acontecimentos envolvendo essa área, permaneciam ainda misteriosos e estranhos, como: os sonhos, as alucinações, a loucura propriamente dita, entre outras coisas. Como a razão não necessariamente tem a capacidade empírica de nos apresentar a concretude destes fenômenos, as justificativas sobrenaturais também possuíam argumentos que, para muitos, eram satisfatórios. A própria loucura era também considerada um fenômeno fantástico e tudo isso se atrela ao momento vivido. Não seria por acaso o uso destes recursos em narrativas da literatura gótica.

A loucura passa a ser analisada pela razão enquanto um objeto de estudo dessa ciência autônoma. Embasados em uma classificação e catalogação estruturalista (Ponnau dá o exemplo de Lineu, com sua exaustiva catalogação botânica). A psiquiatria também nasce com o intuito de definir as doenças mentais, com a nosologia. O isolamento das estruturas psíquicas seria comparado ao estudo dos elementos químicos isolados das moléculas, utilizando-se de uma estrutura de ciência de caráter mais “exato” para a análise dos elementos psíquicos.

O autor descreve que os médicos da época se dividiam entre os organicistas e os espiritualistas. Ao mesmo tempo que buscavam causas orgânicas para as psicopatologias,

¹¹⁴ *A loucura na literatura fantástica*. Embora Ponnau utilize o termo “fantástico”, o autor cita várias narrativas da literatura gótica em sua obra, optando por uma perspectiva que contempla o “gótico” como parte do fantástico.

¹¹⁵ La folie, avérée ou postulée des personnages témoins du surnaturel, constitue donc une ligne médiane de part et d'autre de laquelle, simultanément, se rejoignent et s'opposent les phénomènes insolites et les faits d'origine pathologique : forme moderne de l'imaginaire, à l'époque où la science positive commence à imposer ses exigences de rationalité, le fantastique est le point de rencontre des fantômes traditionnels et des fantasmes, il tend à se situer et à se développer dans cette zone d'ombre fascinante et ambiguë à l'intérieur de laquelle - les contes de Hoffman en sont la première illustration - coexistent, solidaires sur le plan esthétique, et, du point de vue de la raison, radicalement opposés, les domaines de la psychopathologie et du surnaturel.

também havia argumentos espirituais que utilizavam o mesmo método para comprovar coisas diferentes.

Há uma troca de autoridade: as coisas e o mal-estar que abatiam o indivíduo antes eram explicados pelos teólogos; agora são os médicos que o fazem com causas naturais. A razão passa a ser uma ferramenta de fé e normatização e o psiquiatra é o sacerdote. No entanto, mantêm-se alguns padrões da estrutura religiosa. O próprio tratamento médico passa a se parecer muito com um exorcismo e alguns destes médicos incluem em seus diagnósticos casos de possessões demoníacas por demônios do tipo íncubos e súcubos, por exemplo.

Ao analisarmos os monstros, vimos que estes têm o potencial de despertar o horror. Na loucura, nos deparamos com as possibilidades e a incerteza delas, conseqüentemente, com os aspectos que envolvem o terror. Com os monstros, normalmente a projeção do medo de alguma criatura ou entidade sobrenatural está em algo externo a nós. Com a loucura e as investigações científicas sobre o funcionamento da mente no século XIX, o medo e o sobrenatural passam a ser projetados no interior do ser humano:

O sobrenatural dali em diante não está mais exclusivamente ligado às manifestações do além, exteriores ao homem. As fadas e o cortejo dos bons ou maus gênios, a teoria das feiticeiras e as legiões de demônios deram pouco a pouco lugar a indivíduos que vivenciam eles próprios os efeitos de uma estranheza cuja fonte possível, e raramente reconhecida pelo próprio personagem, situa-se nesse abismo que o espírito se tornou. Foi nesse lugar fascinante e enigmático para o qual se mudou o mistério¹¹⁶ (PONNAU, 1997, p.45, *tradução nossa*).

Como as narrativas da literatura gótica têm como aspecto basilar a relação com o medo, a loucura também seria uma fonte de medo para os personagens e leitores do gênero. Se traçarmos um olhar associando à Psicologia Analítica, o medo da loucura é também um medo que acompanha o indivíduo constantemente, pois é carregado de aspectos que parecem resgatar e se interligar com as várias faces do medo que contemplamos aqui. Em termos da teoria mais propriamente dita, seria o medo de se perder no inconsciente, que pode ter como representação a escuridão, o desconhecido, o claustro, a submissão ou mesmo a morte, além das conseqüências de punição social que a loucura promove. Vejamos o que Jung comenta sobre tal dinâmica:

A existência do inconsciente coletivo indica que a consciência individual não é absolutamente isenta de pressupostos. Ao contrário: acha-se condicionada em alto grau por fatores herdados, sem falar, evidentemente, das inevitáveis influências que

¹¹⁶ Le surnaturel désormais n'est plus exclusivement lié aux manifestations de l'au-delà, extérieures à l'homme : les fées et le cortège des bons ou des mauvais génies, la théorie des sorcières et les légions de démons ont peu à peu cédé la place à des individus qui éprouvent en eux-mêmes les effets d'une étrangeté dont la source possible, et rarement reconnue par le personnage lui-même, se situe dans cet abîme qu'est devenu l'esprit. C'est en ce lieu fascinant et énigmatique que s'est déplacé le mystère.

sobre ela exerce o meio ambiente. O inconsciente coletivo compreende toda a vida psíquica dos antepassados desde os seus primórdios. É o pressuposto e a matriz de todos os fatos psíquicos e por isto exerce também uma influência que compromete altamente a liberdade da consciência, visto que tende constantemente a recolocar todos os processos conscientes em seus antigos trilhos. É este perigo positivo que explica a extraordinária resistência que a consciência contrapõe ao inconsciente. Não se trata aqui da resistência à sexualidade, destacada por Freud, mas de algo muito mais geral: o medo instintivo de perder a liberdade da consciência e de sucumbir ao automatismo da psique inconsciente (JUNG, 2013b, p. 58).

Perder a razão muitas vezes resulta em ações inconsequentes em que o indivíduo não cria uma identidade de si, mas ainda é o mesmo sujeito realizando tais ações. Surge, dessa forma, a imagem do duplo (como vimos no caso de Dr. Jekyll e Mr. Hyde ou Robert Wringhim). O duplo, além do sentido da monstruosidade, também pode ser relacionado à loucura se dermos atenção ao aspecto do terror. Se descartamos a hipótese do sobrenatural, deparamo-nos apenas com as explicações naturais ou fisiológicas, com o campo da ciência (neste caso, da neurociência, psiquiatria ou psicologia, por exemplo). Tais estudos vinham crescendo na época e, conseqüentemente, mais narrativas que possuem esta temática passam a aparecer.

A loucura é também repleta de figurações, suas representações arquetípicas variam na literatura gótica como um recurso narrativo desde alguém em estado de perturbação amedrontador, o que torna este louco uma pessoa perigosa, como no caso de Robert Wringhim e Theodore Wieland (se levarmos em consideração que as vozes que estes personagens ouviam eram apenas fruto da mente deles), até alguém que anuncia um perigo, pois, eventualmente, a loucura também pode ser associada com a sabedoria.

No século XIX, a sabedoria é associada ao argumento de autoridade da época: os médicos e cientistas da mente. Ponnau (1997) fala sobre o mito do cientista louco. No entanto, não é um louco necessariamente sábio, mas ele é dotado de um conhecimento secreto. Assim, o cientista também pode ser retratado como um louco. Muitas vezes recluso da sociedade por não se adaptar às regras, acreditando ser ou sendo mais inteligente que a média, passam a buscar e testar obsessivamente por este conhecimento misterioso ou perdido. Na literatura gótica, as figuras destes cientistas que desafiam a razão ou a lógica da natureza são muitos. Traçando um olhar da ciência estando acima do bem e do mal. É o caso do Dr. Victor Frankenstein desafiando as leis da Criação, buscando criar vida em seu laboratório, o Dr. Moreau com seus experimentos em sua ilha.

Em relação ao mito do cientista louco, Ponnau (1997) comenta que se trata de uma releitura dos mitos de Fausto ou Prometeu. Um tema que chama a atenção dessa revolta prometeica é a do homem querendo se igualar a um poder divino da criação de uma nova raça, além do enfrentamento às leis da vida, como a não aceitação da própria mortalidade. Além da

característica de um aprendiz de feiticeiro, esses cientistas também são normalmente acometidos por uma espécie de loucura. Por essa razão, algumas histórias serão mais atreladas ao aprendiz de feiticeiro, o sábio interligado às ciências ocultas e à alquimia (e, neste caso, o sábio recluso não precisa ser um vilão, tendo Van Helsing como um exemplo figurativo na literatura gótica).

Ponnau (1997) descreve que a modernidade da releitura do mito de Fausto ou de Prometeu é inserida através do elemento da loucura. Transgredir as leis naturais e divinas é também transgredir, nesse momento, as leis da razão e da ciência, as leis dos alienistas. A própria paixão e crença desenfreada pela ciência nasce de um desequilíbrio próprio, tendo como exemplos a solidão de ver o mundo de forma diferente, a crença de ser incompreendido e a reclusão muitas vezes voluntária.

Todos estes cientistas da literatura gótica têm em comum a obsessão, focando tanto em seus objetivos que quaisquer barreiras sociais, religiosas ou morais são transpassadas. E, como vimos com Botting (1996), o gótico é ambivalência, mas também é excesso e transgressão. O poder do conhecimento também pode ser perigoso. Deparamo-nos, portanto, novamente com o medo do destino ou, melhor dizendo, do futuro. Neste caso, não se trata de um destino profético de um indivíduo apenas, mas da humanidade como um todo se o avanço científico e tecnológico prosseguir desenfreadamente. Somente um louco seria capaz de desafiar tais limites. É neste ponto que a loucura se interliga com o tema dos monstros: não há apenas o medo das criaturas que são criadas, mas, também, do criador.

Nas narrativas em que temos a loucura presente, a realidade concreta é questionada. Indaga-se se o discurso do louco não seria mais verdadeiro do que o discurso das pessoas consideradas normais. Essa dinâmica é reforçada nas narrativas de perseguição e paranoia. Muitas pessoas não acreditariam na narrativa da pessoa perseguida como o caso de Caleb Williams ou poucos acreditariam na história de Melmoth. Com esse recurso, o medo aumenta, não há a quem recorrer, suas crenças são solitárias e a perseguição continua. Dessa forma, a imagem do louco remete também a este medo da exclusão social e, conseqüentemente, o medo da solidão.

A imersão na loucura do personagem é muitas vezes retratada na narrativa em primeira pessoa dos autores que retratam a temática da loucura (Poe ou Hogg, por exemplo), trazendo um narrador não confiável e mantendo a característica misteriosa da loucura. Normalmente, são histórias incompletas ou absurdas. Mas é a ambigüidade uma das maiores presenças, pois não podemos saber se são os fatos que acontecem ao redor do personagem que são loucos (ou, de fato, sobrenaturais), ou se é o próprio narrador. Para Ponnau:

Estas narrativas por excelência da ambiguidade são tanto mais herméticas quanto os seus heróis são muitas vezes anônimos: levado a questionar a sua identidade, o leitor, privado de informações e pontos de referência, não pode, conscientemente, escolher entre a existência, conjectural, de o sobrenatural e a hipótese, ditada pela lógica, da loucura. Estas histórias deliberadamente ambíguas distinguem-se por isso das obras que pretendem abertamente escrever delírios e fugir, na sua maioria, à literatura fantástica¹¹⁷ (PONNAU, 1997, p. 94, *tradução nossa*).

Muitas vezes, o tema da loucura nos textos góticos pode também ser associado ao uso de substâncias, um objeto de estudo dos cientistas da época e objeto de experimento de alguns autores. De acordo com Ponnau:

A droga e, de uma maneira geral, todos os estimulantes do sistema nervoso – vinho, álcool, café, chá – estudados pelos psiquiatras e pelos toxicólogos, são, portanto, o suporte ao mesmo tempo orgânico e psíquico de algumas narrativas fantásticas. As alucinações e os estados alterados engendrados por essas bebidas oferecem, ao mesmo tempo em que o ópio e o haxixe, temas particularmente modernos aos escritores¹¹⁸ (PONNAU, 1997, p. 42, *tradução nossa*).

Dessa forma, o uso de substâncias, associado ao tema da loucura, é um recurso narrativo presente em alguns textos góticos. Um grande exemplo desta relação entre o uso de substância do autor e de seus personagens é Edgar Allan Poe, que consumia álcool e isso afetava drasticamente sua vida. O mesmo acontecia com alguns de seus personagens dos contos, como é o caso do narrador de *The Black Cat* ou Fortunato em *The Cask of Amontillado*. Além disso, é uma substância criada em laboratório que permite a divisão das personalidades de Dr. Jekyll e Mr. Hyde. São citadas substâncias em diversos momentos de *The Island of Dr. Moreau* para a criação dos híbridos e há referências do uso de ópio em *The Picture of Dorian Gray*.

Um dos resultados do uso de substâncias é a alucinação, que permite a experiência de ver ou sentir algo diferente do que os outros estariam experienciando. Com efeito, um dos recursos utilizados pela literatura gótica que se associa à loucura é a alucinação. De acordo com Punter e Byron:

De muitas maneiras, podemos dizer que o gótico se baseia no terreno da alucinação: isso seria outra maneira de dizer que é um modo no qual frequentemente não temos certeza da confiabilidade das percepções do narrador e, portanto, da extensão em que

¹¹⁷ Ces récits par excellence de l'ambiguïté sont d'autant plus hermétiques que leurs héros sont souvent anonymes : amené à s'interroger sur leur identité, le lecteur, privé d'informations et de points de repère, ne saurait en toute connaissance de cause choisir entre l'existence, conjecturale, du surnaturel et l'hypothèse, dictée par la logique, de la folie. Ces récits délibérément ambigus se distinguent par là des œuvre qui se voulant ouvertement écriture du délire échappent, pour une large part, à la littérature fantastique.

¹¹⁸ La drogue et, d'une manière générale, tous les excitants du système nerveux - vin, alcool, café, thé -, étudiés par les psychiatres et par les toxicologues, sont donc le support à la fois organique et psychique de certains récits fantastiques. Les hallucinations et les états seconds engendrés par ces breuvages offrent en même temps que l'opium et le haschisch des thèmes particulièrement modernes aux écrivains.

nós, como leitores, somos instados a participar deles ou a manter uma distância crítica¹¹⁹ (PUNTER; BYRON, 2004, p. 293, *tradução nossa*).

Seja por um transe, uma condição mental ou o uso de substância, este novo estado mental confunde tanto os protagonistas ou os personagens que descrevem tais momentos, como os próprios leitores. Punter e Byron fazem um relevante comentário em relação a estes momentos:

Uma coisa que podemos dizer sobre esses momentos góticos – e podemos fazer uma pausa para nos perguntar se vários textos que hesitaríamos em chamar de ‘góticos’ em si mesmos podem, no entanto, ter ‘momentos góticos’ – é que eles servem para revelar algo sobre as possibilidades e profundezas do desconhecimento humano, algo sobre o grau em que a vida é perseguida ‘à luz de’ um certo grau de inverdade, de mal-entendido, seja de nós mesmos ou dos outros, ou das percepções que governam nossas relações com os outros¹²⁰ (PUNTER; BYRON, 2004, p. 295 – 296, *tradução nossa*).

O que podemos levar em consideração neste comentário dos autores citados acima é sobre o aspecto do mistério e a relação do ser humano com o desconhecido, reforçando nosso argumento de como o gótico parece constantemente resgatar (intencionalmente ou não) esta conexão. O aspecto do mistério e a curiosidade que nos impele diante dele, independentemente de ter ou não uma causa sobrenatural comprovada, cerceia cada tema que vimos aqui até então.

As alucinações podem ser associadas não apenas a uma loucura que causa estranheza a quem imagina vivenciar tais experiências, mas, também, outro lado que desperta um interesse ou curiosidade de como seria ver as coisas de forma diferente. No entanto, o que importa a nós é o aspecto experiencial, como quando comentamos da característica de Radcliffe conseguir provocar terror ou medo, mesmo que, concretamente, os fantasmas de suas narrativas não existam. No momento da experiência, eles existem mesmo que mentalmente. Podemos não associar esta experiência a uma “loucura” propriamente dita, mas ela se enquadra em um dos efeitos alucinatórios, mesmo que brevemente.

Para concluirmos o tema da loucura, pensamos que, além da simbólica utilizada nas narrativas das diversas possíveis imagens da representação arquetípica do louco e o medo que poderia ser associado à estas imagens. Assim, de acordo com Brewster:

¹¹⁹ In many ways, we might say that the Gothic is grounded on the terrain of hallucination: this would be another way of saying that it is a mode within which we are frequently unsure of the reliability of the narrator’s perceptions, and thus of the extent to which we as readers are enjoined to participate in them or to retain a critical distance.

¹²⁰ One thing we might say about such Gothic moments – and we might pause to wonder whether numbers of texts that we would hesitate to call ‘Gothic’ in themselves might nevertheless have ‘Gothic moments’ – is that they serve to reveal something about the possibilities and depths of human misrecognition, something about the degree to which life is pursued ‘in the light of’ a certain degree of untruth, of misunderstanding, whether of ourselves or of others, or of the perceptions that govern our relations with others.

O gótico também internaliza progressivamente a loucura. Desde o início, ele reuniu um elenco de indivíduos aberrantes que podem ser classificados até certo ponto como loucos: paranoicos, esquizofrênicos, maníacos, tiranos exorbitantes, cientistas exagerados e assassinos em série. A esse respeito, o gótico constitui um desfile de loucura, um teatro de exploração sinistra, colocando em exibição figuras perturbadas, vulneráveis e perturbadoras, assim como a loucura já forneceu entretenimento manipulador. No entanto, o gótico ao mesmo tempo objetiva e vive a loucura que encontra, lutando por uma metalinguagem para categorizar ou explicar a insanidade ao mesmo tempo em que executa, até mesmo participa, dessa própria irracionalidade¹²¹ (BREWSTER, 2012, p. 483, *tradução nossa*).

Scott Brewster (2012) comenta que o próprio texto gótico seria também uma representação da loucura. Não sendo apenas uma transcrição ou detalhamento da vivência de um personagem, mas sua própria estrutura faria parte da construção imagética de uma narrativa labiríntica e perturbadora.

¹²¹ Gothic too progressively internalizes madness. From the outset, it has assembled a cast of aberrant individuals who may be classed to some degree as mad: paranoiacs, schizophrenics, manic obsessives, exorbitant tyrants, overreaching scientists, and serial killers. In this respect, Gothic constitutes a pageant of folly, a theater of lurid exploitation, placing disturbed, vulnerable, and unsettling figures on display, just as madness once provided manipulative entertainment. Yet Gothic at once objectifies and lives out the madness it encounters, striving for a metalanguage to categorize or explain insanity at the same time as it performs, even participates in, that very irrationality.

Considerações finais

Ao traçar o contexto histórico da literatura gótica, pudemos notar como o próprio termo “gótico” foi se transformando ao longo da história, sendo tratado de forma ambivalente: a princípio como algo bárbaro e grotesco, mas, também, podendo ser visto como algo nobre no momento do resgate do passado ideal do Goticismo britânico no século XVIII, período que surge a literatura gótica. A outra representação polarizadora do gênero em seu contexto histórico é que, neste mesmo período, o Iluminismo e sua idolatria da Razão estavam em seu auge e o gótico surge como uma força que enfrenta esse momento de secularização.

Os textos da literatura gótica surgem, portanto, com características que se destacavam com a época vivida. Como vimos com Botting (1996), o gótico é uma escrita de excesso, de transgressão e ambivalência, ou seja, aspectos opostos ao Iluminismo regrado, centrado e rigoroso. Além disso, enquanto gênero, o gótico é dotado de características peculiares que, em seu conjunto, delineiam o que é comumente chamada de “atmosfera gótica”. França (2022) elenca três principais características que dariam forma à estrutura narrativa do texto da literatura gótica, que são: o *locus horribilis*, o passado fantasmagórico e a personagem monstruosa. Além disso, em muitas narrativas contemplamos um narrador não confiável, fator que fortalece a dinâmica da paranoia. Enfim, todas essas características da literatura gótica têm em comum o medo, sentimento que, como vimos, está em profunda relação com essa forma de contar histórias. Atrelados ao medo, também contemplamos dois elementos que são de grande importância para o gótico: o terror e o horror.

No primeiro conceito, o do terror, o medo é desperto enquanto possibilidade e a razão é fundamental para a construção do suspense gerado nas narrativas que possuem esse elemento. Já os textos que se amparam no horror são dotados de uma violência mais gráfica e o medo se relaciona com esse aspecto visual da presença de algo horrífico. Enfim, constatamos que esses dois conceitos influenciam muito as formas narrativas da literatura gótica e, para alguns críticos como Punter e Byron (2004) e Hogle (2002) haveria também uma distinção nestas formas entre um gótico feminino, mais associado ao terror e um masculino, que se interliga ao horror. Essa perspectiva é relevante, pois contribui para reflexões de estudos de gênero relacionados à literatura gótica, que abarca muitos escritos femininos e devem ser levados em consideração.

Além disso, notamos que, ao caracterizar o gênero de tal forma, o gótico não se restringiria apenas à uma literatura de língua inglesa ou quase exclusivamente britânica. Com essa possibilidade e tendo contato com obras como a de Menon (2007) e França (2022), notamos que é possível avaliar características do gótico em uma literatura brasileira, por

exemplo, englobando muitas outras perspectivas relevantes para o estudo do gênero. Em nosso recorte, nos limitamos a obras iniciais que caracterizariam o gênero e ficaram marcadas na história, mas tal constatação é encorajadora para pesquisas posteriores, sobretudo abarcando uma produção de nossas terras. Enfim, a proposta que nos desafiemos nessa pesquisa é a de dialogar alguns conceitos da Psicologia Analítica com a literatura gótica. Por esse motivo buscamos obras mais estabelecidas previamente no gênero.

Para realizar tal diálogo, foi preciso apresentar os conceitos que nos embasamos. Começando com o arquétipo, um conceito de grande amplitude e complexidade com base filosófica e metafísica, que se interliga em nosso conhecimento humano com o conceito de símbolo, pois essas imagens existentes em nosso cotidiano podem ser chamadas também de representações arquetípicas.

Com efeito, são as representações arquetípicas que apareceram nas primeiras narrativas da história da humanidade: os mitos. Por essa razão, consideramos importante apresentar os conceitos de símbolo e mito. O mitológico tem uma relação direta com a literatura, pois ambos são formas narrativas. Dessa forma, nos atentamos para uma possível relação de como, na literatura gótica, um arquétipo seria representado.

Para sermos sucintos, elegemos o arquétipo do medo para representar as narrativas góticas, por ser uma temática que une o gênero como um todo. Sendo esse o símbolo que utilizamos de base para nossas investigações, o medo se associa a uma série de representações, pois sempre se projeta a algo. Portanto, ao nos indagarmos quais as representações em que o medo se projeta na literatura gótica, elencamos uma série de elementos que foram encontrados no recorte realizado para a pesquisa. Ressaltamos que as representações do medo não são o sentimento do medo em si, mas as imagens ou situações que poderiam despertar tal afeto no sujeito.

Enfim, como constatamos, o medo é um arquétipo que dá base a várias representações na literatura gótica. Algumas das representações que mais achamos relevantes são a morte, os monstros e a loucura. Sabemos que, em nossa pesquisa, jamais esgotaríamos todas as possibilidades de representação, mas, em nosso recorte, pudemos apresentar os que nos pareceram mais marcantes.

Dessa forma, o arquétipo do medo possui representações relevantes para a literatura gótica. Por exemplo, notamos como os personagens do gênero se relacionam com as representações desse sentimento quando são projetadas para possibilidades ameaçadoras, como o medo do destino, da punição, do aprisionamento ou da escuridão. Além de dinâmicas como essa que percebemos nos textos do gótico, há temáticas muito utilizadas que despertam esse

afeto que demos uma maior atenção, que são as representações da morte enquanto uma imagem que evoca o sentimento de medo no indivíduo, dos monstros que, como vimos, são características importante para o delineamento da estrutura do gênero e, por fim, da loucura ou do louco, tema que passa a ser usado sobretudo no século XIX, quando surgem os estudos científicos sobre a mente, como a psicologia, entre outros.

Observamos o quanto essas representações do medo se interconectam e influenciam uma à outra: o medo da morte ser representado, em alguns momentos, pelo medo do sobrenatural que é encarnado em algum monstro na terra. Ou, ainda, o medo da loucura que também é uma morte simbólica da razão, além de também poder estar ligada aos monstros quando o personagem se questiona se o que se vê à frente é alguma criatura monstruosa ou fruto de sua própria mente.

A perspectiva da Psicologia Analítica e seu conceito de arquétipo, portanto, parece dialogar bem com a literatura gótica, sobretudo quando levamos em consideração essas representações arquetípicas presentes no gênero que estudamos aqui. O gótico enquanto um gênero ambivalente está constantemente trabalhando com os opostos em suas narrativas. É justamente a tensão entre os opostos e a possibilidade de encontrar um novo caminho entre eles que será um dos principais focos de Jung ao falar da função transcendente.

Edinger é assertivo quando fala da relação do ser humano com o arquétipo e reforça o objetivo de nossa pesquisa com esta reflexão: “A capacidade de reconhecer o arquétipo, de ver a imagem simbólica oculta no símbolo, transforma imediatamente a experiência, que pode permanecer tão dolorosa quanto antes, mas agora tem sentido” (EDINGER, 1995, p.165). É com essa reflexão que concluímos nossa pesquisa, constatando o quanto a literatura gótica é rica em seus símbolos que contemplam o medo, representações arquetípicas que despertam um sentimento e elementos que comumente são evitados pelos indivíduos. No entanto, se partirmos do objetivo da função transcendente que propõe a Psicologia Analítica, trata-se de um sentimento (e as representações que despertam tal sentimento) que, se darmos sua devida importância, podemos ter consciência deles e, uma vez conhecido, o medo tem o potencial de se transformar.

Referências

- BALDICK, Chris; MIGHALL, Robert. Gothic Criticism. In: PUNTER, David (Org.). **A new companion to the gothic**. Oxford: Blackwell Publishing, 2012. p.267-287.
- BOTTING, Fred. **Gothic**. London: Routledge, 1996.
- BOTTING, Fred. In Gothic Darkly: Heterotopia, History, Culture. In: PUNTER, David (Org.). **A new companion to the gothic**. Oxford: Blackwell Publishing, 2012. p.13-24.
- BREWSTER, Scott. Seeing Things: Gothic and the Madness of Interpretation. In: PUNTER, David (Org.). **A new companion to the gothic**. Oxford: Blackwell Publishing, 2012. p.481-495.
- BRIGGS, Julia. The Ghost Story. In: PUNTER, David (Org.). **A new companion to the gothic**. Oxford: Blackwell Publishing, 2012. p.176-185.
- BRONTË, Emily. **O morro dos ventos uivantes**. Trad. Ana Maria Chaves. São Paulo: Editora Lua de Papel, 2009.
- BURKE, Edmund. (1757) **A Philosophical Enquiry into Our Ideas of the Sublime and the Beautiful**. Ed Adam Philips. Oxford: Oxford University Press, 1990.
- CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. São Paulo: Editora Pensamento, 2007.
- CARDOSO, André. Apresentação. In: FRANÇA, Júlio; SENA, Marina. **Sobre o medo: o mal na literatura brasileira do século XX**. Niterói, Rio de Janeiro: Hugin Munin, 2020. Disponível em: << <https://4seminariodestudosdogotico.paginas.ufsc.br/files/2021/01/Sobre-o-Medo.pdf>>> Acesso em 01/06/2023.
- CARROLL, Noël. **A filosofia do horror**. Campinas, SP: Papyrus, 1999.
- CHAPLIN, Sue. Gothic romance, 1760-1830. In: BYRON, Glennis; TOWNSHEND, Dale (Orgs.). **The Gothic World**. London and New York: Routledge, 2014.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. 18 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.
- CLARKE, John J. **Em busca de Jung**. Rio de Janeiro: Editora Ediouro, 1993.
- CLERY, Emma J. **The Rise of Supernatural Fiction 1762-1800**. New York: Cambridge University Press, 1999.
- _____. The genesis of “Gothic” fiction. In: HOGLE, Jerrold E. (Org.). **The Cambridge Companion to Gothic Fiction**. New York: Cambridge University Press, 2002.
- COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In: _____. **A pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p.25-55.

COLLINS, Wilkie. **The Woman in White**. Londres: Penguin Books, 1994. (Penguin Popular Classics).

DICKENS, Charles. **Oliver Twist**. Londres: Penguin Books, 1994. (Penguin Popular Classics).

EDINGER, Edward E. **Ego e Arquétipo: a individuação e a função religiosa da psique**. 10ed. São Paulo: Cultrix, 1995.

ELIADE, Mircea. **Occultism, witchcraft, and cultural fashion: essays in comparative religions**. Chicago: The University of Chicago Press, 1976. (inversão das ordens das obras de Eliade, da mais antiga à mais recente/ APAGUE este comentário)

_____. **Mito e Realidade**. 6ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2016.

_____. **O sagrado e o profano: a essência das religiões**. 4ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018. (Coleção biblioteca do pensamento moderno).

FRANÇA, Júlio. Introdução. In: FRANÇA, Júlio; SILVA, Daniel Augusto P. (Orgs.) **Poéticas do mal: a literatura de medo no Brasil (1830-1920)**. 2 ed. Rio de Janeiro: Acaso Cultural, 2022.

FRANK, Frederick S. Horace Walpole (1717 – 1797) In: THOMSON, Douglas, VOLLER, Jack G. FRANK, Frederick (Orgs.) **Gothic Writers: a Critical and Bibliographical Guide**. London: Greenwood Press, 2002.

FREUD, Sigmund. (1919) O Inquietante. In: _____. **Obras completas - História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”)**, Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. v. 14. p.247-283.

GODWIN, William. **Caleb Williams**. Ed. Pamela Clemit. Nova Iorque: Oxford University Press, 2009. (Oxford World’s Classics).

GROOM, Nick. Introduction. In: WALPOLE, Horace. **The Castle of Otranto**. Oxford University Press: New York, 2014.

HAWTHORNE, Nathaniel. **The Scarlet Letter**. Ware, Hertfordshire: Wordsworth Editions, 1999. (Wordsworth Classics).

HOGLE, Jerrold E. Introduction: the Gothic in western culture. In: HOGLE, Jerrold E. (Org.) **The Cambridge Companion to Gothic Fiction**. Cambridge University Press: New York, 2002. p.1-20.

HOWELLS, Coral Ann. The Gothic Way of Death in English Fiction 1790–1820. **British Journal for Eighteenth-Century Studies**, V.5, 1982. p.207–215.

JACOBI, Joland. **Complexo, arquétipo, símbolo**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 2016.

JUNG, Carl Gustav. (1928) O Eu e o Inconsciente. In: **Estudos sobre psicologia analítica**. 2ª ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 1981. (Obras completas de C.G. Jung; v.7)

_____. (1935) **Fundamentos da psicologia analítica**. Petrópolis. 3.ed. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 1985. (Obras completas de C.G. Jung; v.18/1).

_____. (1934) Sobre os arquétipos do inconsciente coletivo. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 2000, p. 13 - 50. (Obras completas de C.G. Jung; v.9/1).

_____. (1936) O conceito de inconsciente coletivo. In: **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 2000, p. 51 - 63. (Obras completas de C.G. Jung; v.9/1).

_____. (1939) Aspectos psicológicos do arquétipo materno. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 2000, p. 85 - 116. (Obras completas de C.G. Jung; v.9/1).

JUNG, Carl G. (Org.). (1964) **O homem e seus símbolos**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

JUNG, Carl Gustav. (1928) **A energia psíquica**. 10ª ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 2013a. (Obras completas de C.G. Jung; v.8/1).

_____. (1934). Considerações gerais sobre a teoria dos complexos. In: **A natureza da psique**. 10ª ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 2013b, p. 39 - 52. (Obras completas de C.G. Jung; v.8/2).

_____. (1934). A alma e a morte. In: **A natureza da psique**. 10ª ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 2013b, p. 361 - 372. (Obras completas de C.G. Jung; v.8/2).

_____. (1946) Considerações teóricas sobre a natureza do psíquico. In: **A natureza da psique**. 10 ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 2013b, p. 104 - 185. (Obras completas de C.G. Jung; v.8/2).

_____. (1958) A função transcendente. In: **A natureza da psique**. 10ª ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 2013b, p. 13 - 38. (Obras completas de C.G. Jung; v.8/2).

_____. (1929) O significado da constituição e da herança para a psicologia. In: **A natureza da psique**. 10ª ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 2013b, p. 53 - 59. (Obras completas de C.G. Jung; v.8/2).

_____. (1919) Os fundamentos psicológicos da crença nos espíritos. In: **A natureza da psique**. 10ª ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 2013b, p. 254 - 273. (Obras completas de C.G. Jung; v.8/2).

_____. (1957) Comentário Psicológico ao Bardo Thödol. In: **Psicologia e religião oriental**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 2013c. (Obras completas de C.G. Jung; v.11/5)

_____. (1949) **Tipos Psicológicos**. Petrópolis. 7ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 2013d. (Obras completas de C.G. Jung; v.6).

_____. (1957) **Presente e futuro**. Petrópolis. 8ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 2013e. (Obras completas de C.G. Jung; v.10/1).

_____. (1952). **Símbolos da transformação**. 9ª ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 2013f. (Obras completas de C.G. Jung; v.5).

JUNG, Carl G.; KERÉNYI Karl. (1941) A psicologia do arquétipo da criança. In: **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 2000, p. 151 - 180. (Obras completas de C.G. Jung; v.9/1).

KILGOUR, Maggie. **The rise of the gothic novel**. London: Routledge, 1995.

LE FANU, Sheridan. **Carmilla**: a vampira de Karnstein. Trad. José Roberto O'Shea. São Paulo: Editora Hedra, 2010.

LEWIS, Matthew G. **The Monk**. Ed. Christopher MacLachlan. Londres: Penguin Books, 1998. (Penguin Classics).

LOVECRAFT, Howard Phillips. **O Horror Sobrenatural em Literatura**. São Paulo: Iluminuras, 2008.

MADOFF, Mark. The Useful Myth of Gothic Ancestry. **Studies in Eighteenth- Century Culture**, 9, 337–50 Johns Hopkins University Press Baltimore, 1979.

MATURIN, Charles R. **Melmoth the Wanderer**. Ed. Douglas Grant. Oxford: Oxford University Press, 1998. (Oxford World's Classics).

MENON, Maurício Cesar. **Figurações do Gótico e de seus Desmembramentos na Literatura Brasileira - de 1843 a 1932**. 2007.259f. Tese (Doutorado em Letras - área de concentração em Estudos Literários) - Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2007.

MILES, Robert. Ann Radcliffe and Matthew Lewis. In: PUNTER, David (Org.). **A new companion to the gothic**. Oxford: Blackwell Publishing, 2012. p.93-109.

PIERI, Paolo Francesco. **Dicionário Junguiano**. São Paulo: Paulus, 2002.

POE, Edgar Allan. (1839) A queda do solar de Usher. In: _____. **Ficção completa, poesia e ensaios**. Organização e tradução: Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2001. p.244-257.

POE, Edgar Allan. (1843) O Gato Preto. In: _____. **Ficção completa, poesia e ensaios**. Organização e tradução: Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2001. p.293-301.

POLIDORI, John. O Vampiro. In: COSTA, Bruno (Org.). **Contos Clássicos de Vampiro**. Trad. Marta Chiarelli. São Paulo: Editora Hedra, 2012. p.51-77.

PONNAU, Gwenhaël. **La folie dans la littérature fantastique**. Paris: Presses Universitaires de France (PUF), 1997.

PUNTER, David. **The Literature of terror: The gothic tradition.** London/New York: Longman, 1996a. Vol 1.

_____. **The literature of terror: The modern gothic.** London/New York: Longman, 1996b. Vol 2.

PUNTER, David. Gothic Poetry, 1700 — 1900. In: BYRON, Glennis; TOWNSHEND (Orgs.). **The Gothic World.** London and New York: Routledge, 2014. p.210-220.

PUNTER, David; BYRON, Glennis. **The Gothic.** Oxford: Blackwell Publishing, 2004.

RADCLIFFE, Ann Ward. **On the supernatural in poetry.** New Monthly Magazine 16, 1826, p.145–52. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/208925/On%20Supernatural%20in%20Poetry%20%28Ann%20Radcliffe%29.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em 04/12/2020, 19:23.

RADCLIFFE, Ann Ward. (1794). **The Mysteries of Udolpho.** Ed. Bonamy Dobrée. Oxford: Oxford University Press, 1998. (Oxford World's Classics).

REALE, Giovanni; ANTISERI, Dario. **História da filosofia: de Espinoza a Kant**, v.4. 2ª ed. São Paulo: Paulus, 2007.

SHELLEY, Mary. **Frankenstein.** Trad. Márcia Xavier de Brito e Carlos Primati, Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2017.

SILVEIRA, Nise da. **Jung: vida e obra.** 7ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

SILVER, Sean. The politics of Gothic Historiography, 1660 – 1800. In: BYRON, Glennis; TOWNSHEND, Dale. **The gothic world.** London and New York: Routledge, 2014. p.3-14.

SMITH, Andrew. **Gothic Literature.** Edinburgo: Edinburgh University Press, 2007. (Edinburgh Critical Guides).

SOWERBY, Robin. The goths in history and pre-gothic gothic. In: PUNTER, David. (Org.). **A new companion to the gothic.** Oxford: Blackwell Publishing, 2012. p.25-37.

STEVENSON, Robert. L. **O médico e o monstro.** Trad. José Paulo Golob, Maria Angela Aguar e Roberta Sartori. Porto Alegre: L&PM, 2009. (Coleção L&PM Pocket).

STOKER, Bram. **Drácula.** Trad. Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

TOWNSHEND, Dale. Gothic Shakespeare. In: PUNTER, David (Org.). **A new companion to the gothic.** Oxford: Blackwell Publishing, 2012. p.38-63

WALPOLE, Horace. **The Castle of Otranto.** Ed. Nick Groom. Nova Iorque: Oxford University Press, 2014. (Oxford World's Classics).

WEINSTOCK, Jeffrey Andrew. Introduction. In: _____. **The Monster Theory Reader.** Minneapolis: University of Minnesota Press, 2020, p.1-36.

WILDE, Oscar. **O Retrato de Dorian Gray**. Rio de Janeiro: Otto Pierre Editores, 1979.