

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Faculdade de Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

Rogério Lobo Sáber

**O GÓTICO FAMILIAR DE WILLIAM FAULKNER E LÚCIO CARDOSO:
formas e dinâmica da opressão**

Belo Horizonte
2020

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Faculdade de Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

Rogério Lobo Sáber

**O GÓTICO FAMILIAR DE WILLIAM FAULKNER E LÚCIO CARDOSO:
formas e dinâmica da opressão**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Orientador: Prof. Dr. Julio César Jeha

Belo Horizonte
2020

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

F263a.Ys-g

Sáber, Rogério Lobo.

O gótico familiar de William Faulkner e Lúcio Cardoso [manuscrito] : formas e dinâmica da opressão / Rogério Lobo Sáber. – 2020.
203 f., enc.

Orientador: Júlio César Jeha.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 199-203.

1. Literatura gótica – História e crítica – Teses. 2. Faulkner, William, 1897-1962. – Absalão, Absalão! – Crítica e interpretação – Teses. 3. Cardoso, Lúcio, 1912-1968. – Crônica da casa assassinada – Crítica e interpretação – Teses. 4. Literatura comparada – Americana e Brasileira – Teses. 5. Literatura comparada – Brasileira e Americana – Teses. 6. Medo na literatura – Teses. 7. Violência na literatura – Teses. 8. Vingança na literatura – Teses. 9. Famílias na literatura – Teses. I. Jeha, Julio. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : 813.4



pós-lit
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

Faculdade de
Letras - FALE



Tese intitulada *O gótico familiar de William Faulkner e Lúcio Cardoso: formas e dinâmica da opressão*, de autoria do Doutorando ROGÉRIO LOBO SÁBER, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Doutorado

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Julio César Jehu (via videoconferência) - FALE/UFMG - Orientador

Prof. Dr. Georg Otte (via videoconferência) - FALE/UFMG

Prof. Dra. Luciana Moura-Celucci de Camargo (via videoconferência) - UFTM

Prof. Dr. Fernando Monteiro de Barros Junior (via videoconferência) - UERJ

Prof. Dr. Julio César França Pereira (via videoconferência) - UERJ

Prof. Dr. Antonio Orlando de Oliveira Dourado Lopes
Subcoordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 5 de junho de 2020.

*Often rebuked, yet always back returning
To those first feelings that were born with me*
(Brontë)

A minha avó materna, Clotildes Teodoro Santana,
por ter sido primeiro exemplo de amor à literatura.

A todos os escritores e leitores que mantêm vivo o
pacto literário.

Agradeço:

Ao meu orientador, Julio Jeha, pelo ombro amigo, apoio incansável e ensinamentos de vida — “Para falar ao vento, bastam palavras: para falar ao coração, são necessárias obras.” (Pe. Antônio Vieira)

À minha mãe, irmãos e sobrinhos, pelo dom da vida e da partilha.

Aos meus amigos:

Adriano Geraldo da Silva — pelo carinho e apoio incondicional que tornaram a jornada mais leve e aprazível.

Ayda Elizabeth Blanco Estupiñán — pelo companheirismo e descobertas durante a vertiginosa jornada da pós-graduação.

Janua Coeli Faria — pelo entusiasmo com meu projeto e pelos diálogos sempre deliciosos.

Maria Lucia Saponara e Stela Saponara — pelo carinho, incentivo e doação.

Ele não tinha amigos. Ou melhor, ele sabia que não tinha amigos porque nunca tivera (e nunca teria) a intenção de tê-los, de se juntar a eles, de estar permanentemente vulnerável ou de qualquer forma exposto a essa espécie de importunação parasítica pegajosa e sentimental que suas observações mostravam que as amigas significavam. Quero dizer, foi quando provavelmente descobriu, pela primeira vez em sua vida, que todos necessitamos de amigas pela simples razão de que a qualquer momento pode – e irá, não importa quem sejamos – surgir uma situação em que podemos precisar delas; não só podemos precisar mas precisaremos, pois nada exceto a amizade, alguém a quem possamos dizer “Não me pergunte por quê, apenas pegue esta hipoteca ou penhora ou garantia ou pistola e aponte para onde eu disser, e puxe o gatilho”, poderá ser útil.

(William Faulkner, *The town*)

Ao meu orientador no exterior, Chris Rieger, da Southeast Missouri State University, pela acolhida, diálogo e incentivo.

Aos meus professores da Faculdade de Letras da UFMG, pelo exemplo e por terem contribuído diretamente com minha formação.

Aos colaboradores da Faculdade de Letras da UFMG, por todo apoio operacional recebido durante a pós-graduação.

À CAPES, pela bolsa de estudos concedida.

SUMÁRIO

RESUMO	7
ABSTRACT	8
INTRODUÇÃO	9
1. A LITERATURA GÓTICA: MATERIALIDADE ESTÉTICA DA OPRESSÃO	12
1.1. O MEDO COMO MATÉRIA-PRIMA TRANS-HISTÓRICA E ANTIRRACIONALISTA DO MODO LITERÁRIO GÓTICO	13
1.2. ABORDAGENS CRÍTICAS À LITERATURA GÓTICA	24
1.3. A COSMOVISÃO GÓTICA	36
1.4. A MATERIALIDADE LITERÁRIA GÓTICA	48
1.4.1. CONVENÇÕES E TEMAS FUNDADORES DA LITERATURA GÓTICA DO SÉCULO 18	48
1.4.2. A FICÇÃO GÓTICA NO SÉCULO 19: A INTERNALIZAÇÃO E A UBIQUIDADE DO MAL, E A REELABORAÇÃO DO ESPAÇO DOMÉSTICO	53
1.4.3. A LITERATURA GÓTICA NO SÉCULO 20: POÉTICA DO NILISMO EXISTENCIAL	63
1.4.4. O GÓTICO MODERNISTA E A ENCENAÇÃO DA OPRESSÃO DO <i>SELF</i>	66
2. “TALVEZ ACONTECER NÃO SEJA NUNCA UMA VEZ, MAS SEJA COMO AS ONDULAÇÕES NA SUPERFÍCIE DA ÁGUA, DEPOIS QUE A PEDRA AFUNDA, SE MOVENDO EM CÍRCULO”: O GÓTICO FAMILIAR DE <i>ABSALÃO, ABSALÃO!</i>	77
2.1. “ELE NEM SABIA QUE HAVIA UM LUGAR TODO DIVIDIDO E DEMARCADO POR CAUSA DA DIFERENÇA DA PELE, PELO QUE AS PESSOAS ERAM OU POSSUÍAM”: THOMAS SUTPEN COMO VÍTIMA	80
2.2. “VIERA AGORA À CIDADE PROCURAR UMA ESPOSA, EXATAMENTE COMO TERIA IDO AO MERCADO DE MEMPHIS COMPRAR ANIMAIS OU ESCRAVOS”: SUTPEN COMO ALGOZ DAS MULHERES ELEITAS PARA A MATERNIDADE	83
2.2.1. EULALIA BON	83
2.2.2. ELLEN COLDFIELD	86
2.2.3. ROSA COLDFIELD	91
2.2.4. MILLY JONES	96
2.3. “ELE JÁ LHES DEU A VIDA: NÃO PRECISA LHES FAZER MAIS NENHUM MAL”: SUTPEN COMO ALGOZ DOS FILHOS	100
2.3.1. CHARLES BON	100
2.3.2. HENRY SUTPEN	105
2.3.3. JUDITH SUTPEN	110
2.3.4. CLYTEMNESTRA SUTPEN	112
2.4. “A ÚNICA COISA QUE SE SABE É QUE TODOS OS FIOS ESTÃO TRANÇADOS E ENREDADOS, UM NO CAMINHO DO OUTRO”: SUTPEN COMO ALGOZ INDIRETO DE GERAÇÕES POSTERIORES E DE FIGURAS ESTRANHAS AO CÍRCULO FAMILIAR	115
2.4.1. CHARLES ETIENNE DE SAINT VALERY BON	115
2.4.2. JIM BOND	118
2.4.3. QUENTIN COMPSON	119

3. “ROUPAGENS DE UMA REBUSCADA MENTIRA”: O GÓTICO FAMILIAR DE <i>CRÔNICA DA CASA ASSASSINADA</i>	124
3.1. “MAIS DO QUE O SEU ESTADO NATAL, AMAVA ELE A CHÁCARA”: DEMÉTRIO COMO VÍTIMA	127
3.2. “MAS ERA A CASA, ERA A CASA QUE EU DEFENDIA!”: DEMÉTRIO COMO ALGOZ	137
3.2.1. VALDO MENESES	137
3.2.2. TIMÓTEO MENESES	148
3.2.3. ANA MENESES	155
3.2.4. NINA	165
3.2.5. ANDRÉ	189
CONCLUSÕES	195
REFERÊNCIAS	199

RESUMO

O gótico literário se afirma como projeto estético que, desde sua origem no século 18, coloca em cena e explora ansiedades e interditos culturais, sobretudo os que se instalam na esfera familiar. Esta pesquisa investiga de que maneira os autores William Faulkner (1897-1962) e Lúcio Cardoso (1912-1968) atualizam o inventário temático-formal da literatura gótica em suas obras *Absalão, Absalão!* (1936) e *Crônica da casa assassinada* (1959), ao denunciarem pontos de vulnerabilidade que, quando atacados, culminam no dismantelamento de ordens familiares apegadas à tradição. Dentre todos os tipos e temas góticos reformulados pelos romancistas, reservamos centralidade à figura do herói-vilão e ao motivo da vingança. Sustentamos a hipótese de que Thomas Sutpen e Demétrio Meneses são os heróis-vilões responsáveis por deformarem o contexto familiar em claustrofóbico perímetro marcado pela opressão, investigada em sua dinâmica e em suas múltiplas formas. Construídas por meio de pacto representacional realista, as obras-primas dos romancistas encenam múltiplas formas de violência factual e simbólica, denunciadas como reverberantes vórtices de destruição e legitimadas pelo discurso da cultura.

Palavras-chave: Gótico literário. Gótico familiar. Opressão. William Faulkner. Lúcio Cardoso.

ABSTRACT

The literary Gothic consolidates its position as an aesthetical project that, since its origin back in the 18th century, stages and explores cultural anxieties and interdicts, mainly those installed within the familiar boundaries. This dissertation examines how the novelists William Faulkner (1897-1962) and Lúcio Cardoso bring the formal and thematic inventory of Gothic literature up to date in their works *Absalom, Absalom!* (1936) and *Chronicle of the murdered house* (1959). The writers denounce points of familiar vulnerability that, once attacked, culminate in the shattering of orders attached to tradition. Among all the Gothic types and themes that the novelists reshape, we grant a central role to the hero-villain and to the literary motive of revenge. We claim that Thomas Sutpen and Demétrio Meneses are the hero-villains in charge of distorting the familiar context into a claustrophobic perimeter marked by oppression, examined in its dynamics and multiple forms. Supported by a realistic representational pact, the books stage multiple forms of factual and symbolic violence, denounced as resounding vortices of destruction and legitimated by the cultural discourse.

Keywords: Literary Gothic. Familiar Gothic. Oppression. William Faulkner. Lúcio Cardoso.

INTRODUÇÃO

O gótico literário se afirma como projeto estético que, desde sua origem no século 18, coloca em cena e explora ansiedades e interditos culturais, sobretudo os que se instalam na esfera familiar. Como modo literário promotor do medo estético, o gótico mantém sua perenidade ao colocar em cena as vulnerabilidades do tecido cultural e, a despeito de ter sido considerada manifestação artística alienante, encerra, por meio de codificação saturadamente simbólica, subtextos de potencial reflexivo que discutem a hegemonia de discursos e instituições sociais, denunciados em suas contradições e fissuras.

Esta pesquisa investiga de que maneira os autores William Faulkner (1897-1962) e Lúcio Cardoso (1912-1968) atualizam o inventário temático-formal da literatura gótica em suas obras *Absalão, Absalão!* (1936) e *Crônica da casa assassinada* (1959), ao denunciarem pontos de vulnerabilidade que, quando atacados, culminam no desmantelamento de ordens familiares apegadas à tradição e, por isso mesmo, aprisionadas a um passado opressor. Por meio de seu gótico familiar, os romancistas nos desvelam fundamentos obsoletos das culturas sulista e mineira, retratadas como mentoras e cúmplices de múltiplas agências de opressão. Devido ao seu potencial filosófico, as obras aqui analisadas nos apresentam relevantes indícios relacionados à perpetuação da violência em comunidades rurais limitadas geográfica e ideologicamente, cenários que servem de base à topografia da clausura explorada por Faulkner e Cardoso.

Embora David Punter (1996b, p. 184) postule que a conhecida tríade paranoia, barbarismo e tabu seja basilar às obras góticas, nossa incursão crítica confere destaque a outros elementos. Reconhecemos a importância de Punter aos estudos góticos e também a validade crítica das categorias por ele anunciadas, mas, dentre todos os tipos e temas góticos reformulados pelos romancistas, reservamos centralidade à figura do herói-vilão e ao motivo da vingança.

Sustentamos a hipótese de que Thomas Sutpen e Demétrio Meneses são os heróis-vilões responsáveis por deformarem o contexto familiar em claustrofóbico perímetro marcado pela opressão, investigada em sua dinâmica e em suas múltiplas formas. Não obstante, os temas indicados por Punter (paranoia, barbarismo e tabu) serão mobilizados em nossa análise à medida que forem úteis para esclarecerem pontos do enredo ou reforçarem a tese proposta, qual seja, a de que a plasticidade das formas de opressão compõe um intrigante espectro de atuação dentro do qual os personagens protagonizam a tendência à permutabilidade entre as categorias de vítima e de algoz.

O exame da atualização do inventário gótico levada a cabo pelos autores, bem como o estudo detalhado da dinâmica e das formas de opressão instaladas nas tramas, se estrutura da seguinte maneira:

No capítulo 1, “A literatura gótica: materialidade estética da opressão”, analisamos o medo como matéria-prima dos textos góticos e as principais chaves de leitura que têm sido reservadas a essa literatura. Investigamos também a cosmovisão gótica (entendida como uma abordagem interpretativa pessimista da realidade) para, na sequência, mapearmos a materialidade desse modo literário, destacando-se os elementos temático-formais mais recorrentemente desenvolvidos. Finalmente, aprofundamos a análise do gótico modernista por reconhecê-lo como manifestação literária que coloca em cena as formas de opressão sofridas pelo *self*. O mapeamento dos traços gerais das manifestações literárias góticas dos séculos anteriores nos permite acompanhar a evolução dos tipos e motivos centrais e, conseqüentemente, apreciar em profundidade o esforço criativo dos romancistas.

O capítulo 2, “O gótico familiar de *Absalão, Absalão!*”, promove breve contextualização do romance faulkneriano à luz do gótico americano e, ao interpretar Thomas Sutpen como o herói-vilão da trama, investiga as formas de opressão por ele motivadas, assim como sua transição da categoria de vítima para a de algoz. Exploram-se as relações interpessoais de Sutpen por meio de duas categorias: a das mulheres eleitas para consumir seu obcecado desejo de instituição e manutenção de uma linhagem, e a dos filhos, que também se convertem em instrumentos úteis à tentativa de consumação dos planos do pai.

No capítulo 3, “O gótico familiar de *Crônica da casa assassinada*”, contextualizamos a obra cardosiana no cenário literário modernista brasileiro e damos sequência à nossa análise, desta vez interpretando Demétrio Meneses como o paradigmático herói-vilão. A proposta crítica estabelecida respeita o seguinte percurso: o primeiro movimento analítico concentra-se em Demétrio como vítima da vaidade familiar, da tradição mineira e do conseqüente peso por ela atribuído à primogenitura. Em seção secundária, lançamos luz sobre o trânsito realizado pelo personagem em direção à categoria de algoz e, a partir desse propósito, estudamos a relação que Demétrio estabelece com suas vítimas.

Finalmente, indicamos as conclusões alcançadas pelo estudo. Sutpen e Demétrio podem ser lidos como atualização do atraente herói-vilão da literatura gótica canônica, e a análise detalhada de suas relações interpessoais nos revela que os textos modernistas de Faulkner e Cardoso reelaboram o inventário temático-formal gótico para representarem figuras patriarcais como protagonistas da opressão familiar e do apagamento subjetivo de seus integrantes. A reapropriação executada por Faulkner e Cardoso reforça a complexidade moral do paradigmático

herói-vilão, assim como reformula o motivo da vingança, permitindo-nos entrever a dinâmica dos atos de revanche. Os romances, construídos em pacto representacional realista, colocam em cena múltiplas formas de violência factual e simbólica, denunciadas como reverberantes vórtices de destruição e decorrentes da intervenção direta ou indireta de um herói-vilão — sujeito moralmente deformado que encontra, na cultura, a legitimação de seus atos.

CAPÍTULO 1

A LITERATURA GÓTICA: MATERIALIDADE ESTÉTICA DA OPRESSÃO

Caracterizada por sua plasticidade e por um potencial filosófico que fomenta reflexões profundas acerca da condição humana (dentre as quais se destaca a propensão à violência), a ficção gótica, desde seu surgimento no século 18, tem adotado o medo como a matéria-prima de obras que acentuam a tensão existente entre a fragilidade e a arrogância humanas. A escrita gótica, modulada em tom pessimista, constrói universos literários que se orquestram por uma cosmovisão trágica de ser humano, e nosso propósito, neste capítulo, é delimitar a visão filosófica de mundo desse modo literário, assim como os recursos temático-formais e os personagens típicos que permanecem sendo objeto de atualização.

Por meio dessa delimitação, buscamos entender como a literatura gótica — que explora ficcionalmente a dissolução de categorias epistemológicas e ontológicas supostamente estáveis — se consolida como instrumento simbólico que coloca em cena as múltiplas formas de opressão que nos desumanizam, ao mesmo tempo em que revela a dinâmica pela qual operam os discursos e constructos sociais que oprimem o *self*. O mapeamento dos principais elementos temático-formais da literatura gótica, bem como o entendimento da operação das agências de opressão, serão base para a análise das obras de William Faulkner e Lúcio Cardoso que compõem o *corpus* desta pesquisa. O percurso proposto, neste capítulo inicial, examina: a) o medo como matéria-prima perene da ficção gótica; b) as abordagens críticas que, com frequência, são mobilizadas e servem de acesso às obras, garantindo tratamento exegético aprofundado da cosmovisão gótica, de seus temas e personagens típicos; c) o sentimento de mundo gótico — que propaga a concepção trágica de ser humano e, por conseguinte, a tensão constante estabelecida entre o *self* e a realidade —, e d) os elementos temático-formais que, em contínua reelaboração, conferem materialidade literária à cosmovisão gótica. Complementarmente, avançamos na análise do gótico modernista porquanto um de seus propósitos centrais corresponde à encenação das formas de opressão sofridas pelo *self*, tema fundamental de nossa análise. Limitamo-nos à análise das manifestações góticas dos séculos 18, 19 e 20, tendo em vista ser este último o século em que se publicaram os romances *Absalão, Absalão!* (1936) e *Crônica da casa assassinada* (1959).

1.1. O MEDO COMO MATÉRIA-PRIMA TRANS-HISTÓRICA E ANTIRRACIONALISTA DO MODO LITERÁRIO GÓTICO

A palavra “gótico” se caracteriza por sua multivalência semântica (SMITH, 2007, p. 2), sendo aplicável a várias áreas do engenho humano, dentre as quais podemos citar a literatura, a história e a arquitetura (PUNTER, 1996a, p. 1; BAYER-BERENBAUM, 1982, p. 19).¹ No que se refere ao perímetro literário, designa inicialmente obras ficcionais em prosa (costumeiramente romances), escritas entre 1764-1820 — período da literatura gótica canônica, inaugurada pelo romance *The castle of Otranto*, de Horace Walpole, e encerrada com o romance *Melmoth the wanderer*, de Charles Robert Maturin.²

Andrew Smith (2007, p. 2), Fred Botting (2005, p. 9), David Punter (1996a, p. 52) e Gary Richard Thompson (1974, p. 1) partilham o argumento de que o qualificativo “gótico” indica um modo literário, ou seja, uma forma específica de percepção, interpretação e criação de realidades literárias — em suma, uma cosmovisão que viabiliza que ideais estéticos sejam plasmados em múltiplos gêneros literários: “[c]aracterísticas mutáveis, ênfases e significados revelam a escrita gótica como um modo que excede gênero e categorias, e que não está restrito nem a escola literária nem a período histórico” (BOTTING, 2005, p. 9). Embora coloque a representação realista da realidade em suspensão — “entre colchetes”, nas palavras de Punter

¹ Todos os excertos de obras estrangeiras foram traduzidos pelo autor.

² Na historiografia literária, Horace Walpole é considerado autor do primeiro romance gótico, notável por seus elementos espetacularizantes (HUGHES, 2013, p. 7-8; SNODGRASS, 2005, p. 355), e do primeiro drama gótico intitulado *The mysterious mother* (1768) (CLERY, 1998, p. 246, 248). *The castle of Otranto*, com fortes inflexões da tragédia jacobina, inaugura a tríade herói-vilão obcecado, herói virtuoso e heroína perseguida (HUGHES, 2013, p. 64, 126), que os textos góticos posteriores tornarão cada vez mais complexa, a julgar pelos romances analisados nesta tese. Outra importante ressonância da obra de Walpole no gótico familiar de William Faulkner e Lúcio Cardoso consiste na encenação dos temas da “responsabilidade parental” e “retificação de erros passados que molestam a história da família” (SNODGRASS, 2005, p. 52). O drama *The mysterious mother*, por sua vez, reforça a predileção gótica pelo tema do incesto, protagonizado por uma mãe que busca acessar novamente o pai no filho. A importância de Walpole para o gótico também se justifica pela combinação por ele criada entre tema, cenário e atmosfera (CLERY, 1998, p. 249). Funda-se o protagonismo da configuração cênica, responsável por mergulhar os personagens nos sentimentos de medo e claustrofobia, que intensificam o mal-estar e o comportamento paranoico de personagens amedrontados e imersos em uma atmosfera de ameaça difusa (SNODGRASS, 2005, p. 59). A obra também concede importante espaço ao herói-vilão, protagonista de um “conto de usurpação” (CLERY, 1998, p. 247) que se destaca por sua evolução como personagem, sobretudo decorrente de sua complexidade moral. Os usurpadores que povoam os textos góticos descendem de Manfredo, o herói-vilão de Walpole (SNODGRASS, 2005, p. 268) também atualizado nas obras de Faulkner e de Cardoso: Thomas Sutpen usurpa recursos materiais e o bem-estar de suas vítimas, ao passo que as ações de Demétrio Meneses (atreladas a desdobramentos psicológicos e não materiais) usurpam a subjetividade de seus convivas.

(1996a, p. 74) —, o gótico é uma manifestação literária que, desde sua origem, não renuncia a discussões diretamente vinculadas a questões sociais, dentre as quais podemos citar a tirania.

A França, outra matriz importante de obras góticas, sempre tendeu a considerar o gótico um gênero literário (e não um modo) (THOMPSON, 1974, p. 2). No entanto, Thompson alerta para a dificuldade e para as tendências traiçoeiras de tentar delimitar, em uma teoria definitiva de gênero, qualquer manifestação literária, posto que uma análise objetiva mais acurada frequentemente é capaz de dissolver quaisquer balizas teóricas generalistas estabelecidas. Esse é o mesmo posicionamento defendido por Julio Jeha (1991, p. 86), que emprega o termo “manifestação” para acautelar a crítica quanto à elaboração de regras de gênero totalizadoras. Concor damos com a flexibilidade e abrangência da preferência denominativa indicada por Jeha e, a partir dela, buscamos compreender como o modo gótico se materializa — “no sentido de dar-se a conhecer, revelar-se, exprimir-se, traduzir-se” (JEHA, 1991, p. 87) — em diferentes textos literários.

Jerrold E. Hogle defende que a literatura gótica — designada também por *genre noir* (PORTE, 1974, p. 61) ou *dark Romanticism* (THOMPSON, 1974, p. 1) — se inicia como gênero literário (em *The castle of Otranto*) e se converte em modo que passa a permear outros gêneros, tais como o “romance vitoriano”, “peças excessivamente ornamentadas”, “óperas difusas”, “contos”, “contos fantásticos”, “romances de sensação [*sensation novels*]”, “fragmentos de poesia ou pintura” (HOGLE, 2002, p. 1). Em pesquisa posterior, Hogle (2014, p. 3) mantém seu posicionamento de que o gótico é um modo literário e acrescenta, à sua linha de raciocínio, a percepção de que a literatura gótica se marca por seu hibridismo, já que corresponde a um “modo extremamente misto — [a] um conjunto de elementos que estão tipicamente unidos, mais do que um gênero fixo”.

O modo composicional gótico se caracteriza por sua plasticidade, que permite a modelagem de elementos temático-estilísticos necessários à criação de atmosfera de claustrofobia e medo. Cada contexto cultural forja os elementos formais da ficção gótica à sua maneira, embora se conservem subjacentes (às várias possibilidades de arranjo) imagens e conteúdos autóctones do domínio gótico, tais como “representações de ruínas”, “castelos”, “monastérios”, “formas de monstruosidade”, “imagens de insanidade”, “transgressão”, “sobrenatural” e “excesso” (SMITH, 2007, p. 4) — sejam em sua forma original, sejam por meio de reformulação.

Agrupa-se frequentemente, sob o epíteto de “gótica”, toda criação literária que prioriza substancialmente dispositivos estéticos capazes de estabelecer medo via terror.³ Embora se trate de um conceito-chave escorregadio, a respeito do qual encontramos percepções críticas divergentes, o terror se institui, nos textos góticos canônicos, principalmente por meio de elementos sobrenaturais (dentre os quais podemos citar aparições fantasmagóricas), que tanto possibilitam a discussão de temas profanos (como relações incestuosas) quanto a condição falível da racionalidade. Cenários claustrofóbicos e oníricos — que confinam os personagens em um perímetro de violência física e psicológica e também em uma atmosfera de pesadelo — são construídos com elementos de suspense, como luzes e sons desconhecidos, que interferem e deterioram substancialmente a capacidade de percepção e discernimento racional dos personagens. Esses elementos, associados a zonas de indiferenciação, correspondem também às principais predileções do gótico canônico para o estabelecimento do sentimento de medo.

Em seu esforço de delimitar o que sejam essas “narrativas de escuridão”, Dani Cavallaro (2002, p. 8) resume seus elementos e nos sugere, ao mapear a “goticidade” (ou seja, a cosmovisão gótica), a potencialidade desse ser um modo literário difuso, dados seus domínios imagéticos principais:

No que diz respeito a narrativas de escuridão, a goticidade primariamente se refere a contos de obsessão e assombramento que empregam imagens de desordem, alienação e monstruosidade com o propósito duplo de entretenimento e reflexão ideológica.

Portanto, por entreter o leitor e denunciar as incongruências que permeiam temas sociais (tais como a hipocrisia religiosa), o gótico partilha o potencial satírico da comédia, que também adota o envolvimento lúdico de seu receptor como método para reflexão de questões complexas e para fruição de experiência catártica. No entanto, esses modos ficcionais cumprem seu propósito de denunciar as incoerências e abusos sociais modelando duas substâncias diferentes: a comédia trabalha o humor, ao passo que o gótico dá expressão ao terror.

³ Em seu ensaio “On the pleasure derived from objects of terror” (1773), John e Anna Lætitia Aikin distinguem o sentimento do medo como base do terror e também concluem que nossa fascinação por histórias que se constroem sobre tal sentimento é um “paradoxo do coração” (AIKIN; AIKIN, 1773, p. 120) de intrincada resolução. A primeira explicação que lhes ocorre é que a curiosidade é a força que nos impele a acompanhar o desfecho de obras de terror, mesmo quando estamos expostos a tramas que nos infligem mal-estar. Por mais que o percurso traga incômodo físico e existencial, a curiosidade nos obriga a permanecer atentos ao desenlace da história. No entanto, os autores reconhecem posteriormente que essa explicação inicial é limitada e acrescentam que as “bem-talhadas cenas de terror artificial [...] são formadas por um sublime e uma imaginação vigorosa” (AIKIN; AIKIN, 1773, p. 125), razão pela qual a mente permanece atenta às surpresas e às associações originais propostas pelo autor do texto. A mente se deleita com o estímulo imaginativo fomentado pela obra e, portanto, é capaz de superar qualquer incômodo originário de sua exposição ao terror.

No âmbito da crítica e história literária, múltiplas têm sido as tentativas de delimitar a natureza dos elementos e das experiências de horror e de terror, bem como de confirmar a existência de pertinente dicotomia entre esses dois termos esquivos. Importante matriz dessa discussão corresponde ao ensaio “On the supernatural in poetry” (1826, p. 149-150), da britânica Ann Radcliffe, para quem o terror é obtido principalmente por meio de elementos sobrenaturais, que, associados à obscuridade e à suspensão dos sentidos, criam uma atmosfera de incerteza que se abre à intervenção interpretativa da imaginação.

O ensaio de Radcliffe (escrito na forma de diálogo) reflete como os elementos sobrenaturais devem ser inseridos na ficção, de modo que neles acreditemos, uma vez que somos inclinados a desconfiar (mesmo que ficcionalmente) da existência dessa categoria de seres e eventos. A indicação apresentada pela escritora é que o elemento sobrenatural — que tende a ser “solene e misterioso” e a tomar “posse completa da imaginação” (RADCLIFFE, 1826, p. 149) — não deve ser construído de forma vulgar (a partir da repetição de modelos corriqueiros), sob pena de o leitor desistir do pacto textual. Para Radcliffe (1826, p. 147), a associação incomum de elementos é que mantém o interesse do leitor e os esforços do autor têm de ser dirigidos à manutenção da ilusão ficcional, de maneira que o receptor da obra literária não se reconheça como leitor de um texto fabricado pela imaginação.

Essa proposta demarca a principal leitura que se reservou às categorias do “terror” e do “horror” no contexto estético do século 18 (quando surgiu a literatura gótica), sendo a possibilidade (ou não) de racionalização e de materialidade das agências instauradoras do medo o critério que torna viável a apreciação da trama a partir do diapasão radcliffiano (CAVALLARO, 2002, p. 3-5). Relacionando-se de forma contrastiva, as fontes de terror seriam imprecisas, vagas, irracionais, e as fontes de horror (despojadas de qualquer aura misteriosa) seriam passíveis de apreensão racional (RADCLIFFE, 1826, p. 149). Os eventos de terror se caracterizam por certa volatilidade, já que são “imateriais *per se*”, enquanto o horror está “atado a fenômenos materiais” (CAVALLARO, 2002, p. 5).

A proposição teórica de Radcliffe corresponde a um desdobramento da teoria do sublime de Edmund Burke e assinala a diferença entre os termos “terror” e “horror”: para a romancista, o primeiro se constrói de maneira sutil, por meio de sugestões, ao passo que o segundo prioriza a exposição da violência (BOTTING, 2005, p. 48). Mantendo a linha de raciocínio de Radcliffe, críticos como Devendra Varma e Robert Hume reforçam a cisão entre terror e horror a partir da diferença que julgam existir entre eventos que tendem à sutileza (terror) e eventos que priorizam a exposição não refinada de imagens e ideias repulsivas (horror) (CAVALLARO, 2002, p. 3).

Apesar de Radcliffe valorizar o terror como benéfico à alma (porquanto capaz de instigar o desenvolvimento de nossas faculdades da imaginação), ela julga o horror de forma negativa porque considera que sua fruição traz somente o rebaixamento moral de nosso espírito (SMITH, 2007, p. 26). Botting (2005, p. 6) não assinala, em sua pesquisa sobre o gótico, a origem de seu argumento — que é certamente radcliffiana —, mas reforça a ideia de que o terror fomenta uma “expansão imaginativa” e de que o horror, em contrapartida, nos coloca em um estado de retração física e espiritual. Reconhece-se, portanto, um sentido positivo no terror, que se vincula à “ficção sentimental” e à experiência do sublime transcendente; em oposição, o horror é avaliado de forma negativa, já que sua intenção primeira é a de expor abjeções e a de nos obrigar a um confronto com a experiência intransponível da morte, o “excesso [último] que não pode ser transcendido” (BOTTING, 2005, p. 48).

Thompson (1974, p. 6) advoga em favor de outra conceituação para terror e horror e, a esses dois elementos que julga indispensáveis ao gótico, acrescenta o mistério. A dicotomia radcliffiana terror *x* horror é avaliada como paradoxal porque ambos os termos são vistos como categorias complementares que a literatura gótica desenvolve, principalmente, por meio do “terror físico”, “horror moral” e “imagens de paisagens desoladas”. Os três elementos se entrelaçam e são valorizados pelas narrativas góticas: o terror se instala a partir do medo da dissolução do sujeito, que se vê ameaçado por destruição física ou mental; o horror está nuclearmente atrelado à repulsa moral, suscitada principalmente por alguma agência que é julgada como moralmente perversa, e o mistério sobrenatural assombra personagens que reconhecem, nos eventos, a existência e a intervenção de uma força metafísica que está além da capacidade de compreensão humana (THOMPSON, 1974, p. 3). Cavallaro reforça o ponto de vista de Thompson ao interpretar o terror e o horror como fenômenos complementares que encontram, no gótico, o “campo representacional” (CAVALLARO, 2002, p. vii) capaz de melhor promover sua integração.

Nota-se que a crítica enfrenta persistente dificuldade de estabelecer, por meio de uma visão essencialista da arte, o que seja a ficção de horror, sobretudo porque elementos, eventos e personagens que provocam o sentimento de medo tendem a ser condicionados historicamente, o que dificulta (embora não torne impossível) o rastreamento de pavores atemporais, resistentes às mudanças entre gerações, como o medo da morte e dos mortos (BLOOM, 2012, p. 211). Precisamente nessa questão da perenidade de determinados medos é que o comentário de Clive Bloom nos sugere uma pista interpretativa: tanto mais significativa será a obra de um autor quanto mais ela se dedicar a explorar medos atemporais.

A diferenciação entre terror e horror também é objeto da pesquisa de Hogle, para quem o critério de análise deve ser a maneira como se expõe a violência nos textos. No gótico de

terror (*terror Gothic*), eventos violentos que ameaçam a “vida, segurança e sanidade” se instalam em uma atmosfera de suspense, mergulhada em um sentimento de ansiedade constante; a contraparte é representada pelo gótico de horror (*horror Gothic*), que não mede esforços para explorar “violência sórdida” (HOGLE, 2002, p. 3) e outros eventos que representam uma afronta indecorosa às normas sociais.

O medo é a substância primária da literatura gótica porque as narrativas que o mobilizam questionam a ordem aparentemente estável sob a qual nossa existência é modelada (JEHA, 2018, p. 8). Nesse sentido, o medo age como força dessacralizadora que nos mostra que a verdadeira aberração corresponde “às fantasias de ordem superpostas sobre a vida para fazê-la parecer sem costura e segura” (CAVALLARO, 2002, p. vii). O modo narrativo gótico, portanto, se converte em recurso estético cuja principal bandeira é a do questionamento da natural ordem das coisas e das tentativas de categorização da realidade. Os esquemas conceituais que se querem absolutos possuem falhas, e a literatura gótica as denuncia, mostrando as zonas borradas que possuem (HOGLE, 2002, p. 19).

O constante esforço das obras góticas, como também ressaltado por Linda Bayer-Berrenbaum (1982, p. 33), é o de invalidar ou enfraquecer categorias (como tempo, espaço e gênero) que tentam planificar e condicionar a experiência humana. Criaturas sobrenaturais — como o vampiro, o fantasma, os mortos-vivos — são exemplos mobilizados pelo gótico para ilustrar a dissolução dessas categorias, já que volatilizam (respectivamente, com sua imortalidade, condição espectral e indefinição ontológica) as categorias de tempo e espaço, e desafiam os limites da materialidade.

Além de retratar o medo como um sentimento ubíquo que embasa o estado natural da existência humana, a literatura gótica o dilui em um sem-número de tramas que viabilizam nossa aproximação de sua natureza inapreensível e que nos tocam direta e profundamente por se tornarem lembrete de que, em face de experiências ficcionais ameaçadoras, estamos vivos (CAVALLARO, 2002, p. 6).

O sentimento do medo, para Valdine Clemens (1999, p. 1-2), é o critério para valoração do sucesso das obras, que é frequentemente validado pelas reações psicofisiológicas que provoca nos leitores. No território gótico, tende a ser mais bem recebida a obra que logra êxito em manter o leitor envolvido no jogo ficcional, despertando-lhe medo intenso — uma “resposta visceral” —, incitando-o a experimentar a reação atávica da “resposta de enfrentamento-ou-fuga” (CLEMENS, 1999, p. 2). No entanto, é preciso reconhecer que a objetividade desse critério não é totalmente fidedigna, já que não é legítima a concepção de que determinado sentimento, em pessoas diferentes, se origina da mesma matriz ou gera reações idênticas.

O medo deixa inerte quem não está preparado para reconhecê-lo no tecido do cotidiano e, por representá-lo, a ficção gótica nos outorga a vantagem de a ele nos anteciparmos por meio da experiência vicária que a literatura proporciona. Cavallaro (2002, p. 110) corrobora a argumentação de Bayer-Berenbaum (1982) ao sugerir que o gótico é uma experiência artística que opera no domínio do pré-real, ou seja, no perímetro das vivências substitutivas que nos ensinam a reconhecer a dinâmica do medo e que expandem nossa percepção da realidade.

Bayer-Berenbaum (1982, p. 20) reforça que as macroesferas de análise da literatura gótica correspondem a sexualidade, psicologia (já que as obras exploram temas como medo, dor, compulsão e nojo), religião e política. A literatura gótica investiga, dessa forma, questões extrínsecas e intrínsecas ao *self*, dois ângulos investigativos que demandam (e incentivam) percepções diferenciadas do real e que se veem conectados, na cosmovisão gótica, pela ansiedade.

No que tange à tentativa de organização e compreensão do *self*, o gótico atua também, segundo Cavallaro (2002, p. 16), como uma experiência vicária. Experimentar o *self* do personagem — especialmente as sensações por ele vivenciadas — nos convida à observação e à relativização de nosso próprio *self*, que deve ser lido como um conjunto de múltiplas narrativas de si que buscam se conectar de forma coerente, mas que estão sujeitas a pressões irracionais que forçam, a todo momento, a dispersão desse tecido. A narrativa de si, portanto, permanece em contínua remodelagem — em estágio ininterrupto de edição — e a literatura gótica não permite que nos esqueçamos de que nossa identidade aparentemente estável pode ser igualmente lida como uma ficção, isto é, uma narrativa modelável, rearranjável, com pontos de incoerência (CAVALLARO, 2002, p. 114).

As obras escritas em modo gótico denunciam as agências de opressão internas e externas que impedem uma organização razoável da narrativa do *self*, expondo, sobretudo, as mazelas de uma engrenagem social que se mantém em funcionamento às custas da repressão e do apagamento da subjetividade dos indivíduos. A literatura gótica se firma como manifestação estética que revela a alienação a que o ser humano está submetido ao ter de representar “papéis descontínuos” (PUNTER, 1996b, p. 197) que o afastam de sua essência, desumanizando-o.

Tendo surgido na Inglaterra do fim do século 18, cenário em que se disseminava a ideologia do Iluminismo, a literatura gótica explora justamente o que não pode ser apreendido epistemológico e racionalmente e que, portanto, se converte na origem do medo. Imersa nesse contexto setecentista, a literatura gótica — essa “escrita de excesso”, como a descreveu Botting (2005, p. 1) — configura uma reação à opressão imposta pelos ideais iluministas, que incentivaram a anulação das paixões humanas em benefício da supremacia da racionalidade (SMITH, 2007, p. 2; PUNTER, 1996a, p. 27). Esse movimento literário inicialmente britânico desafia o

Iluminismo e seus valores morais (BOTTING, 2005, p. 1), ao enaltecer a complexidade das experiências humanas, que não podem se desvincular das emoções e da imaginação nem ser explicadas integralmente por uma abordagem racionalista (SMITH, 2007, p. 2; BOTTING, 2005, p. 15).

Para Patrick R. O'Malley (2006, p. 14, 17), a literatura gótica se funda também sobre um subtexto anticatólico, presente já em *The castle of Otranto*. Para esse teórico, embora na obra de Walpole a figuração anticatólica se dê mais de maneira cômica do que tenebrosa, corresponde ao ponto de partida para que autores como Ann Radcliffe, Matthew Lewis e Charles Maturin promovam posteriormente a evolução dos terrores vinculados ao catolicismo.

Em suas agendas anti-iluminista e anticatólica, representações ficcionais góticas expõem as tensões existentes entre interpretações da realidade fundadas em superstições, em oposição àquelas que se querem “ordenadas e racionais”, frutos da filosofia do Iluminismo. Muitos heróis-vilões, a julgar pela obra *The monk* — considerada por Mary Ellen Snodgrass (2005, p. xiii) a obra magna do ímpeto anticatólico gótico —, são figuras católicas corrompidas. “A curiosidade mórbida em relação ao sofrimento dos santos”, “os mitos sobre flagelação e outras práticas rigorosas de penitência” (SNODGRASS, 2005, p. 11), a repressão dogmática e a punição aos não crentes ou dissidentes são objetos temáticos que atraem a literatura gótica e que denunciam a violência das práticas católicas. Os excessos e as transgressões da Igreja — postos em cena por meio da depravação clerical e do sadismo de figuras religiosas, impossibilidade de manutenção do celibato, e de sacrifícios dos bastardos nascidos de freiras — também se tornam preferências temáticas exploradas *ad nauseam* pelos escritores, que reconhecem como agência de perversão a opressão doutrinária impingida pelos dogmas religiosos.

Desde o romance gótico inicial *The castle of Otranto*, a ficção gótica britânica — “forma ficcional altamente protestante” (HUGHES, 2013, p. 203) — fundou as bases para que o catolicismo se associasse a superstições, e o protestantismo, a práticas interpretativas racionalizantes (HUGHES, 2013, p. 65). Nesse contexto setecentista de tensão religiosa, ritos do catolicismo se tornam matéria-prima para a predileção espetacularizante da literatura gótica (HUGHES, 2013, p. 203). À medida que o gótico evolui, torna-se desafiadora a identificação de subtextos anticatólicos em obras produzidas, por exemplo, por J. Sheridan Le Fanu e Bram Stoker (HUGHES, 2013, p. 213).

O estudo de O'Malley se concentra especificamente no gótico vitoriano, mas reforça o gótico do século 19 como herdeiro dos ideais anticatólicos do século anterior. A literatura vitoriana teria se unido às artes plásticas para representar simbólicas figuras católicas como agentes de uma “retórica visual” (O'MALLEY, 2006, p. 2) vinculada à sexualidade e à transgressão.

Na Inglaterra predominantemente protestante e obcecada por preceitos de pureza, a Igreja Católica é vista como a Grande Prostituta que deve ser combatida e que, portanto, é mantida sob suspeita ininterruptamente.⁴ Toda figura e toda parafernália ritualística associadas ao catolicismo são vistas como elementos potenciais de transgressão. A literatura gótica — espaço discursivo para encenação da tensão entre o religioso e o sexual — se torna domínio retórico útil para associar tudo o que é não normativo (ou seja, degenerado) ao catolicismo, cuja presença de origem frequentemente escocesa ou francesa se torna agência de “ansiedade, mesmo histeria” (O’MALLEY, 2006, p. 3) entre os ingleses.⁵

Os ritos católicos são reconhecidos por sua matriz imagética de intensa espetacularidade, e tal característica nos permite compreender como o gótico literário (também marcado por sua teatralidade) bebeu dessa matriz ideológico-religiosa. De acordo com O’Malley (2006, p. 12), o catolicismo é o espectro que assombra as práticas protestantes, uma vez que recuperar ritos católicos é conjurar espíritos de um passado longínquo e obsoleto.

Estendendo-se para além desse contexto histórico inicial, a ficção gótica explora as ameaças a configurações existenciais que se denominam racionais. Para alcançar esse propósito, percorre o multifacetado espectro das agências de dissolução possíveis, que abriga desde “forças sobrenaturais e naturais”, “excessos imaginativos e alucinações”, “mal religioso e humano”, “transgressão social”, “desintegração mental”, até “corrupção espiritual” (BOTTING, 2005, p. 1).

Os excessos do texto gótico devem provocar, igualmente, o transbordamento emocional do leitor, dando asas aos seus “apetites rústicos por eventos maravilhosos e estranhos” (BOTTING, 2005, p. 3), e essa experiência culmina na possível fruição do sublime. A fuga temporária da realidade, promovida pelas aventuras e pelos eventos fantásticos, nutre um sentimento de

⁴ Desde a Reforma Protestante, realizada no século 16, a Inglaterra tornou-se essencialmente anticatólica e crítica a fiéis espanhóis e franceses, cujas práticas e crenças se opunham nuclearmente àquelas a serem protagonizadas pelos ingleses. No rol das discordâncias em relação à Igreja Católica, despontavam o questionamento à infalibilidade do Papa (figura vista como promotora e beneficiária de práticas arbitrárias de poder) e a não legitimidade da doutrina católica da transubstanciação (HUGHES, 2013, p. 212).

⁵ No território inglês, as tensões religiosas iniciadas no século 18 se acentuam na era vitoriana, sobretudo quando da ocorrência do Oxford Movement. Durante as décadas de 1830-1840, fiéis anglicanos — dentre os quais se destacam o cardeal Newman, Edward Pusey e John Keble — defenderam que elementos teológico-ritualísticos do catolicismo deveriam ser incorporados à Igreja Anglicana, tais como a “confissão auricular”, a “veneração de santos” e a crença na “Real Presença de Cristo na Eucaristia” (O’MALLEY, 2006, p. 7). Protestantes evangélicos repudiaram veementemente a iniciativa e, na Inglaterra dos anos 1850, quando a Igreja Católica Romana tentou novamente se instalar no cenário britânico, os protestantes anticatólicos consideraram tal intervenção uma “Agressão Papal” (O’MALLEY, 2006, p. 7), equiparável a um simbólico estupro nacional.

nostalgia nos leitores do século 18, que questionam seu contexto histórico-ideológico exageradamente racionalista ao compará-lo com uma suposta ordem social anterior, que teria conferido mais valor à liberdade das emoções e à crença na condição entrelaçada entre seres do mundo material e seres da esfera imaterial (BOTTING, 2005, p. 4).

De acordo com a leitura de Bayer-Berenbaum (1982, p. 45), a visão de mundo oriental não desvincula o plano espiritual do mundo material, cisão que caracteriza a perspectiva ideológico-interpretativa de matriz europeia. De forma perspicaz, a literatura gótica apreende essa dicotomia e reflete sobre a legitimidade da separação dessas esferas existenciais. Não é contingente, pois, o vínculo que Hogle (2002, p. 2) declara existir entre o domínio criativo gótico e a cultura de herança europeia, modelada sobretudo pelo cristianismo e pela filosofia greco-romana: estando apartados, o racional disputa a supremacia com o espiritual, e é dessa contenda que o gótico extrai uma de suas principais substâncias.

A abordagem crítica de Botting (2005) — cuja proposta estrutural se mantém semelhante à de Punter (1996a, 1996b), porquanto busca mapear indutivamente características temático-formais das obras por meio de análise diacrônica — também reconhece o excesso como componente substantivo que permite a criação de obras góticas e, articuladas a esse elemento primário, a transgressão e a difusão garantem a perenidade dos textos. Quaisquer que sejam as preferências temáticas ou formais dos autores, bem como seu momento histórico e posicionamento ao estabelecer diálogo com as obras da tradição, a tríade de elementos (excesso, transgressão e difusão) se faz presente.

Críticos como Clemens (1999, p. 3) fortalecem o ponto de vista de que o terror gótico tem função social pedagógica porque, de forma complexa, as obras — injustamente consideradas um “manual de má conduta” (BOTTING, 2005, p. 18) — ilustram e discutem transgressões de conceitos que se associam por meio de dualismos:

O papel [da ambivalência] significa que o gótico não é nem uma inscrição da escuridão nem da luz, é um delineamento que não é nem da razão e moralidade nem da superstição e corrupção, nem bem nem mal, mas ambos ao mesmo tempo. As relações entre o real e o fantástico, sacro e profano, sobrenatural e natural, passado e presente, civilizado e bárbaro, racional e fantasioso permanecem cruciais à dinâmica gótica do limite e transgressão. (BOTTING, 2005, p. 6)

Logo, o potencial filosófico da literatura gótica, cuja ambivalência corresponde ao fascínio e à repulsa motivados no ser humano pelo medo, advém de sua sensibilidade em apreender a complexidade e eventual falibilidade das categorias que os sistemas racionalizantes instituem para compreensão e ordenação da existência (BOTTING, 2005, p. 6).

O fantasmagórico, no gótico, promove a reavaliação do que Cavallaro (2002, p. viii) chama de “modos de percepção culturalmente prescritos”, provocando-nos a reavaliar nossas crenças em limites aparentemente estáveis e absolutos. A inserção de elementos e eventos sobrenaturais acentua a discussão sobre a volatilidade epistemológica e, do nosso confronto com o sobrenatural, surge um sentimento arrebatador que contribui igualmente para a fruição do sublime, uma vez que incidentes metafísicos extrapolam qualquer contenção racional e reforçam a limitação de nossas faculdades humanas (BOTTING, 2005, p. 29).

A literatura gótica suspende, portanto, nossas certezas acerca da realidade circundante, dedicando-se a questionar se o mundo pode, de fato, ser apreendido objetivamente ou se tudo o que dele captamos se limita à apreensão distorcida de uma mente conturbada. O confronto entre “ordem e desordem ameaçadora” (SMITH, 2007, p. 71) é a tensão permanente da ficção gótica, e tudo o que não contribui com a manutenção da ordem é demonizado e etiquetado, nas obras, sob os rótulos de “mal” ou “culpa” (PUNTER, 1996a, p. 183), o que ilustra a tendência humana ao julgamento binário da realidade e, sobretudo, à intolerância ao desconhecido.

Neste trabalho, os pontos teóricos que assinalam a condição fundamental do medo no tecido literário gótico se articulam com o estudo filosófico *Work on myth*, publicado pela primeira vez em 1979 por Hans Blumenberg. Ao investigar o desenvolvimento da interação humana com o que denomina “absolutismo da realidade” (BLUMENBERG, 1985, p. 3), Blumenberg explora como as narrativas míticas — por ele elevadas à categoria de “trabalho de alto quilate do lógos” (BLUMENBERG, 1985, p. 12) — se tornaram recurso à contenção de uma realidade promotora de ansiedades, porquanto caracterizada por ocorrências e elementos incontrolláveis que escancaram a vulnerabilidade do ego, como bem esclarecido pelos pressupostos freudianos. A percepção de que há forças intangíveis impõe ansiedade a determinado grupo, ou seja, fustiga uma configuração cultural específica com um sentimento definido por Blumenberg (1985, p. 4) como uma “antecipação indefinida”, a qual pre-ocupa a consciência sem que, de fato, exista um objeto real merecedor da intencionalidade desperdiçada.

Situada em condição fronteiriça, a ansiedade é matéria-prima coloidal que, para ser contida, tem de ser transcrita racionalmente no registro do medo. Por meio da contação de histórias (ou seja, da metaforização), a gradativa rememoração individual ou coletiva viabiliza a imersão em eventos traumáticos, iniciativa que contribui na superação do sentimento delusório de ansiedade (BLUMENBERG, 1985, p. 6). O diálogo com essa posição de Blumenberg reforça nossa tese de que a literatura gótica é um instrumento terapêutico coletivo, já que torna possível o exorcismo de fantasmas culturais. Nas obras analisadas, dois medos coletivos centrais sustentam o mal-estar experimentado pelos heróis-vilões: na sociedade sulista, a ameaça de impureza

imposta pela miscigenação é a principal fonte de ansiedade de Thomas Sutpen e, na sociedade mineira, o escândalo é a ameaça que espicaça a violência executada por Demétrio. O medo do retorno do passado (personificado sobretudo por Eulalia e por Nina) também intervém decisivamente nas ações dos heróis-vilões. Não conhecemos as imediatas e autênticas reações dos personagens, mas, a partir do que nos narram as outras vozes narrativas, conseguimos identificar esses medos como os que desencadeiam a rede de ações violentas testemunhada pelo leitor.

1.2. ABORDAGENS CRÍTICAS À LITERATURA GÓTICA

Durante muito tempo, a literatura gótica foi rechaçada pela crítica, que não a inseria na “esfera da literatura aceitável” e que a considerava um “subgênero” (BOTTING, 2005, p. 10, 12) capaz somente de despertar interesse marginal aos estudiosos da história do romance. A falta de realismo das obras, somada ao seu potencial subversivo, era a característica mais persistentemente evidenciada para justificar o demérito dos romances escritos em modo gótico (BOTTING, 2005, p. 18).

Alegava-se que a mais desprezível falha moral do gótico correspondia à valorização do lado negativo do ser humano, porque a contínua exposição dos leitores aos excessos das obras poderia se transformar em uma apologia, sobretudo, à violência e à devassidão (BOTTING, 2005, p. 4). A ficção gótica é então ridicularizada pelos programas estéticos dominantes e é provável que essa iniciativa, a deprender-se da argumentação de Botting (2005, p. 30), seja fruto do desespero, já que se temia que as obras góticas — por serem julgadas como “entretenimento popular” (BLOOM, 1998, p. 2) escapista — poderiam desintegrar os bons costumes e, por conseguinte, a sociedade. Essa preocupação nasce do fato de que a engrenagem social é diretamente atacada pela literatura gótica porque esta interpreta a existência — em suas *performances* individual e coletiva — como uma *mise-en-scène*, uma mascarada à qual estamos irrevogavelmente aprisionados.

As transgressões exploradas na literatura gótica não têm o propósito de servirem de apologia à dissolução social, mas, simultaneamente, refletem sobre a importância dos limites sociais e a pressuposta naturalidade de sua essência e funcionamento (BOTTING, 2005, p. 5). O gótico, em sua amplitude temático-reflexiva, teatraliza vicariamente a “potencial revolução” e a “possível reação” (HOGLE, 2002, p. 13) da norma em relação ao que se tornou desviante para refletir sobre paradigmas existenciais rechaçados ou inexplorados e para pôr à prova, por meio de extrema tração, os limites da reduzida elasticidade das categorias sociais.

A posição do gótico, não obstante, permanece ambivalente, uma vez que a seguinte indagação continua a desafiar a crítica (HOGLE, 2002, p. 8-9): a ficção gótica incentiva vícios e corrupção moral ou (embora por um caminho muitas vezes controverso) se opõe a essas iniciativas? Bifurcadas, as opiniões críticas percorrem duas vertentes políticas: a que considera o gótico como expressão literária conservadora — que deseja o resgate da ordem social — e outra que a julga como subversiva (BLOOM, 2012, p. 211; BLOOM, 1998, p. 13). Se a ficção, em sentido lato, pode atuar como combustível para o questionamento de ideologias, o gótico, com suas substâncias explicitamente inflamáveis, confronta diretamente o que a ordem social nutre de opressor:

Nenhuma outra forma de escrita ou teatro é tão insistente quanto o gótico ao justapor a potencial revolução e a possível reação — sobre gênero, sexualidade, raça, classe, colonizadores *versus* colonizados, o físico *versus* o metafísico, a psicologia anormal *versus* a psicologia normal — e ao colocar ambos os extremos agressivamente diante de nós e muito menos solucionados do que desejam ser os desfechos convencionais das obras. (HOGLE, 2002, p. 13)

O gótico, pois, se caracteriza por seu agressivo potencial de promover reflexões que movem o leitor para longe de seu próprio conforto existencial e que conquistam função cultural ao encenar tanto possíveis formas de subversão quanto a reação da sociedade que se crê ameaçada. A ficção gótica encena o confronto entre a norma e a anomalia, e se torna espaço de reflexão que nos incentiva à flexibilidade existencial, já que denuncia tanto a validade relativa quanto a falibilidade dos constructos humanos (gênero, sexualidade, raça e classe, materialidade e psicologia), inaptos a abarcar todas as possibilidades da experiência.

Apesar de a perenidade da estética literária gótica corresponder ao seu principal trunfo, Punter (1996b, p. 182) tenta elaborar uma explicação capaz de abrandar as críticas que os textos receberam em relação ao que se consideram “problemas estilísticos e formais”. Em primeiro lugar, as alegadas falhas de estilo e de forma se originariam dos empréstimos que o gótico literário realiza de diversos gêneros, sobretudo da tragédia jacobina (que encontra espaço propício para ser remodelada de forma vívida e impactante).⁶

O segundo argumento de Punter para explicar as imperfeições das obras recai sobre a modelagem da matéria literária gótica, que se assemelha à do mundo dos sonhos, povoado por caos, por desconexões e por imagens desorganizadas (que nos provocam a atribuir algum sentido aos *tableaux* que elas constroem, verdadeiros instantâneos de traumas, frustrações e desejos

⁶ William Hughes (2013, p. 6) reforça o vínculo do gótico britânico com a tragédia jacobina, manifestação protogótica da violência.

reprimidos). Se o vínculo com a atmosfera dos sonhos (ou dos pesadelos) não existisse, provavelmente a imersão na luz e na escuridão da natureza humana não teria atingido a extensão alcançada pelas obras góticas, já que essa atmosfera onírica autoriza o escritor a realizar um percurso com aparente falta de lógica para que, em liberdade, possa se aprofundar mais e mais pelas sendas da existência humana. Tal iniciativa tem resultado nos *insights* mais atemporais e humanizadores da ficção gótica e, portanto, se a “desorganização onírica” das obras as tornasse objetos estéticos debilitados, não faria sentido pensar na perenidade desses textos que até hoje nos intrigam e nos provocam à reflexão sobre as limitações biológicas, morais e sociais da existência.

A última hipótese de Punter para explicar a alegada estrutura formal defeituosa da literatura gótica se atrela à segunda, no que se refere à perscrutação do aparato psíquico humano. A deformação de muitos textos se justificaria pela dificuldade que o escritor, via linguagem, tem de acessar e de desvelar os recônditos psíquicos que abrigam nossos tabus. O escritor executa essa tentativa de desvelamento, mas o esforço de recolher a matéria putrefata das profundidades da psique e de torná-la visível — ou razoavelmente inteligível por meio da escrita — se mostra incompleta e então o autor gótico se reconhece como claudicante em seu percurso exploratório. A explicação de Punter (1996b, p. 189) é que os autores optam por escrever a partir de um ângulo que está à “margem do aceitável”, e, para essa empreitada, a ferramenta que têm à disposição não lhes garante conforto, o que leva, conseqüentemente, à falibilidade técnica das obras. Os textos possuem falhas estilístico-formais porque os escritores buscam mergulhar nos domínios obscuros da psique que não podem ser totalmente acessados, dado o incômodo que são capazes de gerar.

A conjectura levantada por Punter (1996b) não é persuasiva: que a psique (factual) se caracterize por operações irracionais e caóticas, esse é ponto que cabe ser analisado no terreno da psicologia; no entanto, no interior das obras literárias, se trata de uma materialidade estética, controlável, passível de ser pensada, estruturada, editada e reeditada. Os bons escritores não são ingênuos para escreverem acompanhando simplesmente o fluxo descarrilado da mente, e, portanto, cabe investigar cautelosamente se a aparente fragmentação, no texto literário, não foi ali inserida com um propósito estético, pensado vezes e vezes pelo autor, que almeja um produto artístico bem-acabado. Um dos propósitos estéticos mais comuns a cujo encaixe vão os escritores góticos é a representação de que os eventos da vida nem sempre podem ser explicados por meio da lógica de causa e efeito, já que muitas ocorrências são ininteligíveis à luz da razão. Nesse caso, a opção estética pela fragmentação é deliberada — e não falha decorrente de esforço estético imaturo ou da inacessibilidade de espaços interditados da psique — porquanto contribui

no projeto de representar um mundo cuja percepção não ultrapassa a condição de delírio ou absurdo.

É somente a partir do século 20 que a academia reserva interesse crítico tolerante à proposta criativa gótica (BOTTING, 2005, p. 12; PUNTER, 1996a), o que autoriza Hogle (2002, p. 2) a afirmar que se trata de uma crítica especializada tardia, que teria se iniciado com a obra *The tale of terror* (1921), publicada por Edith Birkhead e considerada o texto crítico inaugural à discussão do sobrenatural na literatura gótica (PUNTER, 1996a).⁷

Birkhead, portanto, funda a linhagem de especialistas que reavaliam a qualidade temático-formal das obras góticas. Os estudos de Punter (1996a), Clemens (1999), Botting (2005) e Smith (2007) recuperam o percurso desenvolvido pela academia e apresentam detalhes dos ensaios publicados pelas autoridades críticas mais importantes da história da literatura gótica. Os principais objetos de estudo da crítica especializada resumem-se: a) ao vínculo da literatura gótica com o tecido social; b) à análise de temas e convenções góticas; c) à análise da técnica narrativa e do desenvolvimento da forma literária gótica, e d) ao vínculo da literatura gótica com a estética romântica.

Em 1980, Punter publica a primeira edição de *The literature of terror*, rigoroso ensaio de orientação marxista e psicanalítica que inaugura a era da crítica moderna do gótico (SMITH, 2007). Ao analisar textos críticos seminais que se dedicaram à delimitação conceitual e temática da ficção gótica, Punter (1996a) conclui que não há um consenso para conceituação definitiva das obras. Já se propuseram, a depender das convenções usadas ou dos temas eleitos, subgêneros góticos, mas a questão central — que é também o problema de pesquisa de Punter (1996a) — continua gerando controvérsias e dúvidas: afinal, o que é a literatura gótica?

Os estudos recuperados por Punter (1996a) ilustram que os pontos de vista críticos reservados à apreciação (ou mesmo à difamação) da literatura gótica configuram cenário com muitos posicionamentos divergentes. O campo convida ao embate (o que não equivale obrigatoriamente a constatação negativa) e o consenso é de difícil alcance, sobretudo porque difusas

⁷ Existe um ponto de discordância entre Punter (1996a) e Smith (2007), já que, para este, a obra crítica inaugural não corresponde ao texto de Birkhead, mas ao estudo *The supernatural in modern English fiction*, publicado em 1917 por Dorothy Scarborough (SMITH, 2007, p. 5). Apesar de a obra de Birkhead ter sido publicada décadas antes, Bayer-Berenbaum (1982, p. 11) pontua que, ao iniciar seus estudos no campo da literatura gótica, por volta do ano 1972, ainda não se reservava importância acadêmica às obras desse domínio, a respeito do qual escassos cursos universitários eram ofertados. Foi necessário atingir a década de 1980 para que o gótico — reconhecido por Bayer-Berenbaum como gênero e não um modo literário — alcançasse a respeitabilidade merecida em meio ao público e à academia.

abordagens — “socioculturais, temáticas, formais, psicológicas” (PUNTER, 1996a, p. 16) — permitem a incursão pelas obras.

Múltiplas possibilidades críticas são reforçadas pela pesquisa de Smith (2007) e a viabilidade dessas diferentes abordagens atesta a abrangência e a atemporalidade dos motivos desenvolvidos pela literatura gótica. Para Smith (2007, p. 5), o estudioso dos textos góticos tem, à disposição, quatro principais lentes para apreciá-los: crítica psicanalítica, crítica histórica, crítica feminista e crítica fundada em estudos coloniais e pós-coloniais.

Cuidadosa a respeito desses limites, a crítica que desejar percorrer as obras góticas pelo viés psicanalítico deve considerar o ensaio “Das Unheimliche”, publicado em 1919. Nesse texto, Freud enfatiza que o sentimento do inquietante se manifesta por meio da fusão entre angústia e terror. Ele investiga, diacronicamente e em diversas línguas, o significado de *heimlich* e os elementos comuns que despertam o sentimento do inquietante na ficção. Sua conclusão é de que o inquietante corresponde a uma variedade de terror que surge a partir de algo que já é conhecido (familiar) e que foi reprimido (FREUD, 1992, p. 220).

Frequentemente, o sujeito experimenta terror quando se reconhece em uma situação de “incerteza intelectual” (FREUD, 1992, p. 221), instalada, sobretudo, com elementos que lhe são desconhecidos. Segundo Freud, essa hesitação perceptiva, na literatura, é criada principalmente por meio da dissolução das fronteiras entre o fantástico e o real. No entanto, o inquietante corresponde a um “matiz particular do terrífico” (FREUD, 1992, p. 221), originado de algo conhecido que foi submetido à repressão e que, contrariando a imposição de permanecer oculto, fica à espreita para retornar à superfície.

Freud retoma e complementa o estudo de Ernst Jentsch, e indica que múltiplos agentes são capazes de despertar o sentimento do inquietante, tais como pessoas, coisas, impressões, processos e situações. Dentre as observações de Jentsch, reforça-se uma situação básica para o estabelecimento do inquietante, qual seja, a incerteza da real condição ontológica de coisas e seres: a ficção que promove a transposição dessa condição (de modo que o que deve estar vivo aja como morto e vice-versa) cria o sentimento do inquietante (FREUD, 1992, p. 226).

Mas o texto freudiano apresenta uma ressalva a essa resolução dada por Jentsch, uma vez que as crianças idealizam universos em que suas bonecas criam vida e que, nem por isso, se transformam em espaços sobre os quais paira o sentimento do inquietante, que, para Freud, se embasa sobretudo em nosso medo atávico associado ao complexo de castração. Também o complexo infantil da fantasia do retorno ao seio materno é indicado como outra perturbação da vida psíquica capaz de gerar o sentimento do inquietante. Na literatura, esse segundo complexo

é frequentemente reelaborado pelo tema do sepultamento prematuro (FREUD, 1992, p. 243, 248).

Complementarmente a esses complexos, o duplo — “em todas suas gradações e plasmagens” (FREUD, 1992, p. 234) — também é agente motivador do inquietante, estando conectado ao narcisismo primário que orienta a vida anímica da criança. De acordo com Freud, são estas as principais possibilidades de manifestação literária desse duplo, que passa a ser reconhecido psicologicamente como mensageiro da morte:

[...] aparição de pessoas que, pelo seu aspecto idêntico, devem ser consideradas idênticas; a ampliação de tal circunstância pelo salto de processos anímicos de uma dessas pessoas a outra — o que chamaríamos telepatia —, de modo que uma é copossuidora do saber, do sentir e do viver da outra; a identificação com outra pessoa até o ponto de se equivocar sobre o próprio eu ou de situar o eu alheio no lugar do próprio — ou seja, duplicação, divisão, permutação do eu —, e, por último, o permanente retorno do mesmo, a repetição dos mesmos traços faciais, caracteres, destinos, feitos criminais, e até os nomes ao longo de várias gerações sucessivas. (FREUD, 1992, p. 234)

Esse espelhamento de pessoas e situações promovido pelo duplo freudiano nos ajuda a analisar, por exemplo, no âmbito da literatura gótica, personagens distintos, mas cuja existência beira a duplicação, e linhagens familiares que descrevem uma trajetória existencial cíclica.

O inquietante — quer se instale pela atualização do medo da castração (explorado, na literatura, por meio de partes seccionadas de corpos), pela exploração do complexo do retorno ao seio materno ou pelo duplo — está vinculado, em última análise, a todo evento que rememora a compulsão interior de repetição. A angústia, portanto, é causada pelo retorno do reprimido, “algo familiar de antigo à vida anímica, somente alienado dela pelo processo da repressão” (FREUD, 1992, p. 241). Para além desse incômodo psíquico gerado pela repetição dos complexos individuais mencionados, Freud indica também o mal-estar que vivenciamos quando o objeto de retorno corresponde a concepções coletivas da vida anímica primitiva, que, julgadas superadas, regressam para denunciar a fragilidade de nossos esquemas psíquico-epistemológicos. Em meio a essas concepções arcaicas, Freud destaca a “onipotência dos pensamentos, do imediato cumprimento dos desejos, das forças que procuram causar danos em segredo, do retorno dos mortos” (FREUD, 1992, p. 246-247). Dessa forma, sempre que essas noções imprecisas retornam, confirmando (em profundidade atávica) que os temores de nossos ancestrais eram legítimos, experimentamos o sentimento do inquietante.

Em síntese, ao investigar essa categoria de terror, Freud distingue suas duas matrizes, sendo elas: a revalidação de crenças primitivas por seres humanos que se julgam civilizados e o retorno de conteúdos que foram reprimidos ao integrarem a intrincada dinâmica psíquica dos

complexos infantis. Em qualquer das situações, temos o sentimento do inquietante como resultado de um reprimido que regressa à tona.

A leitura que Smith (2007) reserva a Freud assinala que, inicialmente, o espaço doméstico (*heimlich*) é interpretado pela psique como revestido de segurança e familiaridade, mas, devido à intervenção de “desejos e ansiedades edípicas”, se torna um perímetro de tensão, instabilidade e perda da inocência, em meio ao qual têm origem a repressão e o sentimento de estranhamento, já que a casa passa a “envolve[r] sentimentos sexuais incestuosos que evocam medo, apreensão e horror” (SMITH, 2007, p. 13). Embora construam, em um primeiro momento, um espaço de conforto psíquico, os contornos da casa se deformam, transformando-a em ambiente de opressão que obriga o indivíduo a enfrentar a primeira violência existencial, materializada na forma de repressão sexual.

Cavallaro (2002, p. 52) destaca a recorrência e a intensidade que os desejos sexuais assumem nesse jogo de ocultamento forçado e discute as consequências que a repressão traz à psique. A energia contraída busca se expandir, mas se defronta com os interditos da “vida mental” (CAVALLARO, 2002, p. 52), que atravancam seu crescimento e legitimação. No último estágio dessa operação, como tentativa de fraudar as barreiras opressoras, a pulsão irrompe por meio de “fantasias de transgressão e desejo mórbido”, que se expõem, sobretudo, por meio dos temas da “possessão”, “vício” e “repetição neurótica” (CAVALLARO, 2002, p. 52).

O “retorno do reprimido” (CLEMENS, 1999, p. 3) é a força-motriz que, para Clemens, funda a dinâmica das tramas góticas, lidas pela psicanálise: o que foi rechaçado precisa regressar à superfície e geralmente o faz após a sedimentação de excessivo volume de energia, o qual volta à exterioridade de forma rompante. A ficção gótica frequentemente representa essa dinâmica diretamente proporcional do acúmulo e da expulsão: quanto mais se intensifica a repressão, mais força para revide o elemento reprimido adquire (CAVALLARO, 2002, p. 24).

A concepção freudiana do inquietante é promissora para a leitura de obras góticas, quer seja quando as lemos como materialidades codificadas de impulsos e repressões, quer seja quando buscamos o inquietante que também revela o tecido histórico no qual surgiu o texto. “Freud”, comenta Smith (2007, p. 15), “de forma instigante também sugere em ‘The Uncanny’ que os contos estranhos devem ser lidos não somente por seu significado psicológico oculto, mas também porque suas qualidades literárias geram novas formas de estranhamento”. Essa percepção freudiana nos indica a literatura como recurso à representação e ao aprofundamento

de nossos medos e ansiedades, a partir do instante em que resolutamente examina a dinâmica do medo, do duplo e do abjeto na natureza humana.⁸

Não obstante, para Bloom (2012, p. 220), apesar de a teoria freudiana aprofundar o exame de temas complexos da natureza humana e separar as causas da repressão nas categorias ontogenética (repressão “autoproduzida por circunstâncias pessoais”) e filogenética (repressão herdada da espécie), a principal falha da teoria do inquietante consiste na lacuna deixada por Freud em relação à fonte dos eventos psíquicos vivenciados, que, ao serem transformados em elementos de repressão, retornam como ansiedades.

O inquietante freudiano se esforça por examinar a contraditória relação de atração e repulsa estabelecida entre o sujeito e a fonte de medo (BLOOM, 2012, p. 219). Embora, com frequência, seja modelado negativamente — porque o indivíduo se submete a esse sentimento de forma involuntária, compulsória —, existe um vínculo entre eles que permitiu, a Bloom (1998, p. 15), afirmar que a ocorrência do inquietante demanda envolvimento afetivo. Afinal, a efetiva atuação do sentimento de medo em face de determinado evento pressupõe que o sujeito lhe confira um mínimo de atenção, ou seja, de envolvimento.

Essa dinâmica ambígua, que une fascínio e aversão, também direciona nossos sentimentos em relação à ideia da morte, que nos desperta “desejo e prazer” (BLOOM, 2012, p. 220) e que é evocada toda vez que experimentamos o sentimento do inquietante, cuja forma mais atenuada corresponde à intensa aversão a determinado objeto, e a possibilidade mais amedrontadora, ao sepultamento prematuro. De acordo ainda com a síntese de Bloom, a psicanálise entende que a atração e a curiosidade que nutrimos em relação a essas experiências reais ou imaginárias de sofrimento, morbidez e morte têm sua origem na associação do evento à nostalgia do prazer experimentado na vida intrauterina.⁹

⁸ Freud (1992, p. 219), ao analisar o conto “Der Sandmann” (1816), de E. T. A. Hoffmann, atenta-se para o potencial da literatura de também explorar e provocar sentimentos considerados negativos, ou seja, que se contrapõem ao sentimento do “belo, grandioso, atrativo” frequentemente privilegiado pelas manifestações estéticas. Esse território do negativo é o perímetro mapeado e explorado pela literatura gótica.

⁹ A ansiedade em relação à morte dá origem ao conceito do “duplo freudiano”, cuja dinâmica psíquica é sintetizada por Smith (2007): a criança vive em um universo narcísico porque, antes de reconhecer a dimensão do Outro, se julga o centro das relações familiares e não tem, em princípio, consciência da morte. Quando adquire consciência da finitude e começa a regular seu comportamento, torna-se autocrítica. Paradoxalmente, a intensidade da autocrítica pode ser idêntica em intensidade ao narcisismo infantil experimentado em fase anterior. A partir desse momento, a consciência da morte e dos limites morais do mundo adulto devolve, ao sujeito em fase de amadurecimento psíquico, um duplo que aterroriza porque o lembra incessantemente da possibilidade de dissolução. O duplo “mata (ou reprime) o *self* psicologicamente” e, portanto, se transforma em um “mensageiro da morte” (SMITH, 2007, p. 94-95). O inquietante está “intimamente associado a imagens de morte” (SMITH, 2007, p. 14) e a manifestação dessa figura especular corresponde à reivindicação de resolução para conflitos inconclusos:

Passível de ser lida pelo viés psicanalítico, a ficção gótica examina o que representa um dos mais arraigados tabus da espécie humana, qual seja, o toque dos mortos (BLOOM, 2012, p. 217). Ecoando a leitura de Freud — que explorou o tema na obra *Totem e tabu* (1913) —, Bloom (2012, p. 216-217) argumenta que a mais recorrente materialização desse tema tabu, na literatura gótica, fica a cargo das histórias sobre vampiros que retornam da morte.

Em seu propósito de instaurar o sentimento de terror, a ficção gótica se concentra, sobretudo, na utilização de eventos, imagens, símbolos e temas que priorizam o corpo humano, seus “fluidos, passagens e superfícies” (BLOOM, 2012, p. 220). Obcecado com a materialidade carnal, o gótico explora estranhezas e mistérios do corpo, apelando para nossas reações mais primitivas, as quais transcendem nossos suportes racionais e invalidam a supremacia da razão. Temas e imagens que reelaboram, no escopo da literatura gótica, os fluidos corporais — tais como a menstruação — acessam medos humanos arcaicos que têm a função ambígua de desestabilizar temporariamente ou de desconstruir a aparente permanência do ego (BLOOM, 2012, p. 221). Por isso, a ficção gótica nos convida a uma experiência sempre profunda, capaz de acessar recônditos escuros de nossa psique, a qual se reconhece desestabilizada ao travar contato, no plano simbólico da literatura, com propostas imagéticas que nos expõem à condição instável, poluta e contaminante dos fluidos corporais. Essas substâncias, por sua vez, se caracterizam por seu trânsito em direção a uma condição alienada: são nossas, mas se tornam alheias e inaceitáveis em sua condição repulsiva (BLOOM, 2012, p. 221). Em resumo, a possibilidade de interação sensorial com fluidos abjetos nos fere em nossa “fragilidade” (BLOOM, 2012, p. 221), delatora da inconsistência de um ego falocêntrico que se crê definido.

Ao prolongar a teoria freudiana do tabu, Julia Kristeva, em sua obra *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection* (1980), desenvolve a hipótese de que, em uma cultura, tudo o que desestabiliza a ordem é representado como abjeto, uma vez que corresponde a uma ameaça à estabilidade do ego, mergulhando-o em uma “crise narcísica” (KRISTEVA, 1980, p. 9, 22). Na leitura de Kristeva (1980, p. 23), a abjeção é uma condição que provoca a intervenção de nosso superego (ou seja, de nossos escrúpulos morais), mas que se caracteriza por sua ambiguidade,

“[...] o impulso para repetir ou para reviver uma experiência passada sugere um desejo de confrontar dramas edipianos que permanecem sem resolução porque reprimidos. Isso pode se manifestar como uma ansiedade adulta a respeito da morte (preocupações sobre o futuro) ou como uma ansiedade neurótica sobre o passado” (SMITH, 2007, p. 14). Portanto, a ansiedade vivenciada pelo sujeito adquire valor ambíguo, o que a torna um objeto de complexa interpretação: é negativa porque desestrutura a trama psíquica do indivíduo ao aprisioná-lo em padrões neuróticos repetitivos (que desejam revisitar o passado) ou delusórios (previsões distorcidas a respeito do futuro), mas é também positiva, já que corresponde a uma tentativa de solucionar, em um momento presente, os dilemas edipianos passados não superados em estágio oportuno.

dado seu potencial de nos fascinar. Essa atração pelo abjeto é explorada pela literatura (gótica), convertida em território livre de censura e em jogo simbólico propício à experimentação do que é relegado pela cultura. A rejeição dos limites morais e dos códigos sexuais é, para Kristeva (1980, p. 25, 28), a principal matriz de abjeção explorada pelas obras literárias.

Nesse sentido, crimes são tomados como exemplos abjetos porque são eventos de violência que, rompendo com a coesão social, denunciam nossa vulnerabilidade (KRISTEVA, 1980, p. 12). Contudo, para além do rompimento da coesão coletiva, a dissolução da ordem (que é base da abjeção) pode se associar também à dissolução de limites ontológicos. É o caso, por exemplo, dos cadáveres, que se tornam criaturas abjetas porque nos despertam o nojo da contaminação, da infecção da vida pela morte.¹⁰

A teoria freudiana do inquietante e a teoria da abjeção de Kristeva, na leitura de Bloom (1998, p. 15), se marcam por seu interesse em investigar a essência narcísica, já que uma das principais fontes de horror, monstruosidade e abjeção — essa é a conclusão a que a investida narcísica nos conduz e que a literatura gótica ilustra com detalhes — é precisamente o objeto pelo qual nutrimos amor, ou seja, nós mesmos. A proximidade que travamos com esse objeto dual interiorizado (que desperta amor e ódio simultaneamente) acentua a atmosfera de ansiedade, paranoia e obsessão.

Seguindo a perspectiva de Kristeva, Hogle (2002, p. 7) argumenta que o abjeto consiste em tudo o que tentamos rechaçar porque não nos permite construir uma imagem coesa de nós mesmos ou de nossa cultura, o que nos indica que o processo da repulsa ocorre tanto no nível pessoal quanto no nível social. A delimitação desse horrendo mutável é essencial para a leitura das obras góticas, que recorrem a elementos que visam a gerar medo nos leitores de distintas gerações (SMITH, 2007, p. 8).

Como segunda possibilidade exegética, a proposta de leitura do gótico via crítica histórica entende que as obras não podem ser vistas como dotadas de um simbolismo e sentido absolutos, supraculturais. Portanto, busca esclarecer como os escritores interagem com textos an-

¹⁰ Embora se concentre no horror artístico promovido por monstros (o que não se mostra relevante para nossa pesquisa), o estudo de Noël Carroll (1990, p. 17, 19) reforça a ideia de que o horror está associado à impureza e, mais do que isso, à possibilidade de que essa imundícia seja tocada por nós. Carroll, baseado no estudo *Purity and danger: an analysis of concepts of pollution and taboo* (1966), de Mary Douglas, reforça que os seres e objetos impuros são aqueles que rompem com nossos esquemas cognitivos, não se acomodando em enquadres epistemológicos ou ontológicos. (Note-se que essa obra de Mary Douglas também é base teórica para o ensaio de Kristeva.)

teriores e como respondem simbolicamente a determinados eventos históricos de sua contemporaneidade (especialmente eventos de ordem política), transformados em matéria-prima para a discussão dos desdobramentos de formas de violência simbólica e factual.

As obras góticas dialogam, a partir daí, com o discurso histórico oficial, reconhecendo-o como uma das versões possíveis que visa a (re)compôr o passado e que é vulnerável à parcialidade, já que a narrativa dos eventos ocorridos não é um “processo objetivo” (SMITH, 2007, p. 7), mas orquestrado por mediadores parciais, mesmo quando reivindicam a qualidade de testemunha fidedigna dos eventos descritos.

Botting (2005, p. 3) advoga em favor do argumento generalista de que todas as ansiedades da literatura gótica se resumem ao medo da “desintegração social”, sendo o motivo da revolução política a materialização literária mais enérgica dessa constante tensão histórica. Também Bayer-Berenbaum (1982, p. 42) considera, pela perspectiva histórica, que o gótico político corresponde à versão literária de eventos revolucionários e anárquicos.

Por sua vez, a crítica feminista, vinculada a “agendas políticas” (CLEMENS, 1999, p. 10) e substancialmente representada pelo estudo *Literary women* (1976), de Ellen Moers, se concentra na relação entre “estética e gênero” (SMITH, 2007, p. 8), sobretudo para denunciar estruturas patriarcais opressoras, que reconhecem o feminino como o Outro, como a alteridade desconhecida (HORNER; ZLOSNIK, 2014, p. 58), e, por conseguinte, demoníaca.

Em “Gothic configurations of gender”, Avril Horner e Sue Zlosnik (2014) traçam um interessante panorama da crítica feminista reservada à literatura gótica. As autoras mostram que o acervo gótico é inventário simbólico que tem apoiado, desde os anos 1960, a construção de propostas críticas sobre o conceito de gênero e que todas as teorias desenvolvidas nas décadas seguintes têm dívida significativa com esse modo ficcional. Mais do que procurar fronteiras definidas para a delimitação do masculino e do feminino, a ficção gótica questiona a existência desses limites e mostra que as relações de opressão não se limitam exclusivamente à tradicional configuração homem \times mulher, como muitas propostas críticas feministas defenderam inicialmente (HORNER; ZLOSNIK, 2014, p. 56). A literatura gótica, portanto, se apresenta como espaço simbólico para teatralização de identidades sexuais cambiáveis, solúveis, servindo de base para que a crítica feminista confronte moldes preestabelecidos e investigue a dinâmica da opressão estabelecida entre os papéis de gênero.

A última associação crítica considerada relevante por Smith (2007, p. 9) — e que pode ser interpretada como um desdobramento da crítica histórica — é a que interpreta as obras góticas à luz de estudos culturais que se concentram nos conceitos de colonialismo e pós-colo-

nialismo. Embora termos como “colonização”, “pós-colonização” e “nacionalidade” sejam es-
corregadios, a incursão crítica por essa perspectiva nos permite compreender significativa par-
cela das ansiedades histórico-culturais que as obras recriam, tais como a dinâmica opressora e
parasitária firmada entre colonizador e colonizado, e o medo do revide. As obras góticas teatra-
lizam a ansiedade que emerge e se intensifica a partir da reação possível protagonizada pelos
dominados, que buscam se vingar ou se rebelar contra as figuras que, em ocasião anterior, acre-
ditavam ser agentes soberanos de poder.

Não existe, no entanto, escolha crítica superior a outra e tanto mais abrangente será a
análise do texto quanto mais aparatos teóricos pertinentes o crítico conseguir mobilizar. Todas
as lentes críticas retomadas da pesquisa de Smith (2007) — psicanalítica, histórica, feminista e
cultural — se unem para evidenciar e compreender, no interior da ficção gótica, a dinâmica da
opressão, materializada em desdobramentos que se deixam verter por diferentes instâncias da
cultura, tais como a sexualidade, a política, as relações de gênero e a construção do *self*.

Apesar das múltiplas possibilidades de incursão crítica, permanece válido o argumento
de Clemens (1999, p. 11), para quem são escassas as investigações a respeito do gótico via
estudos multidisciplinares, possibilidade analítica capaz de aprofundar significativamente a
compreensão dos textos lidos.¹¹

¹¹ Adotando como proposta metodológica o caminho multidisciplinar anunciado, Clemens (1999) in-
tenta unir o estudo histórico e sociopolítico das obras góticas à psicologia. Para tanto, mobiliza teorias
junguianas, em detrimento do que considera ser a falha abordagem oferecida pela tradicional psica-
nálise freudiana, que interpreta o gótico como recurso de exorcismo ao medo e como espaço para que
o id se liberte temporariamente das amarras da civilização. No entanto, a lacuna da abordagem freu-
diana corresponde à constatação de que essa libertação do id é temporária, não contribuindo, portanto,
para que a dimensão psíquica seja alterada (CLEMENS, 1999, p. 11). A leitura freudiana diagnostica
desarranjos psíquicos — tais como “aberrações psicológicas”, “neuroses sexuais”, “conflitos edipia-
nos” —, mas não nos indica como utilizar o “potencial terapêutico da experiência gótica” (CLE-
MENS, 1999, p. 12), o qual, para Hogle (2002, p. 12), consiste na restauração de nosso *self* por meio
da integração com nossa parte obscura. Por tal razão, Clemens recorre a Jung e ao que julga ser uma
iniciativa crítica que não se restringe a uma única área do conhecimento para a realização da exegese
dos textos góticos. Cavallaro (2002, p. 124-125) também assinala o potencial terapêutico da literatura
gótica ao reconhecer as narrativas como um espaço que nos traz conforto psíquico por meio do inter-
câmbio de ansiedades, uma vez que os textos contribuem com a reorganização e a reinterpretção de
uma psique abalada por sofrimentos e por ansiedades individuais. O diálogo com o gótico ultrapassa
a compreensão dos medos presentes na trama e nos convida a repensar nossa própria identidade, que
é também um texto organizado ininterruptamente. Ao reconhecermos e reordenarmos eventos caóti-
cos e experiências traumáticas, damos um passo em direção à aceitação holística do ser humano,
iniciativa que deve também considerar nosso lado sombrio (CAVALLARO, 2002, p. 131).

1.3. A COSMOVISÃO GÓTICA

A cosmovisão gótica mantém sua condição perene e continua sendo rearranjada das mais diferentes formas. A literatura gótica, resumindo todos os detalhamentos semânticos e etimológicos que Punter (1996a, p. 4) apresenta, abrange as manifestações literárias do proibido, do primitivo, do bárbaro, do tabu, do caos, do excesso. Por explorar o “desejo inconsciente”, a “liberação de energias reprimidas” e “fantasias antissociais” (BOTTING, 2005, p. 12), é espaço propício para que sejam postos em discussão temas que, explorados por outro instrumento, tendem a recair em repugnância ou em sensacionalismo gratuitos, desprovidos de apuro estético-filosófico.

Os elementos simbólicos das obras góticas têm de ser considerados também em sua relação com as “tendências psicológicas e as condições sociais que as fomentam” (PUNTER, 1996a, p. 73): como se comportam os personagens que interpretam a realidade de maneira deformada? A que condições psicológicas esses personagens estão submetidos? Qual a relação dessas condições psicológicas com as condições sociais nas quais estão imersos? A investigação dessas interrogações (e de outras afins) torna possível o exame das ansiedades sociais e, portanto, de subtextos históricos, econômicos e culturais que nos auxiliam em uma abordagem crítica multidisciplinar, em favor da qual advoga Clemens (1999, p. 11). A procura pela resposta a essas indagações, via obras góticas, nos leva frequentemente à conclusão de que as instituições sociais — sobretudo a Família e a Igreja — são construções culturais que instauram e perpetuam a claustrofobia existencial, já que atuam como amarras que impedem o sujeito de escapar ao aprisionamento imposto (PUNTER, 1996a, p. 73).

A ficção gótica não representa alienação social, mas tentativa de ajuste de contas com as ansiedades e crises históricas, e sua atemporalidade se justifica pela discussão dos temas tabus que desenvolve com tratamento filosófico (CAVALLARO, 2002, p. 12, 39). Ao se materializar como texto, o gótico força a ruptura das convenções comunicativas e recupera símbolos interditados, os quais foram relegados a um território proibido após terem se submetido à destilação das convenções comunicativas cotidianas e pragmáticas que filtra a expressão de nossos “desejos, fantasias e pesadelos” (CAVALLARO, 2002, p. 98). Por recuperar símbolos primevos submetidos a um processo de interdição cultural, o gótico corresponde a uma poética da dessublimação.

A caracterização do herói gótico de *self* fragmentado integra o estudo de Thompson (1974), para quem o propósito último desse personagem central corresponde à busca do Abso-

luto. O modo gótico dramatiza a busca por essa possibilidade redentora de integração — herança teleológica romântica —, mas a essa jornada atribui características negativas, já que o herói, costumeiramente, descreve um percurso que, embora tenha motivação “metafísica, mítica e religiosa” (THOMPSON, 1974, p. 2), apresenta irrevogável potencial destrutivo. Esse protagonista que enfrenta a fragmentação do *self* é a síntese de ser humano promovida pela literatura gótica. Não importam os esforços realizados: todos os eventos e relações são descontraídos e denunciam uma realidade que não oferece razões para ser interpretada de maneira otimista.

O excesso de sensibilidade — reação do sujeito fragmentado que toma consciência da inutilidade da razão como instrumento para recuperação do norte existencial — também é matéria-prima da mentalidade gótica, sendo geralmente responsável pela incursão dos personagens no terreno da superstição — iniciativa que acentua a interpretação distorcida dos eventos da realidade (PUNTER, 1996a, p. 66). Tal distorção exegética do real também torna vulneráveis personagens que vivem em “isolamento social” (PUNTER, 1996a, p. 67) e essas duas possibilidades enunciadas por Punter — excesso de sentimentalismo ou isolamento patológico — se convertem em pista metodológica para a leitura crítica da versão dos fatos contada pelos personagens.

A literatura gótica transcende discussões da esfera individual (como a fragmentação do *self*) e se mostra como recurso estético capaz de refletir filosoficamente sobre a esfera social, questionada em seu aparente conforto e estabilidade. Tal iniciativa de comoção do coletivo é realizada frequentemente pelo grotesco, que se converte em substância filosófica para a literatura gótica e que opera principalmente de duas maneiras: 1) ou se deforma excessivamente determinada característica (geralmente física) de um personagem ou 2) se arranjam elementos ordinários do cotidiano de maneira incomum, de modo que o familiar seja transformado no inquietante freudiano:

Quando não envolve distorção, o grotesco pode ser simplesmente alcançado por meio de combinações incomuns do normal e mesmo do belo, por meio de uma fusão inesperada de domínios distintos. Esse aspecto do grotesco, como outros aspectos do gótico, pode ser descrito particularmente como não transcendente porque as criaturas estranhas que se mostram [dessa maneira] não são totalmente alteridades — não são renúncias completas ao conhecido, mas amálgamas insólitos do ordinário. Quando dissecamos o puramente feio, descobrimos que suas partes são feias, mas quando dissecamos o grotesco, é possível que suas partes causem deleite. Resta-nos ponderar sobre que poder transformou o familiar no não familiar, no terrível. (BAYER-BERENBAUM, 1982, p. 29)

A diferenciação proposta por Bayer-Berenbaum reforça as tênues fronteiras existentes entre elementos belos e feios, e a contraditória atração que nutrimos em relação ao que é disforme, repulsivo ou extravagante. Sua observação também ampara a análise crítica que deve reconhecer como a fealdade, nos arranjos dos elementos góticos, se torna sofisticada, ascendendo à categoria do grotesco responsável por prazer estético.

O fundamento do grotesco é o caos, que dissolve todas as aparentes seguranças epistemológicas que mantemos por meio de nosso senso de “ordem”, “classificação”, “combinação” e “agrupamento” (BAYER-BERENBAUM, 1982, p. 29). As categorias às quais recorreremos para organização e interpretação da realidade são desfeitas pelo grotesco e o resultado da dissolução é um universo liberado de suas amarras, mas simultaneamente imerso em ruínas. O grotesco, portanto, é um dos elementos da filosofia gótica capazes de implodir quaisquer confortos epistemológicos ou ontológicos que, por se unirem à causa de categorização da realidade, se transformam em perímetros limitadores das experiências e da existência humanas.

Ao lado do grotesco, o sublime burkiano figura como outra matéria-prima filosófica trabalhada pela literatura gótica para revelar a tensão constante entre o *self* e a realidade circundante, uma vez que o sentimento de mundo gótico questiona a alegada supremacia do ser humano em relação a forças naturais, que se afirmam como superiores.

O tratado psicofisiológico *Origin of our ideas of the sublime and beautiful*, publicado em 1757 pelo irlandês Edmund Burke, investiga as fronteiras entre “pensamento e sentimento” (SMITH, 2007, p. 2) e é considerado o principal sustentáculo estético-filosófico da produção literária gótica do século 18. A importância do tratado burkiano se concentra na tentativa de sistematizar, pela primeira vez, o vínculo existente entre o sublime e o terror (PUNTER, 1996a, p. 39), e Richard Davenport-Hines (1999, p. 6) indica que o tratado de Burke sobre o sublime, herança legada aos europeus na transição do século 18 para o 19, é um dos mais relevantes textos teóricos que contribuíram com a retomada e reavaliação do conceito medieval de “gótico” no contexto setecentista. Explica-se por que os escritores góticos, engajados em arrebatá-lo seu público, aderiram à constatação burkiana de que a “excitação do medo” (PUNTER, 1996a, p. 39) é o elemento-chave do sublime.

Ao contrastar o sublime com a beleza, Burke chega à conclusão de que ele está vinculado ao terror (oriundo dos sentimentos de transgressão e de medo de morte violenta), não a um “panteísmo benigno” (SMITH, 2007, p. 2), como uma leitura romântica positiva costumava defender ao interpretar a relação estabelecida entre sujeito e natureza. Ponto de vista semelhante é desenvolvido por Botting (2005, p. 2-3), para quem a mentalidade gótica reconhece, na grandiosidade das paisagens naturais agrestes (tais como regiões montanhosas), a manifestação de

uma potente força metafísica que intimida e arrebatada o ser humano, apontando-lhe sua pequenez e deixando-o perplexo.

O postulado de que o sublime decorre do medo da morte consiste, para Smith (2007, p. 26), em uma lacuna da teoria burkiana, que somente pode ser aceita por meio desse pressuposto abstrato em terreno apriorístico, uma vez que não se pode vivenciar a experiência da morte e, posteriormente, nutrir medo dela. A correção proposta à teoria de Burke é que se justifique o sublime a partir do medo que uma “*ideia* da morte” traz ao sujeito (SMITH, 2007, p. 26). Ter medo da morte, nesse sentido, presume que joguemos com cartas da idealização porque o medo antecipa imaginativamente prováveis mal-estares de um futuro indefinido para o presente do pensamento e do domínio afetivo interior.

Smith (2007) resume os conceitos-chave da teoria burkiana (obscuridade, poder, privação, vastidão e infinito) e anota que as experiências capazes de gerar o sentimento do sublime são aquelas que suspendem a razão do sujeito, colocando-o em uma posição desfavorável, na qual reconhece a redução ou anulação de seu potencial racional. O indivíduo interage com a realidade externa e experimenta um mal-estar paradoxal, que transita entre a reverência extática (*awe*) e a impossibilidade de compreensão (SMITH, 2007, p. 11).

Desdobra-se da experiência do sublime, que opera a partir do arrebatamento da alma (BOTTING, 2005, p. 25), a ideia amedrontadora de que estamos vulneráveis a um “criador onipotente”, iconicamente representado pelo Deus vingativo do Antigo Testamento, que valoriza o “castigo” e a “danação” (SMITH, 2007, p. 11). O sublime burkiano inverte então as regras porque, em oposição ao sublime natural (que considera a natureza obra de uma Providência benigna), nos torna conscientes de nossa pequenez e finitude, valorizando a experiência negativa (SMITH, 2007, p. 12).

Reforçada pelo sublime burkiano, a concepção de que as forças naturais atuam implacavelmente sobre a limitada existência humana incentiva a literatura gótica ao desenvolvimento do motivo da ruína como motivo-chave. As obras góticas o exploram por meio de elementos cênicos — como “escombros arquiteturais em colapso”, “velhas casas decadentes”, “reliquias antigas” —, elementos humanos — por exemplo, “pessoas senis” (BAYER-BERENBAUM, 1982, p. 26) e por meio de temas como morte e enfermidade. O caos mental, vivenciado por indivíduos cujo *self* enfrenta as corrosões internas impingidas por psicoses, é (por extensão) resgate do tema da ruína (BAYER-BERENBAUM, 1982, p. 39).

As ruínas validam a verdade metafísica desenvolvida pelo sublime burkiano, qual seja, a supremacia da realidade natural sobre o ser humano, já que a morte é a opressão máxima da

natureza sobre um personagem que, diante dela, ao tomar consciência de sua limitação e condição efêmera, vivencia agudez de percepção. Ao mesmo tempo em que a morte significa “autoextinção” (BAYER-BERENBAUM, 1982, p. 26), provocando medo, também arrebatava o espírito dos personagens com fascínio.

A ficção gótica evoca então a implacável atuação de Cronos, principalmente por meio da decadência de construções antes consideradas sólidas, e utiliza os escombros como índices da atividade incessante da morte, que se alia à “eternidade do tempo” e estabelece relação contrastiva com a “temporalidade da matéria” (BAYER-BERENBAUM, 1982, p. 27). Por recriarem obsessivamente essa atmosfera de ruína, as obras góticas podem ser lidas como a materialização literária da pulsão de morte (Tânatos) explicada por Freud (BAYER-BERENBAUM, 1982, p. 26). Essa iniciativa equivale a outra função das obras góticas, qual seja, a de refletir filosoficamente a respeito de forças que escapam dos limites humanos (como as forças naturais) e que, por isso mesmo, nos incentivam a reduzir nossos níveis de prepotência (CLEMENS, 1999, p. 4).

A visão de mundo gótica, mapeada por Bayer-Berenbaum (1982, p. 35), interpreta a religião institucionalizada como agência de opressão e, ao denunciar esse aprisionamento, destrói as máscaras éticas com as quais a religião volatiliza os ímpetus inatos de violência do ser humano:

Dessa forma, o vinho simbólico que substitui o sangue no ritual religioso retorna à [condição de] sangue real na Missa Negra e a ingestão de pão no lugar da carne cede espaço ao canibalismo desenfreado. A religião busca moderar e controlar, teológica e moralmente, a mais grandiosa experiência, mas, na ausência de moralidade, o gótico se deleita em intensidade. (BAYER-BERENBAUM, 1982, p. 35)

O gótico, dessa forma, dialoga com a dinâmica do sagrado, mas seu projeto é denunciar a religião institucionalizada, principalmente em suas iniciativas hipócritas, alienantes e limitadoras das experiências sensuais. Bayer-Berenbaum (1982, p. 37) descreve o gótico como uma “religião decadente”, já que eventuais fundamentos e símbolos institucionalizados (sobretudo cristãos) se tornam inválidos. Não se crê mais em um “Deus benevolente” (BAYER-BERENBAUM, 1982, p. 37), embora não se dispense a crença em um projeto espiritual capaz de conectar o sujeito, mesmo que por um percurso negativo, a uma dimensão metafísica.

A conotação religiosa da literatura gótica justifica as combinações temático-formais que o modo gótico tem mobilizado desde seu início (BAYER-BERENBAUM, 1982, p. 45): as escolhas feitas não são aleatórias ou simplesmente recursos que visam à criação de efeitos. Pelo contrário, o gótico cose todos seus elementos em busca da expansão da consciência, o que o

torna, em última análise, uma iniciativa marcadamente religiosa porque partilha, com o discurso religioso, a tentativa de aprofundamento da interpretação das realidades imediata e transcendente. “Símbolos religiosos e imagens”, sobre os quais se embasa a cosmovisão gótica, retratam a dupla condição desfavorável do ser humano, que é “vítima simultânea de si mesmo e de algo fora de si” (THOMPSON, 1974, p. 7).

A cosmovisão gótica reforça sua aliança com a investigação interna promovida pelo sentimento de mundo romântico ao se concentrar no domínio subjetivo, individual, povoado por angústias e pesadelos (BOTTING, 2005, p. 7). “Rebento do Romantismo” (BAYER-BERENBAUM, 1982, p. 20), o gótico se caracteriza por seus excessos e examina, a partir de uma interpretação negativa, diferentes formas de sensibilidade. Orientados pelo princípio romântico da supremacia da subjetividade, os escritores extraem do território das emoções humanas a substância necessária para o exame aprofundado do “sensualismo”, “sensacionalismo”, “sadismo” e “satanismo” (BAYER-BERENBAUM, 1982, p. 20), temas importantes ao gótico canônico e que são reelaborados continuamente por obras posteriores.

O Romantismo fornece a proposta estético-filosófica necessária para que a “interioridade” e a “individualidade” (BOTTING, 2005, p. 59) sejam objeto de investigação da cosmovisão gótica, que percorre os meandros da subjetividade humana, sobretudo por meio de narrativas em primeira pessoa. Influenciada pela filosofia romântica, a literatura gótica se concentra na interioridade do sujeito e explora os estados de espírito dos personagens em sua relação com o cenário natural, cuja grandiosidade (para além de ser fonte do sentimento do sublime), espelha a intensidade dos tormentos vivenciados pelo indivíduo em seu mundo interior (BOTTING, 2005, p. 59-60, 65). Ao caracterizar esse modo subjetivo de interpretar o mundo, Thompson sugere que a visão gótica mobiliza o idealismo romântico para remodelá-lo de maneira deformada — forma de percepção da realidade que Bayer-Berenbaum (1982, p. 28) igualmente associa ao gótico.

A negativização opera desta forma: o Romantismo retoma a concepção platônica de que vivemos em um mundo material imperfeito ao qual se opõe uma realidade metafisicamente bem-acabada. Instala-se, portanto, um confronto entre essas duas realidades, embora a concepção romântica considere que o sujeito pode vislumbrar essa realidade perfeita por meio da fusão com a natureza, que é modelo de perfeição estética.

No entanto, uma mentalidade taciturna se associa a essa visão de mundo para distorcê-la e transpô-la para o terreno do negativo porque a reinterpretação dessa relação do indivíduo com a realidade passa a indicar que a procura pela união com o mundo ideal é feita de desencontros, sofrimento, isolamento e obstáculos, sendo o principal deles a luta interna constante

que se trava contra o mal (THOMPSON, 1974, p. 1). Joel Porte (1974, p. 63), via neoplatonismo, reforça essa interpretação romântica de que o mundo é caótico e tumultuado, e acrescenta que, em meio a um sem-número de imperfeições, a morte é o evento que (ao menos para a filosofia romântica) garante tranquilidade e isenção dos sofrimentos do mundo carnal. A julgar-se por espectros que representam indivíduos em estado de permanente tormento, a literatura gótica instaura outra negatização do Romantismo, já que nem sempre interpreta a morte como possibilidade de libertação dos sofrimentos carnis.

O gótico, ao elaborar simbolicamente uma teoria sobre o mal e a dor, opera no domínio do mito, que possui o mesmo propósito de explicar e ilustrar o que racionalmente não pode ser apreendido (THOMPSON, 1974, p. 6). Enquanto o Romantismo se desenha como “filosofia da consciência”, o Romantismo sombrio se desvela em sua busca fracassada por “absolutos morais e metafísicos” (THOMPSON, 1974, p. 6), que nos leva à constatação de que a realidade é uma desordem insuperável. Logo, o mundo em que vive o sujeito é caótico, sendo-lhe desafiadora a ação moralmente virtuosa, já que vacila a todo instante a respeito das decisões a serem tomadas em uma realidade que não compreende.

Os românticos sombrios (por exemplo, Edgar Allan Poe, Nathaniel Hawthorne e Herman Melville) seguem em direção contrária ao Romantismo transcendental — designação atribuída ao movimento romântico otimista associado a autores como Ralph Waldo Emerson e Henry David Thoreau — e exploram uma “complexa visão da agonia existencial” (THOMPSON, 1974, p. 5), porquanto o sujeito sofre uma dupla alienação: percebe-se desconectado da realidade imediata e também de uma realidade transcendental, que lhe instala, no espírito, um “profundo mal-estar religioso” (PORTE, 1974, p. 43).

Tal incômodo existencial é elemento nuclear do gótico, construído de modo a explorar a natureza escura do ser humano e a desacreditar do bem, dado que o mal tende a dominar o mundo desarmonioso no qual o sujeito é penosamente obrigado a viver. A cosmovisão gótica, que considera a natureza humana degradada, teria sido influenciada sobretudo pela vertente calvinista¹² da visão religiosa protestante, cujos temas — como o da danação eterna, sem pos-

¹² Duas visões de ser humano se opunham na Idade Média. De um lado, o agostinianismo reforçava o aprisionamento do ser humano ao pecado original e a necessidade de ser anistiado com a graça divina; de outro, o pelagianismo acreditava na boa-vontade humana e na possibilidade de o homem ser salvo por meio de seus próprios esforços. O calvinismo é o desdobramento renascentista do agostinianismo e reforça a depravação humana e a salvação somente dos predestinados (a quem é dada a graça divina). Transplantado para a Nova Inglaterra, o calvinismo modelou significativa parte da cultura estadunidense, tendo incentivado a construção de escolas e universidades, e o funcionamento da imprensa (HARMON; HOLMAN, 2006, p. 78-79).

sibilidade de remissão — se transformaram na principal dívida do gótico para com essa ideologia religiosa (PORTE, 1974, p. 43-44). Encarcerados nessa doutrina calvinista da predestinação, os personagens reagem de formas diferentes, sendo o comportamento mais comum o da “ortodoxia paciente” (PORTE, 1974, p. 57), que frequentemente culmina em uma postura religiosa obsessiva e de tendência punitiva.

Em diálogo com essa visão religiosa deformada, o terror de muitas obras góticas equivale ao terror teológico, herança calvinista que ressalta que a existência humana está subordinada a um “sistema de culpa e sofrimento universal no qual não existe absolutamente nenhuma consideração, nenhuma catarse, nenhuma esperança de redenção” (PORTE, 1974, p. 54). Nos limites dessa cosmovisão, o próprio sujeito calvinista se volta para sua condição inerentemente viciada e apresenta o seguinte questionamento existencial a um Criador nada benevolente: “para que, enfim, me criaste?” (PORTE, 1974, p. 56). A mentalidade calvinista aprisiona, portanto, o ser humano em uma constrangedora e pungente questão metafísica: afinal, que espécie de Criador é esse que nos criou somente para, durante a vida, enfrentar contínua degradação e, posteriormente, atingir a morte que nos transformará novamente em pó? Qual o sentido de uma existência marcada por um niilismo teleológico? A ideologia calvinista, ao servir de base filosófica à interpretação de mundo gótica, reforça a tensão permanente que existe na relação entre criatura e criador, sendo a “culpa religiosa” (PORTE, 1974, p. 60) a principal constante dentre os temas góticos de matriz protestante.

A leitura negativa da realidade pertencente ao enquadre da cosmovisão gótica legitima uma concepção de ser humano aprisionado a uma condição trágica, porquanto ironicamente descompassada e fadada à ruína e ao mal. Embora as obras góticas sejam povoadas com múltiplos personagens típicos, todas as escolhas demográficas correspondem a materialidade literária que atualiza a cosmovisão gótica de ser humano, cuja síntese equivale ao herói byroniano.

O gótico é o modo literário utilizado por Byron para materializar sua cosmovisão, caracterizada pelo ódio à realidade que é incentivo primeiro do processo criativo. Seu mundo poético é construído pelo colapso, e o herói byroniano, ao perder a inocência, se reconhece ludibriado pela vida, que não lhe permite ser o *self* que para si idealizou (EHRSTINE, 1974, p. 94-95). Afastado cada vez mais desse *self* ideal (considerado agora um refúgio existencial inalcançável), torna-se ressentido e ingressa na dinâmica da autopunição. Porque o *self* se reconhece fragmentado, descarnado, o herói byroniano (isto é, a síntese filosófica do sujeito gótico) enfrenta árdua luta existencial entre a razão e a emoção (domínios que estão em constante tensão nas obras góticas), já que as iniciativas do “amor sexual” (EHRSTINE, 1974, p. 96) e do

conhecimento são as prerrogativas que tem à disposição como tentativa de reintegração do *self* dilacerado e, por conseguinte, de superação da alienação de si.

Tanto o *self* corrompido (única versão de si acessível) quanto a Providência são tirânicos e obrigam o indivíduo a viver sob o jugo de uma constante tensão, decorrente do descompasso entre “desejo e realidade” (EHRSTINE, 1974, p. 96). A cosmovisão byroniana, ao acentuar esse desajuste entre o *self* e a realidade, denuncia também a tirania cósmica e interpreta o Criador como uma divindade perversa, que cria mundos somente para ter o deleite de destruí-los e, ao fazê-lo, atenuar (em um ato egoísta) sua solidão (EHRSTINE, 1974, p. 106).

Herdeiro dessa cosmovisão, o modo literário gótico é usado frequentemente para teatralizar a Queda do homem, pois entende que uma das danças a que o ser humano está condenado corresponde à perda da inocência e ao conseqüente ingresso em um mundo desordenado e impregnado de ressentimentos. Ao atribuir essa transformação negativa (destruição da inocência) a uma “fonte de mal alheia ou externa” (PORTE, 1974, p. 58), interpreta que a violência está em uma realidade sustentada por um esquema funcional perverso. Imersos nesse esquema rígido, os personagens não têm escolha para se esquivarem da degradação.

Lendo a figura mítica de Caim como figura paradigmática de herói byroniano, John W. Ehrstine (1974, p. 97) reconhece que a tirania do mundo sobre o sujeito é a força responsável pela violência com que esse mesmo sujeito reage à opressão à qual é submetido. Sua conclusão, a partir do reconhecimento dessa idiossincrasia da poética byroniana (que equipara a existência humana a aprisionamento), é de que qualquer esforço para se libertar de amarras político-existenciais se delinea com traços de rebeldia. Essa dinâmica, marcadamente encenada na obra de Byron, sintetiza a postura filosófica das obras góticas, que interpretam o ser humano em permanente estado de prejuízo, uma vez que está destinado a perder a inocência, sua identidade e — o que o coloca em uma situação mais niilista ainda — o jogo inexecutável de um Criador cruel.

O herói byroniano também pode ser comparado à figura mítica de Prometeu, que consuma o ato sacrificial de outorgar o fogo aos homens e cuja atitude heroica consiste em se rebelar contra o tirano Zeus — divindade que, na tradição judaico-cristã, é retomada pela figura enraivecida de Jeová, que faz do ser humano um títere (EHRSTINE, 1974, p. 99-101). Para Byron, a maior vingança que o ser humano condenado pode executar é fruir a existência em um mundo interior, esfera onde estabelece suas próprias regras e formas de liberdade. A luta infatigável contra a opressão, em última análise, é uma materialização da esperança de que lutar contra a tirania tornará possível a reintegração do *self* (EHRSTINE, 1974, p. 107). No entanto, a harmonização capaz de possibilitar a fruição da unidade perdida não transcende o mundo

subjetivo porque o único palco em que pode ocorrer essa tentativa de ressignificação identitária é a sua mente:

Portanto, qualquer que seja o negativismo filosófico presente nos poemas de Byron, o [poema] lírico de 1816 [“Manfred”] estabelece, no mínimo, a possibilidade positiva, embora inortodoxa, de vitória para o indivíduo. Uma vitória prometeica não se dá sem ironias, mas nada em Byron assim ocorre. Não há senão conforto austero na conclusão de Byron de que o único caminho para sintetizar qualquer um dos opostos com os quais o homem se depara incessantemente desde sua queda é contê-los. Essa síntese é a única unidade, a única liberação da perversão, da tirania ou da fragmentação que os seres humanos podem alcançar. O herói byroniano, então, não é meramente gótico, furioso e culpado; especialmente nos heróis tardios encontramos retratos de homens que, ao tentarem conter essas consequências escuras e inevitáveis da estada humana na Terra, se tornam altruístas e sacrificadores. (EHRSTINE, 1974, p. 102)

A negativa metafísica byroniana resume o sentimento de mundo gótico de que todas as tentativas de libertação de amarras — que corresponderiam a um passo inicial importante em direção à restituição do *self* do ser humano, criatura condenada — se caracterizam por serem irrevogavelmente falhas. Apesar de ineficazes, são precisamente essas tentativas que outorgam, aos homens, “honra e dignidade” (EHRSTINE, 1974, p. 98), razão pela qual o gótico assinala que o real valor do ser humano está na luta contínua, na firmeza de espírito em permanecer se rebelando contra prisões factuais e subjetivas. Os heróis byronianos modelados na fôrma de Prometeu reconhecem a tirania e contra ela se rebelam, buscando o reestabelecimento da unidade existencial corrompida. No entanto, por permanecerem presos ao esquema tirânico, uma vez que a tentativa que engendram é falha, a única saída que lhes é possível consiste na fruição de um mundo interior sagrado que deve permanecer ao abrigo de qualquer forma de opressão.

O herói byroniano, portanto, partilha com o herói-vilão da literatura gótica seu temperamento impetuoso, centrado em si mesmo, que busca a imposição e a realização de seus desejos. No entanto, esse ímpeto egocêntrico (tanto em um personagem quanto em outro) se vê tolhido por amarras sociais e, contrariado por um sem-número de limitações, frequentemente resvala em um comportamento de mártir.

Abstendo-se de traçar o perfil de personagens típicos da literatura gótica, Bayer-Berenbaum (1982, p. 21) examina a filosofia da imaginação gótica para concluir que a vertente em estudo prioriza tramas que levam à “expansão da consciência e da realidade”, sobretudo porque tocam temas profundos de ordem metafísica, tais como “transes hipnóticos”, “comunicações

telepáticas”, “experiências visionárias”, “percepções extrassensoriais” e — o preferido da lista — “sono” (BAYER-BERENBAUM, 1982, p. 25).¹³

O gótico estende nossa percepção da realidade porque desconfia do que ela nos apresenta superficialmente como natural, desvelando amplos e (não raramente) monstruosos meandros e dimensões. Eventos aparentemente ordinários são muito mais profundos e entrelaçados do que pensamos, e, quando deles tomamos consciência, reinterpretemos a experiência humana, que é lida pela mentalidade gótica como “fraturada e caótica” (CAVALLARO, 2002, p. vii). No que se refere ao domínio textual, essa expansão perceptiva se reserva a personagens que tomam consciência de si mesmos ou que têm algum *insight* a respeito da realidade circundante, povoada por fantasmas (factuais ou simbólicos) (BAYER-BERENBAUM, 1982, p. 21). A expansão de consciência promovida pela literatura gótica se relaciona também à possibilidade de reconhecimento e diálogo com todas as pulsões humanas que ocultamos à sombra (CAVALLARO, 2002, p. 24).

O esforço interpretativo de Bayer-Berenbaum pretende compreender amplamente a dinâmica da imaginação gótica e seu potencial de expansão da consciência. Também se mostra relevante, em seu estudo, a conclusão de que a literatura gótica é fascinada por toda materialização de poder, que encontra seus principais agentes na beleza, na natureza, no mal, no sobrenatural e no amor — forças que “conquista[m] a vida e desintegra[m] a matéria” (BAYER-BERENBAUM, 1982, p. 27). Todos esses temas, ao terem seu lado obscuro explorado pela filosofia gótica, possibilitam profunda incursão pela natureza humana e a observação de ângulos inexplorados, o que nos garante a expansão de consciência de que trata Bayer-Berenbaum.

O terror, como recurso a que a literatura gótica recorre para o estabelecimento do sentimento de medo, viabiliza a expansão de nossos sentidos, dado que se trata de uma reação psicofisiológica, experimentada de forma vicária por meio da literatura e que acentua a tomada de consciência dos eventos e dos cenários circundantes. Percebemos o “quão fria a sala se tornou ou o quão escura a noite evoluiu” (BAYER-BERENBAUM, 1982, p. 31), e, por essa razão, o

¹³ Ao caracterizar a predileção dos escritores góticos pelo tema do sono, Bayer-Berenbaum (1982, p. 26) nos mostra que ele se atrela, com frequência, à suspensão de eventuais certezas que os personagens nutrem em relação aos seus próprios sentidos. O que nossa visão apreende da realidade é confiável ou percebemos somente um simulacro? Estamos, de fato, acordados ou sonhando? O tema também é explorado negativamente, a partir da insônia de personagens, que ingressam em um estado vulnerável, no qual seus mecanismos de consciência vivenciam pungente fadiga decorrente da falta de descanso. Quer o ingresso em seu território se dê pelo caminho positivo, quer pelo percurso negativo, o sono é uma das portas de entrada para serem examinadas as profundidades da psique (BAYER-BERENBAUM, 1982, p. 26).

terror é um “despertador psicodinâmico” (CAVALLARO, 2002, p. 16), que afina nossa capacidade perceptiva, afastando-nos do estado de inércia sensorial e convidando-nos a repensar os limites de nosso *self*, que, sendo vulnerável à ação ininterrupta de forças psíquicas, não pode ser planificado por categorias descritivas.

O sobrenatural é elemento que se destaca para instalação do terror gótico, obtido por meio da dissolução de fronteiras entre a dimensão material imediata e uma dimensão metafísica, que não é construída com a mesma “aura de faz-de-conta” (BAYER-BERENBAUM, 1982, p. 33) dos contos de fadas. A proposta gótica de que o sobrenatural pode interferir a distância ou se infiltrar presencialmente na realidade material é recurso que se converte em máxima iniciativa para expansão da consciência, e a dinâmica da conexão de ambas as esferas é pensada, por Bayer-Berenbaum (1982, p. 32-33), a partir de uma via de mão dupla: ocorre ou a materialização do espiritual ou a espiritualização do material.

Por meio de situações que exploram o tema do sadomasoquismo, os personagens se confinam em estado de agonia e dor, o que promove igualmente uma intensificação perceptiva, uma vez que a consciência do leitor é interpelada para lutar contra os principais inimigos da mentalidade gótica, que são a “apatia e insensibilidade, passividade e moderação” (BAYER-BERENBAUM, 1982, p. 30). Tanto a dor quanto a agonia reforçam a consciência da existência — mesmo que correspondam a uma experiência negativa — e têm o potencial de fascinar sua vítima. Dessa forma, esses sentimentos nos convidam à catarse — porque o outro do tecido ficcional se dissolve enquanto mantemos nossa integridade (BRUHM, 2002, p. 272) — e nos impelem a reconhecer e a tomar posse de nossas “tendências bestiais” (BAYER-BERENBAUM, 1982, p. 31).

O sadismo e o masoquismo fundem os prazeres carnais à morte e são temas que ficcionalizam o embate contínuo travado entre Eros e Tânatos, já que as obras góticas desenvolvem, como seu drama primordial e nuclear, o “violento embate entre vida e morte” (BAYER-BERENBAUM, 1982, p. 31). A atração dos escritores góticos por esses temas se justifica pelo potencial que a morte tem (por ser tema tabu e porque instaura o caos) de dissolver qualquer fronteira e categorização.

O evento da morte coincide frequentemente com o ápice de episódios passionais e é representado de forma distinta da experiência dos homens comuns, porquanto apresentada como um “espetáculo policromático” (CAVALLARO, 2002, p. 47), sinestésico. No entanto, o terror gótico, em última análise, representa o triunfo da vida sobre a destruição: afinal, “quem está mais vivo do que eu quando estou completamente sequestrado por uma história de horror que realmente muda minha condição fisiológica enquanto a leio ou a ela assisto?” (BRUHM,

2002, p. 274). Notamos, portanto, o potencial catártico do horror artístico, que opera por meio da sincronidade emotiva entre personagem e leitor, cujas reações em face da morte devem ser convergentes e simultâneas (CARROLL, 1990, p. 18).

Em sua análise da filosofia da imaginação gótica, Bayer-Berenbaum (1982, p. 38) reconhece a exploração do tema da loucura como último recurso que serve à expansão perceptiva da realidade promovida pela cosmovisão gótica. Essa ampliação perceptiva se dá por meio da hipersensibilidade de um personagem tresloucado, que experimenta a realidade em profundidade, uma vez que percebe detalhes que os demais integrantes da trama não conseguem notar. O desvario resulta frequentemente do excesso passional e representa a culminância do desajuste mental causado pela falta de contenção do personagem, que, motivado por sua *hybris*, acredita não possuir limites (CAVALLARO, 2002, p. 54).

Por fim, a filosofia gótica se incumbe de refletir sobre as inclinações atemporais da natureza humana que representam uma afronta à ordem, como a propensão à violência. O contínuo embate encenado literariamente nas obras góticas nos mostra, em condição adversária, as pulsões humanas e a asfixia que a elas foi imposta pelo verniz da civilização. A repressão é denunciada, então, como condição *sine qua non* para que a civilização possa se estabelecer, sendo o desdobramento principal dessa obstrução a intensa opressão que recai sobre os personagens góticos.

1.4. A MATERIALIDADE LITERÁRIA GÓTICA

1.4.1. CONVENÇÕES E TEMAS FUNDADORES DA LITERATURA GÓTICA DO SÉCULO 18

Desde sua origem, a literatura gótica prioriza, como recursos retóricos, o “ornamento”, a “hipérbole”, a “exclamação violenta” e o “uso do suspense” (PUNTER, 1996a, p. 9, 59). Trata-se de escolhas estéticas do domínio do excesso que viabilizam o diálogo da literatura gótica com o melodrama, modo literário que busca a fuga à linguagem cotidiana, de maneira a elevar o registro literário a uma clave que pretende suscitar o sublime. Essencialmente, o melodrama é um gênero do domínio teatral cujo propósito é despertar os sentimentos da plateia — sobretudo os sentimentos de “piedade, horror ou alegria” (HARMON; HOLMAN, 2006, p. 317-318). Em sua origem, apresenta personagens cuja filiação moral é muito bem demarcada (ou são excessivamente bons ou excessivamente maus) e, embora possa se associar à tragédia, o melodrama frequentemente possui final feliz. Ao se aliar às obras góticas, torna-se um modo literário que mantém essa predileção pela sensibilização dos sentimentos do leitor, embora não

mais represente garantia — dado o pessimista sentimento de mundo gótico — de que o desfecho das tramas será positivo.

Punter (1996a, p. 25) abriga a ficção gótica em um conjunto literário mais amplo, que designa por “romances sentimentais”. O derramamento emotivo dos personagens sensíveis e visionários — construído pelo recurso ao “*páthos* e angústia” (PUNTER, 1996a, p. 25) —, bem como o exame aprofundado de seus sentimentos (promovido formalmente pela inflexão melodramática) é uma franca oposição aos ideais iluministas do século 18. O tom sentimental das obras nos convida a apreciar o que Punter (1996a, p. 26) denominou “precisão do fluxo de consciência” e considerou como um elemento positivo, visto que viabiliza a narração, sem qualquer atraso, do turbilhão emocional dos personagens. Trata-se de um dos recursos técnicos mais frequentemente adotados pela literatura gótica para investigar aspectos da esfera psicológica que escapam à completa apreensão racional e que, portanto, se apresenta como um desafio ao romancista que deseja dar materialidade ao exame das profundezas do *self*.

O contraste é um dos principais recursos técnicos utilizados pela ficção gótica para ampliar, à maneira de uma lente de aumento, a realidade que se deseja perscrutar:

A paisagem gótica se lança de extremo a extremo; da altura de uma etérea torre do sino à profundidade de um calabouço; das paredes de pedra maciça à delicada, ilusória teia de aranha; da completa escuridão ao bruxuleio de uma vela; ou de um silêncio vazio a um grito agudo. Mesmo os romances góticos modernos que abandonaram esses clichês mantêm o contraste extremo. (BAYER-BERENBAUM, 1982, p. 22)

A interação do indivíduo com a realidade construída por meio de elementos contrastantes assegura que os sentidos permaneçam sempre alerta, apartados de qualquer tentação à inércia sensorial. Afastados da apatia, os sentidos contribuem com a expansão perceptiva de si e da realidade circundante: essa é a constatação a respeito do gótico que Bayer-Berenbaum (1982, p. 22) nos sugere, embora não a formule explicitamente. Os contrastes estabelecidos entre clima e cenários (que oscilam de um extremo a outro) também constroem uma atmosfera de medo, dada a instabilidade de elementos cênicos, cujos limites se mostram irregulares e, portanto, debilitam ou anulam nossa precisão perceptiva (CAVALLARO, 2002, p. 21).

As obras mostram que a inspiração arquitetural gótica cria cenários literários convolutos que acentuam o contraste das obras: escadarias e túneis, por exemplo, atordoam tanto nossa percepção geográfica quanto a dos personagens (BAYER-BERENBAUM, 1982, p. 24). No entanto, as marcantes oposições não se estabelecem unicamente por meio do cenário, mas tam-

bém quando se realiza a descrição dos personagens (vilões que se associam à classe alta e heróis, à classe baixa) ou se escolhem determinados temas opostos (como vício e virtude) (BAYER-BERENBAUM, 1982, p. 23-24).

Apesar de *The castle of Otranto* (1764), de Horace Walpole, ser considerado o texto inaugural da literatura gótica canônica, Punter (1996a, p. 40) considera a obra protogótica *Ferdinand Count Fathom* (1753), do escocês Tobias Smollett, o primeiro texto em prosa do século 18 que reserva espaço central ao terror e explora importantes temas e convenções da ficção gótica posterior, quais sejam: denúncia de uma sociedade que se quer refinada, mas que opera por meio de hipocrisia e violência; denúncia da opressão social vivida por uma donzela em perigo abandonada à própria sorte, e inserção de elementos sobrenaturais, tendo em vista a criação de uma atmosfera soturna. A relevância da obra de Smollett para os estudos góticos também se justifica, de acordo com Punter (1996a, p. 42), pela existência do personagem Diego, pioneira personificação do Judeu Errante, que funda a tradição de uma casta de personagens “condenados a viver com a consciência de extrema culpa em um mundo implacável do qual o perdão foi banido”. Aprisionados a essa engrenagem fatídica, esses personagens se reconhecem imersos em angústia porque raramente encontram conforto existencial, fadados que estão a relações humanas conturbadas que ou fomentam pecados que não podem ser absolvidos ou que invalidam quaisquer boas intenções.

The castle of Otranto, dentre outras convenções e temas literários, funda o recorrente motivo gótico da punição cíclica, que prevê que os pecados dos pais — geralmente indivíduos egoístas que agem motivados por megalomania (CAVALLARO, 2002, p. 162) — devem recair sobre os filhos. Ficou também a cargo do texto walpoliano a demarcação da predileção gótica pela exploração de um passado insistente, que não está acabado e a respeito do qual se nutrem, majoritariamente, os sentimentos paradoxais de fascínio e medo.

Questões de legitimação, manutenção do poder e restauração de linhagens se circunscrevem no tema da autoridade de classe e todas essas incursões propostas por Walpole se conectam à questão do poder e suas deformações, que resultam em cenários desumanizadores.

Contemporânea de Horace Walpole, a inglesa Clara Reeve publica, em 1777, *The old English baron*, romance com o qual estabelece outro protagonista recorrente da literatura gótica: o “jovem de origem incerta, mas com grande talento” (PUNTER, 1996a, p. 48) que, após ser levado para um círculo familiar hostil e nele permanecer por longo período, às custas de ofensas físicas e psicológicas, toma consciência de sua própria origem, que é tão nobre quanto a daqueles que o maltrataram.

The castle of Otranto e *The old English baron* importam também à história da literatura gótica pelo emprego de outro artifício literário comum, qual seja, a apresentação dos fatos por meio de “narrativas enquadradas” (PUNTER, 1996a, p. 49), que se querem passar por manuscritos encontrados, editados e expostos ao público leitor. Os escritores dos romances, em busca de autoproteção, forjam distanciamento da autoria do material, colocando-nos em diálogo com uma voz narrativa que assume a legitimidade do texto que nos é dado ler. Punter (1996a, p. 49) acrescenta que o recurso ao manuscrito encontrado é uma manipulação técnica que assegura conforto ao escritor, a quem é dada a prerrogativa de se isentar da descrição de fatos ou de detalhes do passado da trama, caso os julgue capazes de denunciar anacronismos ou intangibilidades histórico-epistemológicas, que, em última análise, atestariam igualmente sua impossibilidade de recompor, o mais perfeitamente possível, o passado que deseja (re)criar literariamente. O dispositivo gótico do manuscrito recebeu posteriores aprimoramentos, sobretudo porque muito herdou do romance epistolar (PUNTER, 1996a, p. 50), que lhe sugeriu novos suportes narrativos e incentivou, sobretudo, a multiangulação narrativa por meio de diversos narradores.

O motivo da perseguição (seja no terreno social, religioso ou psicológico) é tema-base dos textos góticos, que frequentemente podem ser lidos como relatos de narradores paranoicos que vivenciam uma perseguição factual ou imaginada (PUNTER, 1996a, p. 138). Ao receber a versão dos fatos dessa espécie de narrador, o leitor precisa se manter incrédulo para determinar o grau de fidedignidade do relato e o grau de interferência da mentalidade eventualmente paranoica do narrador. Os textos construídos por meio da paranoia dos narradores avançam em sofisticação formal nos séculos seguintes — dado o mergulho no domínio interior dos personagens — e acentuam a exploração do terror como matéria-prima da narrativa.

Punter (1996a, p. 9) destaca outras principais convenções da topografia e dos personagens da literatura gótica canônica, quais sejam: a existência de um castelo assombrado e de uma donzela que é cruelmente perseguida por um vilão — tipo que, ao interferir no destino dos outros personagens, se converte no personagem mais complexo e atraente da trama. O motivo da donzela em sofrimento se associa frequentemente à discussão do matrimônio visto como acordo financeiro, ou seja, como conveniência social rentável, geradora de capital e apartada de qualquer possibilidade de amor verdadeiro (PUNTER, 1996a, p. 69-70).

O castelo de arquitetura medieval, soturno, decadente, vinculado a um “passado feudal associado à barbárie, superstição e medo” é elemento-chave das obras fundadoras. “Abadias,

igrejas e cemitérios” (BOTTING, 2005, p. 2) se unem à imagem inicial do castelo para se deformarem em espaços institucionalizados que simbolizam determinada classe social e que também operam por meio da opressão.

Os espaços preferenciais da ficção gótica — como “castelo, catedral, solar, templo, cemitério, sepulcro, calabouço, labirinto, caverna, mares congelados, pináculos montanhosos” (THOMPSON, 1974, p. 7), “convento”, “fossas” e “torres” (BAYER-BERENBAUM, 1982, p. 21) (e suas reformulações) — instauram e acentuam a agonia dos personagens, que se reconhecem impotentes, limitados, aprisionados. Esses cenários do mosaico gótico — preenchidos por objetos como “pontes levadiças”, “portas misteriosas e corredores falsos”, “dobradiças enferrujadas”, “velas bruxuleantes”, “marcas de nascimento”, “sinos sonantes” e “manuscritos escondidos” (BAYER-BERENBAUM, 1982, p. 21) — atuam como “metáforas do *self* e da alteridade inominável” (THOMPSON, 1974, p. 7), argumento que reforça a identificação entre personagens e os espaços góticos e, portanto, a ocorrência da sincronicidade cênico-emotiva.¹⁴

Os personagens se desiludem com a realidade, que é percebida como opressora, e, em uma tentativa de superar ou abrandar seu sofrimento, recorrem à paisagem natural que os cerca, em busca de consolo. Não é arbitrária, portanto, a predileção pelo sublime — alcançado por meio do vínculo que o personagem tenta estabelecer com paisagens rurais (BOTTING, 2005, p. 42) —, já que esse sentimento é interpretado como o “ápice da experiência emocional” (PUNTER, 1996a, p. 75). Opondo-se ao cenário urbano — identificado como espaço de depravação e corrupção —, os cenários naturais idílicos promovem (mesmo que temporariamente) o sentimento de sobrelevação porque se tornam o conforto material e subjetivo possível aos personagens cujos sentidos se veem encarquilhados, oprimidos pelas convenções e instituições sociais.

Os personagens masculinos que encarnam vilões se associam frequentemente a eventos (reais ou simbólicos) de usurpação e agem como ameaça constante a esposas recatadas e a virtuosas senhoritas órfãs, segundo Botting (2005, p. 3). O teórico (2005, p. 29) realiza um mapeamento arquitetural e demográfico das obras, e complementa a lista de elementos humanos e topográficos pertencentes ao gótico canônico, apontando “câmaras mortuárias escuras e subter-

¹⁴ As obras góticas se caracterizam pela estreita relação que o cenário estabelece com o mundo subjetivo do personagem. Esse dispositivo da literatura gótica, ao qual atribuímos a designação “sincronicidade cênico-emotiva”, remodela o cenário, que se torna personificado (transformando-se em importante personagem da trama) e que se reveste de um temperamento permutável com o estado de espírito dos personagens propriamente humanos. Radcliffe (1826, p. 145), no já mencionado ensaio “On the supernatural in poetry”, nos sugere estar atenta a esse princípio, embora não proponha a ele qualquer designação.

râneas, abadias decadentes, florestas soturnas, montanhas irregulares e cenários selvagens povoados por saqueadores, heroínas perseguidas, órfãs e aristocratas malévolos” como elementos básicos à composição dos textos setecentistas.

O catálogo apresentado por Botting indica a predileção dos escritores do século 18 para criarem figuras transgressoras e excessivas por meio de tipificação, ou seja, recorrendo à criação de tipos que facilitam a associação de sua imagem ou existência aos seus propósitos morais ou ao tipo de ameaça que representam. Punter (1996a, p. 9) também reconhece a existência de uma espécie de algoritmo composicional útil à criação das obras góticas canônicas:

[...] havia sempre uma heroína central, abandonada por seus pais e lançada à deriva, à mercê de um mundo feroz; de maneira correspondente, podia-se razoavelmente assumir que todo clérigo era negligenciado e pobre, a não ser que fosse um dos monges e confessores desrespeitosos e malévolos que similarmente abundavam no mundo do gótico; um [mundo] no qual os homens nunca eram chamados Richard porque nomes de origem italiana ou germânica eram a regra; um [mundo] no qual árduo tratamento por parte dos pais e a morte prematura de mães eram esperados como desfecho obrigatório; um mundo, em resumo, [situado] a considerável distância do mundo contemporâneo do romance realista do século 18 e governado por leis e convenções simples e primitivas. (PUNTER, 1996a, p. 9)

A observação de Punter expande nosso olhar crítico em relação às possibilidades de configuração das obras góticas ao apontar a existência de: a) figuras religiosas, como a do sacerdote em crise econômica e existencial ou a de sua contraparte maligna; b) figuras masculinas que estão embebidas de certo exotismo porquanto originárias de terras italianas ou germânicas, e c) figuras paternas cujo comportamento se caracteriza pela crueldade.

Em diálogo com o argumento de Punter, Botting (2005, p. 10) julga possível delimitar a fórmula composicional empregada pelos autores da primeira geração gótica (1764-1820), ao passo que, fora desse intervalo temporal, se lhe apresenta impossível definir um “conjunto fixo de convenções”, dado o ininterrupto tratamento desses paradigmas temático-formais da literatura gótica, que se transformam em objeto de complexa reapropriação nas obras dos séculos seguintes.

1.4.2. A FICÇÃO GÓTICA NO SÉCULO 19: A INTERNALIZAÇÃO E A UBIQUIDADE DO MAL, E A REELABORAÇÃO DO ESPAÇO DOMÉSTICO

A literatura gótica, ao longo do século 19, discute a “internalização do mal” (SMITH, 2007, p. 87), sendo o motivo do duplo freudiano o principal recurso utilizado para essa empreitada. As agências executoras dos atos malignos não são mais externas — como as que atuam

em intervenções sobrenaturais —, mas pertencem ao próprio indivíduo. As pulsões humanas irracionais, manifestas de modo abrupto, são interpretadas como as principais bases etiológicas das ansiedades vivenciadas no período, pois fundam uma espécie de paranoia sob a qual o sujeito se percebe alienado da autonomia de seu próprio mundo subjetivo, que é incontrolável. O motivo gótico do retorno do passado é recuperado pela exploração da monstruosidade interior, materializada nas “irrupções de forças primitivas e arcaicas profundamente arraigadas à mente humana” (BOTTING, 2005, p. 89).

O gótico do século 18 prioriza a interiorização da violência (que ocorre em espaços fechados), ao passo que o gótico do século 19 amplia essa predileção e a ela soma a exteriorização da violência, que ocorre, por exemplo, nas ruas. Não há mais consolo às vítimas porque todos os espaços estão vulneráveis a crimes e a transgressões (CAVALLARO, 2002, p. 31). No século 18, as agências do mal costumam ser desmascaradas e explicadas racionalmente. Mais do que isso: são esconjuradas e a ordem temporariamente dissolvida é recuperada. À medida que o curso da história literária prossegue e o gótico continua a se desenvolver no século 19, o exorcismo dessas forças de dissolução já não é tão certo ou eficaz e também as demais adaptações estético-temáticas realizadas pelos autores, como a substituição do sublime pelo inquietante freudiano, podem ser agrupadas e lidas sob a chave da incerteza, sentimento opressor que fomenta principalmente o estranhamento da cidade — “local de corrupção noturna e violência” (BOTTING, 2005, p. 7) — e do círculo familiar.¹⁵

No século 19, as figuras cotidianas ameaçadoras que “moram ao lado”, nos espaços domésticos, comerciais e profissionais (BOTTING, 2005, p. 4) — em síntese, em “locais privilegiados de realismo” (BOTTING, 2005, p. 10) —, não permitem a pronta identificação de

¹⁵ William Hughes (2013, p. 10) sugere que, na passagem do século 18 para o 19, o gótico enfrenta um declínio como gênero e assegura seu lugar como modo que permeia outras manifestações literárias, dentre as quais podemos destacar o *sensation novel*. O argumento aqui desenvolvido da ubiquidade do mal pode ser mais bem contextualizado com auxílio do estudo de Hughes (2013, p. 11): a ideia da disseminação do mal é posta em cena a partir da obra inaugural de Walpole, mas, a partir do século 19, o tema é cada vez mais acentuado porque a modernização do contexto histórico-social é ficcionalmente representada como agência de opressão e ansiedade apta a reforçar e a denunciar a proximidade do mal, ao não mais situá-lo imaginativamente em um contexto cultural inscrito no passado. Próximas do leitor contemporâneo do século 19, figuras como cientistas e advogados tornam-se promotoras do abuso de poder, ou seja, convertem-se em representantes da ampla galeria gótica integrada por “falsos árbitros” sociais (HUGHES, 2013, p. 12) que interferem em cenários domésticos especulares aos cenários imediatos habitados pelos próprios leitores dos textos. A partir do mapeamento configuracional realizado também por Mary Ellen Snodgrass (2005, p. xiv), podemos afirmar que, no século 19, a ubiquidade do mal na literatura gótica corresponde à presença difusa do mal em cenários que extrapolam a topografia canônica do castelo.

seu caráter ou propósito moral e se, no século anterior, percebíamos menos incertezas em relação ao caráter maligno de determinado personagem, agora os personagens migram de paisagens sublimes para a soturnidade labiríntica das cidades, o que amplia a complexidade das obras, bem como as demandas de exegese moral (BOTTING, 2005, p. 2).

A cultura burguesa do século 19 privilegia representações literárias realistas e, portanto, as criaturas sobrenaturais perdem a primazia cênica, que é transferida para cidadãos (como cientistas obcecados e estupradores) que se desviam de uma “normalidade” e que tendem a atos moralmente julgados como monstruosos. Esses personagens do cotidiano são também objetos de uma monstruosa alienação de si, que lhes subtrai o direito de supremacia sobre suas próprias “paixões, desejos e fantasias” (BOTTING, 2005, p. 8).

A cidade se constrói, portanto, como espaço depravado, soturno, decadente e perturbador, e as obras ambientadas no cenário citadino compõem o conjunto do “gótico urbano” (BOTTING, 2005, p. 82), que explora a violência como um dos temas principais. A representação do mal, na passagem do século 18 para o 19, se torna complexa e sintoma de uma crise da representação, que impele o gótico a alterar suas preferências ficcionais e a remodelar as construções do século 18 (BOTTING, 2005, p. 58): o “sanatório” substitui o “convento”, e a “casa de campo” passa a figurar no lugar do “castelo” (BOTTING, 2005, p. 87). A substituição do castelo medieval por espaços urbanos ou aburguesados não corresponde, no entanto, a uma democratização espacial, mas a uma preferência que acentua a condição onipresente do mal e que promove a “profanação insistente de lugares aparentemente seguros” (CAVALLARO, 2002, p. 30). A percepção da condição ubíqua das forças malignas reforça o sentimento de mundo pessimista da literatura gótica, que reconhece a tendência humana ao mal como confirmação de nossa tragicidade existencial.

As cidades se tornam cenário propício à visão gótica porque sua dinâmica é ambígua: são construções, o que nos dá a ideia de serem passíveis de controle, mas adquirem uma organicidade que lhes confere autonomia em seu crescimento desenfreado (CAVALLARO, 2002, p. 32). A cidade não nos fornece segurança e nos assusta por meio do inquietante, já que se coloca em condição fronteira, entre o inanimado controlável e o orgânico desenfreado. Cenário propício à instalação da escuridão, a cidade se torna personificada e inflige sofrimento psicológico, transformando-se na causa do atordoamento dos indivíduos (CAVALLARO, 2002, p. 34).

“Duplos, *alter egos*, espelhos e representações animadas de partes perturbadoras da identidade humana”, sintetiza Botting (2005, p. 7-8), são os dispositivos góticos mais explorados pelos escritores para remodelarem o ambíguo espaço doméstico e transformá-lo em um

perímetro de insegurança que, em seu extremo, se converte ironicamente em um cárcere. O lar sucumbe à atuação impiedosa de forças internas e externas (BOTTING, 2005, p. 84), as quais se materializam, por exemplo e respectivamente, por meio do desejo de incesto e pela maledicência (que ataca famílias tradicionais). Paixões rompantes que se instalam no núcleo familiar é uma das forças de desestabilização mais tipicamente explorada pela literatura gótica (CAVALLARO, 2002, p. 156).

A casa burguesa, portanto, é espaço de ansiedade capturado pela literatura gótica, que, ao explorar a polarização do perímetro doméstico (espaço de segurança *x* espaço de ameaça), denuncia as incoerências familiares. A residência familiar — importante espaço da convenção gótica — desenvolve papel central no aprisionamento de personagens, que tanto podem ser presos em seu interior quanto em seu exterior (ELLIS, 1989, p. 3). Instalados em uma atmosfera de perigo, os personagens femininos continuam sendo vítimas de opressores masculinos, motivo literário que Hogle (2002, p. 10) considera básico à literatura gótica e que representa o corpo feminino, simultaneamente, como objeto de repressão e de desejo.

A vítima preferencial dos terrores no século 19 é a família burguesa, que é frequentemente assombrada por um passado (revelado ou compreendido quando segredos são finalmente descobertos) e por questões de bastardia ou ascendência desconhecida (BOTTING, 2005, p. 74). Desse mal-estar psíquico, que torna as famílias ainda mais disfuncionais, se reforçam os motivos góticos da atualização e expiação dos pecados dos pais por meio de gerações inocentes, inseridas em tramas que exploram “representações da ilegitimidade e brutalidade da autoridade paterna, repetição de eventos, e duplicação de figuras e nomes em gerações sucessivas” (BOTTING, 2005, p. 84). Essas linhagens cíclicas priorizadas pela ficção gótica também desenvolvem, como mencionamos, a ideia do duplo freudiano, que legitima a criação de personagens especulares provocadores do sentimento do inquietante.

Nas famílias góticas, os indivíduos vivem em dois planos de ansiedade simultâneos, o que comprova a complexidade e o cuidado do gótico em representar, de forma verossímil, os caminhos tortuosos da psique. No plano individual, os personagens lidam com dramas e dilemas pessoais e, no plano social, têm de se entender com os “fantasmas culturais” (CAVALLARO, 2002, p. 141) aos quais sua família é vulnerável.

No que se refere às demandas familiares, os temas predominantes são os da “família amaldiçoada”, “rivalidades ancestrais”, “vicissitudes legais”, “pobreza filial”, “transmissão de propriedades e títulos”, “rivalidades entre mulheres” e associação de personagens femininos ao mal (como vítimas ou agentes) (CAVALLARO, 2002, p. 141, 143). Todos esses eventos se

infiltram nos círculos familiares (supostamente estáveis e impenetráveis) para promover desestruturação, à maneira de catalisadores.

A família gótica se preocupa com a manutenção da ordem existente e se torna apreensiva em relação à substituição de sua configuração, que somente deve ter alterados seus elementos humanos, mas não operacionais. Com a ascensão de uma nova geração, herdeiros legítimos devem se tornar peças de reposição para manter o funcionamento da tradição familiar, denunciada como agência de opressão. Representado como um “sistema dominador e intratável” (CAVALLARO, 2002, p. 141), o círculo familiar causa alienação ao destruir o sentimento de pertencimento de seus membros, os quais sofrem com a busca de uma “genealogia, uma família mítica” (CAVALLARO, 2002, p. 145).

Relacionado ao domínio familiar, outro tema comum à literatura gótica é o das “genealogias serpentinadas”, que explora as “instâncias de assombro transgeracional” (CAVALLARO, 2002, p. 141) por meio da representação de populosos clãs ou dinastias inseridos em tramas que sugerem o retorno de integrantes falecidos para assombrar os viventes.

Nas famílias das obras góticas, são frequentemente as crianças que se transformam no receptáculo de “segredos familiares” (CAVALLARO, 2002, p. 141), embora costumem ser também os últimos personagens a tomarem consciência do poder que detêm. Inseridas nessa espécie de contexto familiar, as crianças carregam o fardo projetivo e obsessivo dos pais em torno da questão da legitimidade e manutenção da tradição (CAVALLARO, 2002, p. 142), tema inaugurado em *The castle of Otranto*.

As configurações se expandem e os rebentos são inseridos em um escopo que varia desde a bastardia (extremo negativo) até a legitimidade (extremo positivo), transitando pela condição de “semilegítimos” (CAVALLARO, 2002, p. 142). De qualquer forma, os jovens são reiteradamente associados à desordem e à dissolução, e (mesmo os que fazem jus ao brasão familiar) obtêm condição maldita por meio de posturas “desviantes” (CAVALLARO, 2002, p. 142), exemplificadas pelo matrimônio com “esposas frequentemente jovens” que trazem “discórdia e eventual catástrofe” (CAVALLARO, 2002, p. 142) ao seio da família.

No que se refere à construção de seu exoesqueleto, as famílias se pintam como instituições estáveis, maciças e absolutas; no entanto, as obras denunciam precisamente esse teatro familiar ao desenvolver, reiteradamente, o *tópos* do intruso catalisador ou, em outras palavras, “da penetração de forças de fratura no espaço familiar” (CAVALLARO, 2002, p. 142), as quais anulam e, por conseguinte, desmascaram o absolutismo familiar arrogante.

O conceito de “família” deseja remeter frequentemente a uma determinada estabilidade, a qual, para Punter (2016, p. 87), não existe. A definição do termo é questão intrigante, já que,

por exemplo, nem a consanguinidade nem a partilha, pelos seus integrantes, de um mesmo espaço para convívio definem o que seja essa noção. A literatura gótica, sobretudo a do século 19, se concentra na instabilidade dos círculos familiares, de modo a questionar seus limites e aparências, e a expor o conceito como sendo móvel, inconcluso.

Obcecada pelo espaço doméstico, a ficção gótica encena os “hábitos”, as “rupturas”, o “desenvolvimento” e, sobretudo, os “segredos” (PUNTER, 2016, p. 88) de círculos familiares. A leitura de Freud via Punter (2016, p. 88) é novamente esclarecedora para entender essa predileção do gótico: a família é a “grande detentora do segredo, [é] o local em que a identidade individual pode ser encontrada ou pode ser perdida; pode ser construída ou pode ser quebrada”. Portanto, os círculos familiares da literatura gótica se caracterizam por sua instabilidade, condição instauradora de ansiedades — sobretudo financeiras, já que a família, por ser veículo para manutenção e expansão de capital, teme quaisquer sobressaltos em sua configuração (decorrentes, por exemplo, da bastardia). No entanto, mesmo que a família seja fonte de ansiedades para o sujeito, o gótico a aponta como bastião da subjetividade, dada a indispensabilidade do núcleo familiar — natural ou não, grotesco ou não, funcional ou não — que, para determinados personagens, deve ser resignificado a qualquer custo (PUNTER, 2016, p. 93).

Como desdobramento dessas questões referentes ao domínio familiar, o tema da infância é explorado, substancial e pictoricamente, pela literatura gótica, que se concentra em situações de ansiedade associadas a personagens infantis, tais como a perda de um filho ou impossibilidade de ter um, a morte de crianças, o manuseio de despojos infantis e infanticídio legitimado por questões culturais (CAVALLARO, 2002, p. 157-158).

O tema da infância fomenta análise ambígua porquanto objeto de uma oposição entre as concepções iluminista e romântica. Para os iluministas, a criança é uma criatura relegada a segundo plano devido a sua inexperiência de vida, embora os românticos a julguem como detentora de uma “sabedoria metafísica superior” (CAVALLARO, 2002, p. 150) e se mostrem inconformados e nostálgicos com a efemeridade da puerícia, cuja liberdade é substituída pelas obrigações da vida adulta.

Complementa essa ambiguidade a concepção de que as crianças ameaçam a estabilidade da ordem da civilização, já que possuem vínculo com o primitivo, com o estágio primevo humano em que não existem amarras (CAVALLARO, 2002, p. 135). Elas geram ansiedade nos adultos porque representam o “Outro não civilizado” (CAVALLARO, 2002, p. 160) e, portanto, devem ser exiladas, literal ou figurativamente. Instala-se, portanto, choque de poderes entre o mundo infantil e o mundo adulto porque este não aceita a conexão que as crianças possuem com o sublime, o caos e a *enargeia*.

O gótico partilha, com o conto de fadas, a denúncia de que as crianças estão aprisionadas a um mundo adulto que dita as regras para que possam se tornar heróis ou heroínas. Na ficção gótica também a fidedignidade da narrativa infantil é posta à prova porque a criança, por ser capaz de criar e habitar mundos imaginários, é vista como incapaz de emitir relatos confiáveis (CAVALLARO, 2002, p. 151).

As crianças são retratadas então como seres humanos sofredores transformados em bodes expiatórios, sobretudo porque são frutos das transgressões dos pais, que devem ser punidas. Reelabora-se, dessa forma, o tema do passado persistente e se reservam dois destinos frequentes a esses rebentos, que ou são destruídos (literal ou metaforicamente) pelos pais ou passam a conviver, com naturalidade, com os monstros da natureza humana que a sociedade adulta repele (CAVALLARO, 2002, p. 139).

Seu destino nada reconfortante corresponde à encenação de uma moralidade¹⁶ (CAVALLARO, 2002, p. 139), que reforça ideologicamente o que ocorre a quem não cumpre os preceitos impostos pela sociedade adulta. Por seu comportamento e atos nas narrativas góticas, as figuras infantis fortalecem a associação existente entre “prazer e medo” (CAVALLARO, 2002, p. 139) e, em sua dinâmica da ambiguidade, o gótico mostra a relação conturbada e dual firmada entre o medo que se deseja exorcizar e o medo que é fonte de prazer.

No interior das famílias das obras góticas, encontram-se também personagens que são crianças em sentido figurado: trata-se de donzelas que, factualmente, não pertencem mais à infância, embora ainda sejam infantilizadas por “estruturas de poder patriarcal” (CAVALLARO, 2002, p. 142). Portanto, a criança é remodelada pela ficção gótica de forma complexa, dadas as nuances exploradas em torno dessa enigmática e multifacetada figura infantil.

Em contraste com esse espaço doméstico ameaçado está a possibilidade de desmantelamento da ordem social, continuamente rememorada, na ficção gótica do século 19, pela existência de “prisões”, pela ocorrência de “injustiça social” e pela atuação intimidadora de “indivíduos rebeldes” (BOTTING, 2005, p. 81). Temas como “classe” e “riqueza” (SMITH, 2007, p. 90) permanecem como centrais e as obras, ao recriarem o espaço doméstico em sua inquietação freudiana, mostram que o dinheiro (o capital) pode ser lido como agente desumanizador, uma vez que corrói as relações humanas, desgastando-as à exaustão. Interpretado pela literatura gótica como uma “realidade material e um vazio moral” (SMITH, 2007, p. 92), o dinheiro é o fantasma que assombra e gera ansiedade nas pessoas porque seu potencial é ambíguo: “parece possuir uma vitalidade (uma vida) que tanto aprimora quanto destrói as pessoas que ele toca”

¹⁶ Aqui, peça medieval farsesca com objetivo moralizante (HARMON; HOLMAN, 2006, p. 334).

(SMITH, 2007, p. 91). Abre-se espaço aqui novamente para que se desenvolva o terror por meio do inquietante freudiano, uma vez que o dinheiro se converte em uma força incontrollável, desestabilizando a categoria ontológica de objeto inanimado à qual, em princípio, pertence.

A crítica à sociedade burguesa, denunciada em seu parasitismo econômico, perpassa toda a literatura gótica do século 19 (BOTTING, 2005, p. 89) e, atrelada à própria questão do dinheiro, se encontra a ansiedade de classe porque, na transição de uma geração para outra, toda a riqueza da família pode se esvaír, condenando seus integrantes à miséria. Essa instabilidade econômica é outra ansiedade importante no período, que herda, do Romantismo, a nostalgia por uma suposta ordem antiga superior (BOTTING, 2005, p. 74). Reconhecendo essa ordem passada como perdida, a nostalgia culmina em um sentimento de angústia que corresponde precisamente à substância primeira da literatura gótica (BOTTING, 2005, p. 87).

Em síntese, a cotidianidade está permeada de horrores, e o gótico se mantém firme em seu propósito de retratar excessos individuais e sociais, reveladores do esvaziamento espiritual da realidade burguesa, estruturada sobre o poder alienante do capital, cuja excelência consiste na sustentação de máquinas, de atividades comerciais e de relações humanas vistas como vazias.

A opressão, no gótico do século 19, permanece como resultado de uma mentalidade obsessivamente racional, que asfixia a liberdade imaginativa: “[...] a perturbação psicológica se origina da tentativa de se sobrepor um arcabouço racional à vida livre da imaginação, de reprimir o inesperado atando-o às categorias do pensamento convencional” (PUNTER, 1996b, p. 60). Punter reforça que, se há adoção incondicional da repressão promovida pelas convenções sociais, obrigatoriamente ocorre o apagamento de nossos impulsos e desejos. Não conseguindo dar vazão às suas “perversões internas” (PUNTER, 1996b, p. 127), o sujeito tolera seu aprisionamento até o limite em que, descobrindo-se incapaz de sustentar a situação, se reconhece desequilibrado psicologicamente.

A mentalidade desequilibrada dos personagens nos indica uma esfera mental onde “a noite é sempre escura” (CAVALLARO, 2002, p. 21) e onde o personagem jamais encontra paz interior. O gótico analisa o que se inscreve no domínio do “conflito interno” (BAYER-BERENBAUM, 1982, p. 39), revelando um *self* que é pressionado ao seu limite e que irrompe violentamente, em uma tentativa de se libertar de amarras.

A literatura gótica do século 19 (especialmente a do fim do século) discute também o medo da degeneração que assola a sociedade burguesa e, dentre todas as deformações possíveis, a que mais dissemina ansiedade corresponde à degeneração sexual, que tem potencial catalisador: acreditava-se que, se a corrupção sexual contaminasse o tecido social, todas as demais

degenerações possíveis viriam a reboque, dados o potencial liberador, subversivo e carnavalesco das práticas sexuais não convencionais, e também a possibilidade de doenças sexualmente transmissíveis proliferarem. A degeneração sexual, portanto, é a primeira forma de desvio que deve ser supervisionada pela sociedade porque é considerada a que menos oferece resistência para ser aplicada e a que mais causa prejuízos em curto e em longo prazo, tais como enfermidades físicas e deturpação moral (SMITH, 2007, p. 98).

O modo gótico permanece atrelado à discussão da sexualidade porque explora todas as possibilidades elásticas das pulsões sexuais, sobretudo aquelas que pisam o território do tabu, do interdito (SMITH, 2007, p. 163). As fronteiras e imposições da ideologia dominante são interrogadas, então, pela ficção gótica, que busca dissolver a ideia de normalidade sexual. Circunscritas a esse território, as variáveis atuam de forma diretamente proporcional: pela cosmovisão gótica, quanto mais repressão sexual se experimenta, mais intensas se tornam as iniciativas de perversão, manifestas geralmente sob as formas de necrofilia, “homossexualidade, sodomia, incesto, estupro e orgias” (BAYER-BERENBAUM, 1982, p. 40).

O estupro frequentemente ocorre em cenários insólitos e blasfemos, como um “quarto com a mãe no cômodo contíguo”, uma “igreja” ou mesmo uma “tumba” (BAYER-BERENBAUM, 1982, p. 40). Essa escolha cênica acentua a atmosfera de ansiedade dos textos góticos, já que a ameaça da degradação se torna onipresente: qualquer espaço (mesmo locais sagrados) é propício para que o ato seja cometido.

O estabelecimento do incesto respeita comumente as seguintes convenções: 1) o evento incestuoso é recomposto na trama porque já ocorrido, o que significa que o presente do evento perverso não é narrado (escolha que sugere, ironicamente, os próprios limites e comedimentos da literatura gótica) e 2) “bebês abandonados e identidades desconhecidas” (BAYER-BERENBAUM, 1982, p. 40) são recursos formais que sustentam o tema porque tornam possível que o evento incestuoso ocorra de maneira acidental. Note-se que o incesto não é sempre consumado literalmente, mas pode ocorrer sob a forma de possessão psicológica quando os personagens envolvidos permanecem muito próximo um ao outro, criando uma atmosfera de opressão (CAVALLARO, 2002, p. 146).

O tema da homossexualidade é modelado frequentemente por meio de “subtons” (BAYER-BERENBAUM, 1982, p. 41), ou seja, de nuances que mantêm a atmosfera de dúvida e a possibilidade de engano — preferência que acentua a ideia de que os personagens percebem a realidade equivocadamente. No entanto, as relações homossexuais correspondem somente a um dos arranjos possíveis para a interação entre gêneros nas obras góticas, que veiculam também

o subtexto de que qualquer relação (sexual ou não) é fonte de desconfiança, porque toda aproximação entre pessoas é modelada por segundas intenções que visualizam alguma forma de perversão em seu horizonte (BAYER-BERENBAUM, 1982, p. 41).

Finalmente, a perversão necrofílica, também inscrita na esfera sexual, corresponde ao ápice do contraste entre “agressão e passividade” (BAYER-BERENBAUM, 1982, p. 41), dinâmica que é lida, pelos escritores góticos, como subjacente a qualquer ato sexual. A violência do agressor, desferida sobre um ser inerte, atinge o máximo excesso possível e revela o sentimento de desajuste vivenciado por um sujeito que, para experimentar efetivo controle sobre a realidade, depende da imobilidade de um cadáver. Tomando o motivo da necrofilia como domínio semântico, Bayer-Berenbaum (1982, p. 42) perspicazmente anota que todo personagem que, em última análise, é atraído pela destruição — ou seja, por Tântatos — é um personagem necrofílico *lato sensu*. A partir da ampliação da percepção teórica de Bayer-Berenbaum, é possível afirmar que a literatura gótica, por apreciar ruínas e suas múltiplas reformulações, é ela mesma uma experiência estética necrofílica.

Práticas sexuais consideradas degeneradas — como a homossexualidade, condenada como involução humana — e a execução de crimes sintetizam as principais ansiedades presentes na literatura gótica do século 19, que também discute a relação entre ciência e religião (BOTTING, 2005, p. 88). A exposição da opressão implica a denúncia das instituições de “poder e controle”, do processo de reificação dos seres humanos imersos em um “ambiente desumanizado” (PUNTER, 1996b, p. 120) e das ansiedades derivadas da prática científica. No século 19, avanços científicos fornecem um inventário temático e objetual para a escrita gótica, que recolhe dispositivos góticos capazes de denunciar a reversão de um jogo que transformou o ser humano na vítima de sua própria *hybris* (BOTTING, 2005, p. 8). No tecido literário, os escritores tentam mostrar que nosso lado sombrio tem “vitalidade e criatividade” (CAVALLARO, 2002, p. 24) e, para tanto, buscam inovações para seus crimes e para os instrumentos utilizados pelos malfeitores.

Por fim, “[p]aisagens fantásticas são empregadas para expressar e comentar a respeito da desintegração mental e da decadência cultural” (PUNTER, 1996b, p. 120) e, principalmente entre os modernistas, no século seguinte, se acentua a tensão estabelecida entre texto e leitor, já que este tem sua própria legitimidade interpretativa (ou seja, sua capacidade de percepção do real) questionada pelas obras.

1.4.3. A LITERATURA GÓTICA NO SÉCULO 20: POÉTICA DO NILISMO EXISTENCIAL

A alienação do *self*, sua fragmentação, ruptura e vivências traumáticas permanecem como temas-chave da literatura gótica do século 20, que explora a relação entre esse dilaceramento subjetivo e o ambiente circundante, responsável pela desumanização dos personagens (BOTTING, 2005, p. 102).¹⁷

As ansiedades do gótico do século 20, frequentemente exploradas em obras vinculadas à ficção científica, recaem amiúde sobre o futuro — preferência que inverte um dos princípios do gótico canônico, já que não é mais o passado que assombra, mas sim o porvir (BOTTING, 2005, p. 102). Encontra-se também, nos textos, o persistente dualismo entre barbárie e civilização, que gravita em torno de questões de classe.

A manutenção das convenções — e, por conseguinte, da coesão social — recorre à violência e, dentre as múltiplas formas que esta pode assumir, a repressão da sexualidade figura mais uma vez como prerrogativa da sociedade que deseja resguardar sua ordem. Posicionando-se ceticamente em relação à extensão e à validade dessa iniciativa, a ficção gótica permanece vinculada à discussão dos papéis e da moral sexual, com o propósito de denunciar e de repensar as amarras sociais (PUNTER, 1996b, p. 125). O gótico do século 20 continua desenvolvendo a discussão sobre o aprisionamento feminino que decorre, sobretudo, dos papéis de gênero (BOTTING, 2005, p. 105).

As obras góticas colocam em cena que a formação do indivíduo implica obrigatoriamente a descoberta da sexualidade, que é frequentemente traumática, como tipicamente ocorre a personagens femininos que tomam consciência de que sua feminilidade foi subjugada pela opressão de um círculo doméstico patriarcal (SMITH, 2007, p. 95). A discussão vinculada à sexualidade se consolida como um dos principais subtextos da ficção gótica, que encena diversos “modelos de amor” (SMITH, 2007, p. 97), como o lésbico e o paterno. O gótico do século

¹⁷ O gótico compõe, de acordo com Hughes (2013, p. 2), uma “acessível gramática da alusão e associação”, com o potencial de contínua combinação e atualização em face de ansiedades culturais. Por essa mesma razão, Hughes (2013, p. 14) caracteriza o gótico como a “expressão ficcional do incômodo”. A literatura gótica fornece maleabilidade para representar ficcionalmente as ansiedades particulares de cada contexto, sobretudo aquelas vinculadas à “presença residual” (HUGHES, 2013, p. 6) de práticas e impasses culturais passados não solucionados, como a “memória residual do colonialismo europeu” (HUGHES, 2013, p. 10), que amedronta, por exemplo, a consciência literária norte-americana. A fragmentação do indivíduo é tema importante à análise do gótico familiar de Faulkner e de Cardoso, mas a respeito desse elemento é importante uma ressalva: a mera representação de personagens fragmentados não é condição *sine qua non* para a ambientação gótica de um texto, mas sim a aliança entre a fragmentação, o sentimento de ansiedade/medo e a autopercepção do personagem em relação ao seu aprisionamento a um cenário claustrofóbico.

20 é também característico por sua investigação das complexas relações eróticas da natureza humana, associadas com frequência ao amor e à crueldade (SMITH, 2007, p. 97).

Se as “relações entre sexos” são representadas constantemente como conflitantes em sociedades de mentalidade obsoleta e opressora, também as “relações de classe” e a “batalha entre o controle racional e o desejo” (PUNTER, 1996b, p. 140) se convertem em motivos comuns que o gótico do século 20 recupera ao olhar para o retrovisor da história literária.

Ao transplantar esses temas dos séculos 18 e 19 para o século 20, o gótico se apresenta como modo literário que encontra, em elementos parodísticos, recursos formais propícios para denunciar a caricatura em que se converteu a realidade. As sociedades em que a violência se propaga de forma reticulada — por meio de preconceito, agressão física, desdém — transitam entre o grotesco e o cômico, e sua representação literária caricata convém à exposição e ao enfraquecimento tanto de dramas pessoais hiperbólicos quanto da alienação de personagens que se desvairam em querer assumir uma identidade ou um modo de vida destoante da convenção.

A “insanidade das demandas sociais” (PUNTER, 1996b, p. 129) gera náusea e claustrofobia nos personagens que tomam consciência do absurdo teatro social. O gótico do século 20 enfatiza profundamente a “atrofia e transformação das relações humanas” (PUNTER, 1996b, p. 131), que se veem condicionadas ao capital, agente de reificação capaz de esvaziar a interação humana e de disseminar, pela sociedade, a conveniência como critério de conduta existencial.

O niilismo e o absurdo das relações humanas levam os personagens a experimentarem um sentimento de abandono, de uma existência sem propósito, desarraigada de qualquer *télos*. Por conseguinte, reforça-se a concepção de uma Providência maligna, que transforma os seres humanos em títeres, em simples peças movimentadas arbitrariamente em uma realidade caótica. Descrentes de qualquer possibilidade de justiça cósmica (PUNTER, 1996b, p. 143), os personagens assumem uma postura de revolta frequentemente materializada em blasfêmia (PUNTER, 1996b, p. 135). A condição humana, portanto, é metáfora do labirinto, isto é, “uma inexorável corrente de eventos cruéis sem propósito, unidade ou sentido” (BOTTING, 2005, p. 70), concepção que atualiza a interpretação pessimista da realidade atrelada à mentalidade gótica.

Para imergir o leitor no cenário niilista (re)composto pela literatura, as obras o chamam a assumir o papel de *voyeur*, que o torna cúmplice de crueldades e de monstruosidades morais (SMITH, 2007, p. 130). As propostas técnicas do século 20 contribuem para que narrativas “fantásticas, de horror e de ocultismo” se transformem nos conteúdos literários privilegiados para o desenvolvimento da principal discussão do gótico, que permanece sendo a “fragmentação cultural, familiar e individual” (BOTTING, 2005, p. 102).

Punter (1996b, p. 131) classifica a ficção gótica do século 20 em duas linhagens: uma que se concentra em questões psicológicas de indivíduos atormentados e outra cujo foco recai sobre sistemas de opressão. Embora ressalte que a delimitação do gótico moderno seja tarefa desafiadora — e para a qual não existe resposta definitiva —, Punter (1996b, p. 143) o descreve nestes termos:

[...] pode-se dizer que a maioria de suas manifestações estão intimamente relacionadas às percepções da falha dos relatos [a respeito] do mundo e da mente envolvidos na supremacia da subjetividade. No mundo gótico, saúde, força e bem-estar moral não servirão de forma alguma para que alguém possa lidar com ele; pelo contrário, impedirão que se vejam as reais fontes de poder e controle, e, dessa forma, a morte de alguém corresponde a um objeto de ironia.

A subjetividade permanece, portanto, como esfera individual pouco confiável, já que não se dissolve o descompasso entre a percepção e a realidade *per se*, que é irônica, promove inversão de valores e concorre para manter o sujeito aprisionado a uma engrenagem cíclica de “poder e controle”.

A segunda metade do século 20 se associa à ineficácia dos grandes discursos que outrora forneciam as direções necessárias à existência e também à “ausência de sentido absoluto” (SMITH, 2007, p. 141) — constatações que incentivam a literatura gótica a discutir, no pós-modernismo, a duvidosa coerência racional do mundo. A literatura gótica do século 20 se marca por sua postura cética porque os grandes discursos explicativos cultivados pela sociedade são interpretados, eles próprios, como uma proposta ficcional (BOTTING, 2005, p. 9).

Sua função de mostrar o avesso dos constructos sociais permanece no cenário pós-moderno — momento histórico que se teria iniciado na década de 1960 e que é interpretado ora como um desdobramento da modernidade, ora como uma ruptura. A proposta gótica de fusão de estilos, gêneros e modalidades artísticas (alta cultura x baixa cultura) autoriza críticos como Hogle (2014, p. 10) a afirmarem que o gótico é precursor da própria estética pós-moderna, que se caracteriza pela autorreferenciação, pasticho de estilos e gêneros, e pela exploração de meios de comunicação em massa.

As obras revelam que o próprio *self* cultural é construído, como se nota a partir da modelagem realizada pela historiografia ocidental, que estabeleceu o Oriente como território do exótico (CAVALLARO, 2002, p. 114-115). Inscritos em um território que lida com questões de poder, inscrição e apagamento ideológicos, os textos consolidam seu potencial de revalorar alteridades e de interrogar a própria coerência do discurso cultural, que apresenta lacunas e pontos cegos.

O gótico — esse fenômeno global (HOGLE, 2014, p. 16) — atua como contradiscurso porque mostra o que a sociedade deseja ocultar, viabilizando a expressão de vozes minoritárias. Em sua versão pós-moderna, não se tornou produção literária esvaziada, submissa a interesses capitalistas (HOGLE, 2014, p. 10); pelo contrário, mesmo no cenário pós-moderno, marcado pela globalização e comércio, um “*globalgothic*” (HOGLE, 2014, p. 11) continua a modelar literariamente as ansiedades e as questões não resolvidas dos mais distintos contextos socioeconômicos, o que atesta a perenidade desse modo literário, sua maleabilidade e atualidade filosófica — atributos que o afastam da alienação.

Finalmente, em se tratando do contexto do século 20, a crítica não pode menosprezar a relação que se estabelece entre o gótico e o modernismo (SMITH, 2007, p. 129; BOTTING, 2005, p. 9), já que esta matriz estética corresponde a um “modelo de instabilidade (simultaneamente social e psicológico)” que se origina do “*self* [...] fragmentado” e que explora tanto “mitologias que habitam o vazio” quanto a “confusão moral da vida moderna” (SMITH, 2007, p. 129).

Botting (2005, p. 10) reconhece as ligações transversais que o gótico estabelece com outros projetos estéticos posteriores aos do século 18 — como o Simbolismo e o Surrealismo —, mas assinala que o mapeamento exato do ponto de junção entre eles não é possível de ser realizado. Clemens (1999, p. 2) sinaliza também o vínculo que tão bem se firmou entre o modernismo literário e o gótico porque este modo ficcional é “um antídoto para a consciência cerebral excessiva”, já que promove uma experiência estética capaz de suspender (como o fazem as manifestações artísticas de vanguarda) nossos sentidos e esquemas epistemológicos. Tomando a teatralização da fragmentação do *self* como importante denominador comum do gótico faulkneriano e cardosiano, analisamos, a seguir, como o gótico modernista se confirma como manifestação literária propícia ao desenvolvimento desse tema.

1.4.4. O GÓTICO MODERNISTA E A ENCENAÇÃO DA OPRESSÃO DO *SELF*

John Paul Riquelme (2014, p. 23) indica o esteticismo como projeto que estabeleceu, na transição do século 19 para o 20, a linha de convergência entre a literatura gótica e o modernismo literário. Propomos um aprofundamento dessa chave de leitura apontada para compreendermos, ao compararmos a literatura gótica com o modernismo literário do século 20, como ambos inventários estéticos foram fundidos por William Faulkner e Lúcio Cardoso, de modo a lhes permitirem a recriação das tramas e dos cenários góticos canônicos.

Uma vez que muitas obras do contexto modernista não foram redigidas com o propósito claro e exclusivo de serem textos góticos, é preciso que a crítica esteja atenta ao fato de que a essência gótica de muitos desses escritos é “implícita” e “difusa” (RIQUELME, 2014, p. 23). Estamos, portanto, diante de um desafio exegetico, já que as convenções da literatura gótica canônica não são diretamente estampadas sobre o tecido das obras modernistas de autores que costumam ser lidos como góticos, como Oscar Wilde, W. B. Yeats, James Joyce, Joseph Conrad, E. M. Forster, Virginia Woolf, T. S. Eliot, Djuna Barnes e William Faulkner (RIQUELME, 2014, p. 20).

Leitor, principalmente, das manifestações literárias pertencentes ao contexto britânico, Riquelme propõe que o modo gótico teria permitido compreender as ambivalências e contradições do momento histórico entre os séculos 19 e 20, no qual o modo de vida vitoriano teria sucumbido, como observado por Virginia Woolf, a uma “definitiva ruptura cultural” (RIQUELME, 2014, p. 21). A literatura desse contexto de transição mostra que a própria narrativa da história moderna pode ser interpretada pelo modo gótico, já que deixa entrever “violência visível e oculta” (RIQUELME, 2014, p. 20), sobretudo em relação a eventos traumáticos de grandes dimensões, como a Primeira Guerra Mundial.

Inseridos nesse contexto pós-guerra, escritores modernistas (como T. S. Eliot em *The waste land*) dialogam com o modo gótico para denunciar as falhas e pretensões da narrativa histórica, que, longe de representar absoluto progresso, também acomoda eventos atroz em seu tecido. Ao questionarem a crença no “progresso da cultura” (RIQUELME, 2014, p. 28), esses escritores modernistas desprezam a supremacia reservada à razão (potencial exclusivamente humano que garantiria sofisticação civilizatória das sociedades) e à história (que está longe de ser a narrativa absoluta de um progresso linear), e aprofundam a discussão da tensão estabelecida entre os potenciais e as desvirtudes da ciência e da tecnologia, deformadas em agências de opressão.

As obras góticas modernistas também se convertem em palco no qual se teatraliza, como uma das principais formas de violência do mundo moderno, o embotamento subjetivo vivenciado por personagens que experimentam acontecimentos traumáticos ou que estão submetidos a um sistema existencial reificador, característico por promover a alternância de papéis entre o ser humano e os totens da economia (como o dinheiro e a máquina), quer seja de modo literal, quer seja de modo figurado (RIQUELME, 2014, p. 34). Ilustradas, por exemplo, por personagens que retornaram das crueldades da guerra, essas figuras de existência entorpecida estão biologicamente vivas, mas experimentam luto em seu domínio subjetivo.

Com seu temperamento iconoclástico, as obras continuam a discussão sobre a validade e a confiabilidade dos constructos humanos — como as concepções de *self* e gênero, que são exploradas em sua instabilidade, condição inconclusa e maleabilidade por meio dos temas do duplo freudiano e do homoerotismo (RIQUELME, 2014, p. 28). Interpretam mais uma vez o *self* em sua dinâmica antitética, compreendendo que, à parte racional de nosso mundo interior, se aliam as regiões obscuras da psique. Dessa forma, reconhecem e representam nossas imperfeições, priorizando a criação de personagens que se comportam de forma hedionda em relação a outros integrantes da trama e que, portanto, se transformam em agentes de monstruosidade moral. Os textos que operam sob o modo representacional realista se beneficiam dessa possibilidade de representação moral porque, em prol da manutenção da verossimilhança da trama, se desviam da criação caricata de personagens monstruosos equivalentes a criaturas com características biológicas que, hiperbolicamente, transgridem as características de normalidade da espécie (RIQUELME, 2014, p. 29).

O tema da vingança, legado à literatura gótica do século 18 sobretudo por meio da tragédia jacobina, é importante *royalty* explorado pelo gótico modernista, que o interpreta como uma manifestação de beleza (RIQUELME, 2014, p. 23). A valorização da violência como espetáculo estético instaura a recorrente tensão ontológica das obras góticas modernistas, que se aliam ao esteticismo e investigam os limites e as múltiplas modulações da relação antitética estabelecida entre beleza e fealdade. A literatura permanece como domínio simbólico que busca resposta à seguinte questão fundadora do gótico: como é possível gerar beleza estética a partir da criação de um objeto grotesco?

No gótico modernista, as personagens femininas permanecem como as vítimas preferenciais dos atos de violência, mas, diferentemente de suas precursoras canônicas, desenvolvem astúcia, “determinação subversiva e resiliência” (RIQUELME, 2014, p. 25), e, dessa forma, conseguem frequentemente burlar seu opressor, convertendo-se em agentes responsáveis por atos de vingança.

O discurso religioso — bem como as instituições por ele responsáveis — se consolida como agência de terror e violência associada à hipocrisia (RIQUELME, 2014, p. 21), e o vínculo com variações da mentalidade mítica permite, ao gótico modernista, expor “hierarquias de poder” (RIQUELME, 2014, p. 30) como agências de opressão. Narrativas substancialmente míticas são reconhecidas por seu potencial de modelagem da consciência e da realidade, sobretudo porque pouco se ousa questioná-las, já que são transmitidas por fontes de poder social, capazes de instituir e naturalizar a ideologia dominante.

O gótico modernista, portanto, explora a relação existente entre narrativas míticas (fundacionais, cíclicas) e a resposta de personagens a esses constructos narrativo-ideológicos, buscando quebrar a unidirecionalidade do processo: em vez de a narrativa mítica, legitimada pela comunidade, ser imposta ao indivíduo (modelando-o, contendo-o, tornando-o inerte), determinados personagens instituem iniciativa para romperem seu processo circular. Por conseguinte, a reação do indivíduo (elemento menor da comunidade envolvida pelo mito) se torna legítima e lhe permite questionar, por meio do ataque à narrativa modeladora, a hierarquia opressora. O indivíduo não permanece passivo em relação à narrativa mítica, mas a questiona e a enfrenta com postura rebelde. É a busca dessa liberdade do sujeito que o gótico modernista encena em seu jogo ficcional.

As obras recorrem ainda ao inventário mítico da humanidade — especialmente ao greco-romano e ao bíblico — para representar e investigar, esteticamente, as contradições da existência e as lacunas epistemológicas que permanecem incógnitas. Nesse sentido, o mito mais insistentemente trabalhado pela ficção gótica é o da contradição entre a vida e a morte, evento último inexplicável e incapaz de ser controlado (RIQUELME, 2014, p. 33).

No que se refere à complexidade moral dos personagens, insiste-se na conexão de eventos e relações que dificultam a precisa distinção entre as categorias do bem e do mal. As fronteiras axiológicas são representadas como movediças e instáveis, sobretudo porque, enquanto leitores, permanecemos expostos a versões pouco confiáveis dos fatos narrados. No gótico modernista, a incerteza do conteúdo permanece aliada à forma, dando-se prioridade a recursos narrativos que dificultam o discernimento entre o que é ou não fidedigno; dentre esses recursos, destaca-se a multiangulação narrativa, que torna possível a intromissão e a interação entre vozes múltiplas e dissonantes (RIQUELME, 2014, p. 30).

Como afirmamos, o dilaceramento do *self* e a tentativa de ressignificação existencial são objetos de discussão recorrentes nas literaturas do século 20 e gótica. Para compreendermos o gótico de Faulkner e Cardoso à luz deste prisma crítico, apresentamos considerações gerais a respeito da dinâmica da percepção subjetiva e da (re)construção da narrativa do *self* do indivíduo moderno.

Garzilli (1972, p. vii-x) examina a literatura do século 20 como um palco no qual se encenam os dramas e dilemas vivenciados pelo homem de sua contemporaneidade, no que diz respeito à descoberta e à invenção de seu *self*.¹⁸ O sujeito moderno se caracteriza pela perda de

¹⁸ Como é perceptível nas referências usadas neste trabalho, a crítica à literatura gótica apresenta-se, na contemporaneidade, como importante filão da produção acadêmica. No entanto, a obra de Garzilli, publicada em 1972, é explorada como importante referência, já que nos permitiu compreender mais

sua identidade e pela incerteza nutrida em relação ao que é tomado como realidade, muitas vezes apresentada literariamente como um constructo dissimulado que nem sempre garante conforto psicológico. Embora Garzilli não indique, em momento algum, a conexão de suas observações com a cosmovisão gótica, consideramos que o desdobramento de seus comentários acerca da literatura do século 20 torna possível a aproximação entre essas duas leituras de mundo.

A finalidade da literatura do século 20, entendida por Garzilli (1972, p. 1) como literatura moderna, é investigar o que significa ser pessoa e, para tanto, distingue como pressuposto a tensão constante que envolve a existência dos indivíduos, uma vez que estão submetidos a forças aniquiladoras do *self*, como “alienação” e “perda de identidade” (GARZILLI, 1972, p. 1). A fragmentação se junta a essas forças e corresponde à tensão mais persistente que subjuga o homem moderno, esse anti-herói cujo heroísmo corresponde à busca de si e ao enfrentamento da árdua tarefa de tecer um diálogo coerente e coeso entre suas múltiplas faces. Portanto, em busca de si e desejoso do rompimento com forças que visam à sua destruição, o sujeito anônimo e sem voz se reconhece aprisionado a um contexto moderno opressor (no qual as referências das mitologias grega e cristã são inválidas) e que pode ser lido a partir do modo gótico, uma vez que essa visão de mundo dedica especial atenção à polivalência do *self* dos personagens. O homem moderno habita um território de múltiplas indefinições: não conhece sua verdadeira identidade, desconfia da possibilidade de apreensão da realidade e não sabe se suas experiências pertencem ou não ao mundo dos sonhos (ou dos pesadelos).

Uma vez que desenvolve esses mesmos temas por meio da indefinição e da dissolução de fronteiras, o gótico moderno se afirma como recurso para teatralização dessa confusão subjetiva. No que se refere à forma literária, o romance permanece como gênero propício para investigar a dinâmica e as múltiplas faces dos *selves*, posto que sua arquitetura prioriza “pontos de vista individuais” (GARZILLI, 1972, p. 6).

Em busca da compreensão ou da restauração de seu *self*, o sujeito moderno descreve duas trajetórias: uma centrípeta, que o leva em direção ao centro de si por meio de uma iniciativa narcísica, e outra centrífuga, que o desloca em direção à alteridade por meio da interação com pessoas e com discursos da cultura (como as narrativas míticas) (GARZILLI, 1972, p. 8). A jornada percorrida por esse ser humano fragmentado do século 20 é encenada, por exemplo,

amplamente os pontos de confluência entre a literatura modernista e a literatura gótica a partir do ângulo da dinâmica das relações interpessoais. O reconhecimento da relevância desse texto teórico demandou, em contrapartida, cautela adicional, tendo em vista que a inscrição junguiana de Garzilli sugere uma abordagem crítica essencialista, nem sempre pertinente à proposta desta tese.

nas obras tecnicamente inovadoras de Samuel Beckett, André Gide e William Faulkner, que apresentam, em relação complementar, tanto a necessidade de solidão dos personagens quanto sua urgência de comunicação.

O percurso desenvolvido pelo homem moderno, em sua tentativa de compreensão e descoberta do *self*, se norteia por cinco corolários. O primeiro movimento realizado como tentativa de compreensão de seu *self* corresponde a um movimento narcísico. Reconhecendo sua identidade como fragmentada, o homem moderno manifesta sinais — factuais ou simbólicos — de esquizofrenia e psicopatia, e seu primeiro esforço para superação dessas falibilidades é o paradigmático isolamento de Narciso, que favorece o mergulho na consciência de si (GARZILLI, 1972, p. 9). Todavia, o isolamento narcísico somente permite a ressignificação parcial do *self* e o sujeito que persegue uma ampla consciência de si reconhece que a interação com pessoas exerce papel indispensável na (re)descoberta da subjetividade do *self*.

O segundo corolário da jornada, portanto, equivale à tomada de consciência de que não se está sozinho em uma realidade fragmentada e de que é justamente a aproximação mútua desses sujeitos fragmentados que é capaz de aliviar o fardo. Personagens de autores como Beckett ilustram essa partilha porque se aproximam uns dos outros, dividem angústias e buscam juntos — mesmo que sem sucesso — um sentido para a vida.

Os duplos figuram no gótico modernista para que o *self* se confronte com uma determinada alteridade e, então, se redimensione, se reavalie. O Outro é o caminho para tentarmos delimitar nosso domínio subjetivo e, mesmo quando com ele estabelecemos uma relação tumultuada, somos capazes de reconhecer a existência de duas esferas subjetivas distintas (eu x outro) que representa minimamente um ponto de partida em direção à significação (GARZILLI, 1972, p. 37). Por conseguinte, o paliativo para uma existência torturada é a aproximação de *selves* fragmentados, que, juntos, têm a esperança de compreenderem algo de uma realidade desconexa. O duplo é também recurso utilizado pelo modo gótico e torna possível essa mesma espécie de confronto com a alteridade (por simbolizar uma versão alternativa de si mesmo), embora a literatura gótica, ao reforçar as cores escuras dos dilemas existenciais, torne a presença desse duplo mais atormentadora ao sujeito que lhe serve de matriz.

O terceiro corolário da jornada corresponde à interação do sujeito com as narrativas míticas da cultura. A fim de compreender a influência das narrativas míticas na descoberta e na elaboração do *self*, Garzilli condensa diversas abordagens teóricas que têm sido reservadas ao mito, sendo elas: a abordagem antropológica (Lévi-Strauss), a abordagem filosófica (Ernst Cassirer), a literária (Northrop Frye) e a religiosa (Mircea Eliade). Essas incursões teóricas convergem para o ponto de que o mito — esse “relato de uma criação” — contribui com a compreensão

do funcionamento das máscaras do *self*, já que se trata de uma narrativa legitimadora, capaz de explicar “o passado, o presente e o futuro” (GARZILLI, 1972, p. 39-40) e, por conseguinte, a atuação de um sujeito em uma determinada comunidade. Temeroso da realidade e perdido em relação ao seu progresso existencial, o sujeito pode recorrer ao suporte anamnésico do mito para reconstruir (sobretudo simbolicamente) o *modus vivendi* de seus antepassados e então estabelecê-lo como norte. A associação de um indivíduo a uma determinada configuração mítica capaz de iluminar sua trajetória depende, irrevogavelmente, do potencial investigativo das palavras, uma vez que elas — quer em sua forma oral ou escrita — representam o exercício humano de nomeação e de contenção da realidade e de seus subdomínios (GARZILLI, 1972, p. 47).

Essa tendência cíclica (representada pela repetição dos atos dos antepassados) é também observada pela literatura gótica, embora esta desloque o mito para o território da obscuridade e da violência, convertendo o propósito esclarecedor dessas narrativas de *in illo tempore* em agência de opressão. Enquanto Garzilli (1972, p. 41) interpreta positivamente a narrativa mítica como uma bússola que garante uma exegese da realidade capaz de chancelar as ações dos indivíduos e de lhes explicar um sem-número de eventos dispersos, o modo gótico nela reconhece uma metamorfose da violência, já que não excede sua condição de repetição esvaziada de atos irracionais, de aprisionamento e de tolhimento da criatividade existencial do *self*.

A cosmovisão gótica considera, portanto, que o sujeito imerso em uma consciência mítica não possui, à sua disposição, um “tipo crítico de autoconhecimento” (GARZILLI, 1972, p. 44), porquanto permite que seu *self* seja modelado por uma autoridade externa intolerante a questionamentos. A tradição é então frequentemente avaliada, pela literatura gótica, como uma narrativa estruturada por meio de uma consciência mítica que institui o *éthos* limitante de determinada coletividade. Esse cerceamento do *self* corresponde a uma das mais pungentes angústias vivenciadas pelo sujeito, que sofre em sua tentativa de se limitar a uma única máscara, a qual nega sua flexibilidade subjetiva em nome da manutenção de um paradigma existencial legitimado pela coletividade (GARZILLI, 1972, p. 84). A literatura gótica, ao promover a teatralização dessas dificuldades enfrentadas pelo *self*, reforça que as tensões estabelecidas entre ele, as máscaras e a coletividade desvelam relações humanas permanentemente embargadas e imersas em uma dinâmica opressora.

Pela visão de Garzilli, a mitologia pode ser lida positivamente como um inventário narrativo que contribui na tentativa de expressão do que apresenta dificuldade para ser dito ou explicado, e seu potencial simbólico, desenvolvido sobretudo por meio de metáfora e símile, favorece a construção — mesmo que temporária — de uma versão narrativa coerente e coesa

do *self* (GARZILLI, 1972, p. 45-47). Passível de remodelagem contínua, a narrativa mítica é um esforço humano que persegue a teatralização da fragmentação do *self* para, a partir do exame dessa condição negativa, refletir sobre possibilidades de recuperação do *self* perdido, as quais culminam na atribuição de um sentido à existência. Todavia, caso o modo gótico interfira na dinâmica desse processo de recuperação da referência existencial, dificilmente se atinge a parte final da equação (a conquista de um sentido) e, conseqüentemente, o sujeito mantém (e percebe subjetivamente) sua condição fragmentada.¹⁹

A relação entre o mito, a narrativa do *self* e a literatura modernista se torna estreita quando reconhecemos que significativa fração dos romances do século 20 recorrem a múltiplos narradores dedicados, por meio da rememoração e da contação de histórias e conjecturas, à reconstrução da biografia de determinado personagem central da trama. Essa interação que se estabelece entre os personagens dos romances modernistas indica que a tentativa de narrar a história da alteridade lança luz sobre a própria narrativa do *self*: (re)construir a narrativa de si implica considerar a narrativa do Outro (GARZILLI, 1972, p. 53-56).

No entanto, uma leitura amplificada dessa relação estabelecida entre o ato de narrar, a interação com a alteridade e a elaboração da narrativa do próprio *self* admite que as palavras são ambíguas e que, embora ajudem a compreender nossa identidade, também são agentes de engano, dado que não designam (completa e precisamente) a experiência vivenciada (GARZILLI, 1972, p. 63). O potencial de ludíbrio das palavras, em oposição ao seu potencial iluminador, é aquele priorizado pelos romances modernistas góticos, conjunto de obras que também reforça a concepção de que a interferência de um *self* fragmentado sobre outro não se dá via simbiose, mas via parasitismo.

Ao reconhecer que seu *self* é maleável, influenciável e irrestrito a uma única face, o sujeito em busca de si atinge o quarto corolário da jornada. No que diz respeito à tentativa de estabelecimento de uma narrativa de si, devem ser reconhecidos os dilemas decorrentes da polivalência das máscaras assumidas pelo sujeito, tanto na esfera particular quanto na coletiva (GARZILLI, 1972, p. 75).

Representamos ininterruptamente personagens distintos, e essa multiplicidade de *personae* gera uma constante tensão, estabelecida entre nossa personalidade — “núcleo estável que existe entre a vida pública e privada do *self*” (GARZILLI, 1972, p. 76) — e os simulacros que constantemente reinventamos e oferecemos ao mundo. Mais uma vez, a alteridade participa do

¹⁹ O mito da Queda (frequentemente reencenado pela literatura gótica) é um item do inventário mitológico da humanidade que, de acordo com Garzilli (1972, p. 46), encena explicitamente a perda e a tentativa de recomposição da identidade do *self*.

jogo, uma vez que a tentativa de ajuste do *self* está condicionada ao julgamento alheio reservado às máscaras que adotamos. O vínculo do *self* com a avaliação externa constitui, na leitura de Garzilli (1972, p. 77), uma fonte de tensão inexaurível que opera por meio de uma dinâmica de retroalimentação: o julgamento feito pela alteridade leva o indivíduo a selecionar (conscientemente ou não) determinadas máscaras para sua encenação social e essa escolha retroalimenta novos juízos, os quais reforçam ou enfraquecem a permanência dos simulacros adotados. O uso dessas máscaras também ocorre de duas maneiras distintas que culminam em diferentes condições espirituais: se o sujeito recorre a determinados disfarces de forma consciente, deliberada, consegue usá-los em seu favor; ao contrário, se absorve as máscaras de forma inconsciente, impensada, dificilmente encontra tranquilidade espiritual, já que com elas interage de forma passiva (GARZILLI, 1972, p. 80-81).

A literatura gótica concebe essa incessante tentativa de ajuste como uma fonte de opressão ao *self*, uma vez que este não possui verdadeiramente a prerrogativa de escolher, de forma livre, a máscara que deseja utilizar. Garzilli (1972, p. 79) observa que, nesse jogo de experimentações e julgamentos, as palavras podem exercer função negativa porque reiterados comentários externos contribuem com o engessamento de máscaras que, se auxiliam eficazmente na manutenção do espetáculo social, não legitimam a autenticidade do *self*. Essa forma de opressão favorece a ocorrência de atos de rebeldia porque o sujeito, opondo-se a essa imagem construída e perpetuada por vozes alheias, se dispõe a denunciar a im procedência desse constructo enganoso.

Embora essas observações, na obra de Garzilli, não sejam postas em direta relação com o modo gótico, cooperam com a interpretação dessa cosmovisão literária, dada a existência de tramas que denunciam precisamente essa atitude invasiva de vozes externas e a reação violenta de sujeitos aprisionados a um sistema reificador. Dentre todos os núcleos sociais responsáveis pela modelagem da narrativa do *self*, Garzilli (1972, p. 80) reconhece a influência da família, que é lida pelo modo gótico como agência implacável, promotora do engessamento de paradigmas existenciais.

Por fim, o quinto e último corolário com o qual o sujeito moderno trava contato corresponde ao reconhecimento de que a busca por seu *self* é labiríntica. O motivo do labirinto é frequentemente resgatado pela literatura do século 20 e indica que o indivíduo à procura de seu *self* reelabora o mito de Minotauro. À maneira de Teseu, o sujeito tem, simbolicamente, de percorrer uma construção hostil e enfrentar as metamorfoses de Minotauro que o habitam. O labirinto é o *self* e é preciso que a jornada do indivíduo — como a de Teseu, que representa o confronto entre o *self* e o mundo — lhe permita exterminar o monstro interior (GARZILLI,

1972, p. 94). Esse pressuposto evidenciado por Garzilli — o de que o *self* possui faces múltiplas e sombrias — dialoga diretamente com a literatura gótica, que também explora os recônditos sombrios do ser humano e entende que o *self* deve ser considerado em sua totalidade, aí compreendidas as nuances claras e escuras.

Essa investigação das encruzilhadas possíveis que o indivíduo percorre para se reconhecer como sujeito e encontrar uma coerência mínima para a narrativa de seu *self* permite, a Garzilli (1972, p. 130), concluir que não é por acaso que a literatura do século 20 recorre a múltiplos narradores para tentar compreender o que seja o real. Com efeito, a diversidade de vozes expande nossa percepção a respeito de personagens e eventos, objetos que são analisados em múltiplas versões. O propósito literário predominante se concentra na criação de personagens como figuras humanas multifacetadas, que podem ser compreendidas, inclusive, a partir de elementos textuais (como léxico e estilo) reveladores da cosmovisão usada para interpretação da realidade.

Mais importante do que a apresentação de uma trama linear ou a recomposição coerente e fiel de eventos é a teatralização do personagem, apresentado frequentemente ao leitor sem mediação, no ato da narração. Para recomposição e reordenação das experiências fruídas por esses personagens (que se afirmam como figuras literárias complexas), tanto a memória afetiva quanto a memória voluntária são mobilizadas, atualizando a busca proustiana pela fruição de um momento passado capaz de viabilizar o resgate de uma fração do *self* perdido (GARZILLI, 1972, p. 132). Em contrapartida, se os personagens (reflexos do homem do século 20) se beneficiam da atuação dessas duas variações da prática mnêmica (memória afetiva x memória voluntária), os personagens que vivem pelo modo gótico solidificam a concepção de que a memória é traiçoeira e falaciosa.

Em conclusão, a literatura do século 20 reflete o caos em que vive o homem moderno e desvela sua resistência contra essa condição existencial desordenada. As tramas sem fim definido refletem a própria natureza incerta e inconclusa do *self*, domínio subjetivo fragmentado e atormentado por “solidão, ansiedade e culpa” (GARZILLI, 1972, p. 136). Forma literária adequada à exploração dos embates existenciais vivenciados pelo homem moderno, o romance descortina a luta do ser humano para superar a tensão constante entre a “existência e a extinção do *self*” (GARZILLI, 1972, p. 136-137) e nos mostra que a sobrevivência da subjetividade depende do uso de máscaras, já que, factual ou simbolicamente, não permanece vivo o personagem que não recorre às *personae* como valiosas cartas no jogo de que participa. A construção dessas máscaras, na literatura moderna, se serve frequentemente das palavras, que podem ser usadas com destreza, em favor do sujeito que deseja resguardar seu *self* (GARZILLI, 1972, p.

142). Nessa iniciativa de blindagem, as palavras podem ser modeladas de forma falaciosa, operação que não se limita ao perímetro literário do século 20, se considerada a percepção semelhante que a literatura gótica tem reservado ao tema desde o século 18.

Esta análise generalista de Garzilli — que sustenta a tese de que a literatura do século 20, *in totum*, teatraliza a jornada do indivíduo em busca da (re)construção da narrativa de seu *self* — será tomada como base teórica para investigarmos, nos próximos capítulos, como Faulkner e Cardoso lançaram mão da literatura gótica para encenar, em suas obras modernistas, as formas de opressão ao *self*.

CAPÍTULO 2

“TALVEZ ACONTECER NÃO SEJA NUNCA UMA VEZ, MAS SEJA COMO AS ONDULAÇÕES NA SUPERFÍCIE DA ÁGUA, DEPOIS QUE A PEDRA AFUNDA, SE MOVENDO EM CÍRCULO”: O GÓTICO FAMILIAR DE *ABSALÃO, ABSALÃO!*

“Atordoante” é o adjetivo que Leslie Fiedler (1960, p. ix) emprega, em *Love and death in the American novel*, para qualificar e sintetizar o espírito da literatura estadunidense, em cujo repertório se sobressaem os recorrentes temas do incesto entre irmãos e da necrofilia. O panorama traçado por Fiedler funda as bases para a descrição de temas da literatura gótica americana, dentre os quais se destacam também:

- a) a descrença no projeto progressista americano (CROW, 2009, p. 17);
- b) a exposição da violência contra nativos e negros (CROW, 2009, p. 20-21);
- c) as relações entre raça e poder (ANDERSON, 2015, p. 25-26);
- d) a representação calvinista do cenário natural, índice da existência e atuação do mal (CROW, 2009, p. 37);
- e) questões raciais como a etiologia das ansiedades da sociedade americana (CROW, 2009, p. 83; EDMUNDSON, 1997, p. xvii);
- f) a representação de vilarejos e pequenas cidades como cenários de violência (CROW, 2009, p. 135);
- g) o narcisismo familiar e a família como instituição opressora (MALIN, 1962, p. 8-9);
- h) a clausura doméstica em cenários rurais (CROW, 2009, p. 161);
- i) a zumbificação existencial (ANDERSON; HAGOOD; TURNER, 2015, p. 1);
- j) a fuga factual ou simbólica de cenários opressores e decadentes (CROW, 2009, p. 130);
- k) a interferência opressora do passado sobre o presente (TAYLOR, 2015, p. 93);
- l) a denúncia da “lógica desumanizadora” (TAYLOR, 2015, p. 92) do capitalismo e de instituições sociais, como o matrimônio.

Esses temas gerais confirmam o potencial do gótico americano de enunciar uma versão alternativa da cultura dominante e reforçam a descrença do ser humano em relação à realidade imediata, já que a corrupção de espaços idealmente associados à expectativa de segurança (como os lares familiares e os vilarejos aparentemente pacatos) acentua a ansiedade e comprova a crença na condição difusa do mal. Ao explorar as tensões e ansiedades associadas a diversas configurações interétnicas e interpessoais, o gótico americano se afirma como projeto literário que reelabora a matriz canônica e continua promovendo a fruição do medo estético.

Em sua origem, o gótico americano enfrenta um impasse ontológico porque, se em terras europeias, a literatura gótica reforça seu vínculo com um passado medieval e com as ideologias iluminista e protestante, de que forma os escritores poderiam transpô-la para o recém-fundado cenário estadunidense? De que forma recorrer ao modo gótico para encenar um passado medieval inexistente nos Estados Unidos, como observado por Hawthorne em seu prefácio a *The marble faun* (1860)? Como atribuir, à maneira do gótico europeu (reconhecido como espaço simbólico no qual se encena o esforço da burguesia para defender seus interesses em face de autoridades monárquicas e eclesiásticas), um subtexto histórico diferenciado? Os recursos literários neoclássicos da Europa não servem ao dia a dia do território americano e o empreendimento inicial dos escritores estadunidenses se torna a busca por uma voz própria (CROW, 2009, p. 9).

A reelaboração de personagens típicos (como a donzela perseguida) e de elementos cênicos permitiu, aos escritores, superar parcialmente esse empecilho fundacional, ainda que na América não existissem [o] “castelo assombrado, a abadia arruinada [tampouco] as masmorras da Inquisição” (FIEDLER, 1960, p. 129). Porém, o obstáculo mais penoso para ser transposto permanecia sendo a remodelagem do herói-vilão, já que as figuras do aristocrata e a do monge perverso não existiam na sociedade americana (FIEDLER, 1960, p. 128-129). Além do mais, uma divergência marcante entre as sociedades americana e inglesa se refere ao valor conferido àqueles personagens que encarnam o estereótipo do *self-made man* ou da *self-made woman*: no contexto inglês, a possibilidade de ascensão na escala social é mais restrita e impõe o cumprimento de códigos de conduta (como a manutenção da virtude em qualquer situação que represente melhoria de *status* social); em território americano, aprova-se o personagem masculino ou feminino que transite verticalmente na estrutura social por sua própria iniciativa (CROW, 2009, p. 72-73).

Escrita essencialmente em modo gótico, a prosa ficcional norte-americana, fundada por Charles Brockden Brown e consolidada por Nathaniel Hawthorne, Edgar Allan Poe, Herman Melville e Mark Twain, teria atingido seu ápice com a publicação do romance *Absalão, Absalão!* (1936), de William Faulkner (FIEDLER, 1960, p. 140). É a essa obra que nos voltamos neste capítulo com o propósito de investigar como Faulkner reelabora o modelo gótico canônico.

Absalão, Absalão! permite múltipla incursão analítica à crítica literária, que pode arranjar, a partir de um portentoso inventário, elementos temático-formais que sirvam de fio condutor à organização ensaística. Nossa escolha toma o herói-vilão da trama, Thomas Sutpen, como o agente desencadeador dos eventos que múltiplos narradores (dentre os quais encontramos a

ressentida Rosa Coldfield, o atormentado Quentin Compson e o sereno pai de Quentin) se esforçam em recompor e interpretar. É porque existiu Thomas Sutpen, nesse demiúrgico universo de Faulkner,²⁰ que as famílias Sutpen, Bon, Coldfield, Jones e Compson se entrelaçaram em uma trágica rede de eventos, dentro da qual esses grupos familiares exerceram influência uns sobre os outros, executando atos de violência factual e simbólica.

Este estudo, ao analisar as relações que Thomas Sutpen estabelece com outros personagens da trama, propõe compreender como o personagem reformula o herói-vilão da literatura gótica canônica e como opera a dinâmica da opressão que se estabelece entre ele, seus algozes e suas vítimas. Apresenta-se ao leitor como a literatura gótica faulkneriana se firma como inventário temático-formal para denúncia das múltiplas formas de violência que persistem interferindo e condicionando o *modus vivendi* da comunidade sulista pós-Guerra Civil.

A consecução de nosso objetivo crítico se norteia pela seguinte organização: em primeiro lugar, a análise da infância e adolescência de Thomas Sutpen é indispensável para compreendermos como os eventos por ele vivenciados o colocam, inicialmente, no papel de vítima para, em momento posterior, servirem de motivação para que o personagem inverta os papéis, assumindo o estatuto de principal herói-vilão do romance.

Na sequência, exploram-se as relações interpessoais de Sutpen por meio de duas categorias: a das mulheres eleitas para consumir seu obcecado desejo de instituição e manutenção de uma linhagem, e a dos filhos que também se convertem em instrumentos úteis à tentativa de consumação dos planos do pai. São considerados, nesta análise, somente os filhos que vivem tempo suficiente para, direta ou indiretamente, servirem aos desígnios de Sutpen, sendo eles: Charles Bon, Henry, Judith e Clytemnestra Sutpen.

Guiado pelo pressuposto faulkneriano de que a dinâmica da opressão é reverberante, o último passo interpretativo examina a interferência diacrônica que as ações de Sutpen exercem sobre personagens que não conviveram diretamente com ele, seja porque não integravam o círculo familiar (como é o caso de Quentin Compson) ou porque pertenciam a gerações posteriores (como Charles Etienne e Jim Bond).

²⁰ Nas palavras de John V. Hagopian (1984, p. 131), “embora o romance esteja repleto de alusões bíblicas, não há uma única referência a Davi ou a Absalão”, o que intensifica a complexidade intertextual da obra e serve como importante amostra de mais uma das inversões irônicas costumeiramente diluídas por Faulkner em seus textos. Como estudo complementar da intertextualidade bíblica em *Absalão, Absalão!*, indicamos também a leitura de Nancy Blake (1985).

2.1. “ELE NEM SABIA QUE HAVIA UM LUGAR TODO DIVIDIDO E DEMARCADO POR CAUSA DA DIFERENÇA DA PELE, PELO QUE AS PESSOAS ERAM OU POSSUÍAM”: THOMAS SUTPEN COMO VÍTIMA

Thomas Sutpen, nascido em 1807, nas montanhas da Virgínia Ocidental (*West Virginia*), é apresentado, na cronologia anexada por Faulkner (cf. FAULKNER, 1990, p. 312-313), como descendente de uma numerosa família pobre (*poor whites*) de origem britânico-escocesa. Sutpen se transforma no objeto da narrativa de todas as vozes presentes no romance, que nos entregam versões parciais (algumas delas, tendenciosas, como as de Rosa Coldfield) na tentativa de (re)criar o mosaico que é a complexa biografia desse herói-vilão.

Sem pertencer a uma família de notável brasão, Sutpen se reconhece, em tenra idade, órfão de mãe, considerada pelo marido uma “mulher agradável, embora alquebrada e gasta” (AA!, p. 195).²¹ A descrição dos primeiros fatos a respeito da vida de Sutpen recupera elementos da literatura gótica que assinalam sua condição inicial vulnerável, a saber: o tipo da sofrida criança órfã, ao qual se dá materialidade por meio de um personagem masculino (e não feminino, como é mais frequentemente proposto pela matriz gótica) e o motivo da ancestralidade desconhecida, já que Sutpen integra uma família nômade que não possui expressão social alguma — “pois ele não sabia de onde viera o pai, se do lugar para o qual estavam voltando ou outro, nem mesmo sabia se o pai conhecia e se lembrava desse lugar para onde iam” (AA!, p. 195).

Concentram-se no capítulo 7 as informações necessárias para compreensão do passado de Thomas Sutpen, que, em um primeiro instante, ouve histórias acerca do sistema escravocrata sulista. Aos 10 anos, quando a família se muda da Virgínia Ocidental para as férteis terras litorâneas da Virgínia (*Tidewater Virginia*), o menino começa a conhecer, na prática, os jogos de poder e dominação que sustentam a arquitetura social do Sul. Esse paradigma existencial, diferentemente daquele aprendido nas montanhas, desperta no jovem o desejo de se afirmar como um poderoso senhor sulista.

De formação montanhesa, guiado por seu “instinto de homem do mato” (AA!, p. 198) e criado sob um código de conduta essencialmente guerreiro, em que a força física (bem ao estilo do *éthos* medieval) atesta a soberania de um indivíduo sobre outro, Sutpen estranha a existência

²¹ Com o propósito de simplificar as citações, abreviamos o título do romance (AA!), ao qual se segue o número da página. Adotou-se, para este estudo, a seguinte edição brasileira: FAULKNER, William. *Absalão, Absalão!*. Tradução de Sônia Régis. São Paulo: Círculo do Livro, 1983.

de um sistema político-econômico no qual as pessoas valem mais ou menos a depender da cor de pele e do capital que possuem:

[...] jamais imaginara existir um lugar, uma terra toda dividida e que era realmente propriedade de alguns homens, que nada mais faziam do que cavalgar soberbos cavalos ou passar o tempo sentados, com belas roupas, na varanda das casas-grandes, enquanto outras pessoas trabalhavam para eles. [...] um lugar onde alguns homens não apenas tinham poder sobre a vida e a morte dos outros, podendo trocá-los ou vendê-los, mas possuíam alguns homens cujo único papel era fazer o infundável e repetitivo trabalho cotidiano, como servir o uísque, tirando-o da jarra e pondo o copo na mão do dono, ou descalçar-lhe as botas quando ia se deitar (AA!, p. 193-194).

Essa divisão de castas da sociedade sulista americana se torna, então, objeto da curiosidade de Sutpen, que nutre o desejo de possuir negros para servirem à família, ainda sem se dar conta plenamente do perigoso jogo de poder, dominação e rebaixamento humano que é a escravidão.

Ao se defrontar com outro modo de vida, Sutpen coloca em xeque o código guerreiro que o norteara até então, o que, para a psique do personagem, representa uma ruptura do *self*. Exatamente aos 14 anos, ou seja, na transição da infância para a adolescência, Sutpen (que então se reconhece como vítima de uma engrenagem social reificadora) confronta os códigos existenciais e decide-se partir em busca do conforto material e da afirmação social que sempre haviam sido negados à família e que, de alguma maneira, o tornariam apto a superar as ofensas vivenciadas.

“Vestido com as roupas que o pai ganhara do encarregado da fazenda, já gastas e surradas, que uma das irmãs havia remendado e reformado para que ele pudesse usá-las” (AA!, p. 200), o jovem Sutpen se torna, cada dia mais, obcecado por compreender e integrar-se ao sistema cultural sulista, nele assumindo uma posição de poder. A dinâmica sociocultural, observada a distância com a propensão voyeurística comum aos personagens da literatura gótica, atrai a atenção de Sutpen, que também deseja ter acesso às prerrogativas do patrão:

Foi seguindo pela estrada, dobrou no portão, entrou pelos caminhos onde alguns negros tinham uma única tarefa diária, plantar flores e aparar a grama, aproximou-se da casa, do pórtico, da porta da frente, e pensou que enfim poderia vê-la por dentro, saber o que mais podia ter um homem que possuía um negro apenas para servir-lhe a bebida e tirar os sapatos que nem tinha necessidade de calçar. (AA!, p. 200)

Aprisionado laboral e existencialmente a esse contexto de ócio e ostentação, o desejo de vingança é deflagrado quando Sutpen, incumbido de cumprir uma tarefa na casa senhorial, é humilhado por um negro, que veementemente o repudia por ter se aproximado da porta da frente da casa. O evento, sofrido por Sutpen quando criança, se transforma em ocorrência decisiva

para o transbordamento de seu rancor, que vinha sendo nutrido pelas constantes humilhações sofridas pelo pai e pelas irmãs.

Rebaixado moralmente, Sutpen traça seu plano de enriquecimento para que possa alcançar o poder de que necessita para ter uma vida de ostentação e de autoafirmação. Por reconhecer, amargamente, a dinâmica da realidade na qual vive e também a condição desprezível à qual estão subjugados os membros de sua família —

[condição de] gado, [de] criaturas grosseiras e pesadas, desgraciosas, que haviam sido brutalmente evacuadas para um mundo sem esperança ou propósito e que em troca iriam procriar com prolixidade animalesca e viciosa (AA!, p. 205)

— Sutpen se aferra à possibilidade de mobilidade social e se dedica a tornar-se um *self-made man*, capaz de levantar-se contra a violência sofrida. Essa mudança instalada no espírito do personagem é a responsável por transformá-lo, de vítima, em herói-vilão, e a intensidade das humilhações sofridas se torna proporcional à intensidade de seu contra-ataque. Em última análise, o mais insistente motivo gótico que perpassa todo o romance é o da vingança: é para sobrelevar-se às condições humilhantes em que viveu um dia que Sutpen se devota ao seu projeto de se tornar um rico patriarca em terras sulistas.

A fuga do contexto em que Sutpen se encontra para outro que lhe permita alcançar a riqueza necessária não ocorre imediatamente. O personagem vivencia uma clausura voluntária, em uma gruta, para ressignificar os atos ofensivos vivenciados e planejar os passos que dará:

Queria apenas pensar e por isso ia para onde pudesse ficar quieto e pensar. Sabia para onde ir. Para a floresta. Disse que não havia dito nem a si mesmo para onde ir: seu corpo, seus pés o levaram — um lugar onde o rastro da caça adentrava o bambuzal e um carvalho caído formara uma espécie de gruta onde ele escondia uma grelha de ferro para assar caça miúda algumas vezes. (AA!, p. 203)

Tal enclausuramento autoimposto, no cenário natural, opera uma inversão no padrão gótico canônico, já que o afastamento voluntário de Sutpen serve antes como refúgio, como oásis existencial, do que como situação de tormento físico e psicológico.

Sua permanência na caverna é episódio que reelabora o duplo freudiano, uma vez que Sutpen aí tem a oportunidade de estabelecer um monólogo interior entre dois eus, “dois debatedores” (AA!, p. 204): um passional, que nutre violento desejo de vingança contra o homem branco rico, que, indiretamente, o humilhara por meio do negro de “rosto-balão” (AA!, p. 205), e outro racional, que lhe conforta, mostrando-lhe a possibilidade de reversão do jogo por meio do uso de inteligência e astúcia. Essas vozes interiores, que estão em franca oposição e que protagonizam o dilema interior de Sutpen, assinalam a fragmentação do *self* do personagem,

que hesita na escolha do tipo de revanche a ser adotado ao executar seu projeto: “[...] os dois dentro dele discutiam, falavam alternadamente, ambos calmos, recostados, tentando ser razoáveis e sem rancor: *Mas eu posso matá-lo. — Não. Isso de nada adiantaria. — Então, o que vamos fazer? — Não sei!*” (AA!, p. 207).

A escolha de Sutpen recai sobre o caminho racional quando o eu mais sensato do garoto, ao guiar-lhe a consciência, o afasta do desejo de homicídio e o ajuda a perceber que somente poderá ser um adversário à altura se tiver, à sua disposição, os privilégios necessários para merecer o reconhecimento da sociedade sulista. Com esse projeto de triunfo em mente, ele abandona a família, justificando-se ao avô de Quentin Compson: “Eu tinha um desígnio. Para realizá-lo, precisava de dinheiro, uma casa, uma plantação, escravos, uma família — e, é claro, uma esposa. Eu me propus a obter tudo isto e sem pedir favor a ninguém” (AA!, p. 230).

Os comentários a que temos acesso a respeito dessa fase da vida de Sutpen reforçam sempre sua juventude, cujo ímpeto se associa à motivação que tem para idealizar e executar o projeto delineado. Embora decidido a superar sua condição inicial de vítima, Sutpen traça um plano de vingança audacioso que, ao se mostrar insustentável, denuncia as limitações e a falibilidade de um herói-vilão que, a contragosto, permanece refém de suas relações interpessoais durante todo o romance.

2.2. “VIERA AGORA À CIDADE PROCURAR UMA ESPOSA, EXATAMENTE COMO TERIA IDO AO MERCADO DE MEMPHIS COMPRAR ANIMAIS OU ESCRAVOS”: SUTPEN COMO ALGOZ DAS MULHERES ELEITAS PARA A MATERNIDADE

2.2.1. EULALIA BON

Como primeiro passo de seu plano de vingança, Sutpen parte rumo às Antilhas porque reconhece, nesse território insular — “para onde os homens pobres iam de navio e voltavam ricos, não importava como, contanto que o homem fosse esperto e corajoso” (AA!, p. 211) —, a oportunidade de conquistar a riqueza necessária, que ele obtém, mas cuja origem permanece um dos mistérios da narrativa.

Nesse cenário, onde teria atuado como “administrador, ou capataz ou qualquer outra coisa na plantação de açúcar de um francês” (AA!, p. 215), Sutpen encontra Eulalia Bon, o primeiro instrumento necessário para dar prosseguimento ao seu projeto de instituir uma dinastia. Após dominar o cerco que negros rebeldes instalaram na plantação daquele que seria seu primeiro sogro, Sutpen obtém, como prêmio, a mão da filha do fazendeiro. Oferecida pelo pai

àquele que defendera a família heroicamente, Eulalia é apresentada como descendente de espanhóis, atributo racial que Sutpen considera favorável ao seu projeto de ter uma decente esposa de sangue branco que torne possível a fundação de sua linhagem. O herói-vilão, inescrupuloso em relação aos sentimentos de Eulalia, nela reconhece uma mulher que lhe convém somente para gerar herdeiros.

A declaração do sogro no tocante à ascendência de Eulalia, no entanto, é falaciosa: Sutpen descobre que essa sua primeira esposa tem sangue crioulo e, ao reconhecer-se vítima do ludíbrio engendrado pelo fazendeiro, opta por repudiar a esposa e o filho Charles Bon. Sutpen não esclarece como soubera a verdade a respeito de Eulalia, embora o enredo nos sugira que o reconhecimento do sangue negro tenha sido possível quando se examinara o fenótipo do filho: “[...] eles deliberadamente me sonegaram o único fato que eu tinha o direito de saber, e que eles sabiam que me levaria a recusar tudo aquilo; de outra forma não se teriam negado a falar. Um fato que só fui saber depois que o meu filho nasceu” (AA!, p. 230). O pai enganado anuncia seu plano de fuga à esposa e acredita ter solucionado a situação da melhor maneira possível, ao cuidar para que nem Eulalia nem Charles ficassem financeiramente desamparados:

Pelo contrário, recusei e renunciei a todos os direitos a fim de reparar qualquer injustiça que achassem que eu pudesse ter cometido, e assim provendo o futuro para os dois, que poderiam considerar-se lesados do que eu viesse a possuir mais tarde. E eles concordaram com isto, também, entende? Foi um acordo entre as duas partes. Mesmo assim, e depois de trinta anos, mais de trinta anos, mais de trinta anos depois de minha consciência me haver assegurado de que, se eu houvesse cometido uma injustiça, já fizera tudo para repará-la... (AA!, p. 230)

Essa iniciativa de Sutpen, que também lhe serve como álibi moral e o enquadra no fascinante tipo do vilão-herói da literatura gótica, intensifica sua complexidade: apesar da decisão nada favorável ao orgulho de Eulalia, Sutpen distribui claramente as cartas do jogo à primeira esposa e jamais a engana sobre sua real motivação.

Mas a franqueza e o acordo financeiro, que Sutpen acredita serem suficientes para resolver o imbróglio, não o mantêm imune ao contra-ataque da rancorosa Eulalia, que retorna para atormentá-lo.²² “[M]ulher desprezada e ultrajada e irada” (AA!, p. 234), ela figura como personagem feminino que, ao servir de objeto para o matrimônio arranjado pelo pai, funde os tipos góticos da *damsel in distress* (donzela em sofrimento), oprimida pela figura paterna, e da

²² Desde essa primeira relação conjugal, protagonizada por Sutpen e Eulalia, Faulkner assinala a volatilidade das categorias “vítima” e “algoz”: a frequente permuta desses papéis caracteriza a obra, transforma o julgamento moral dos personagens em tarefa desafiadora e expõe a dinâmica rancorosa da opressão, que, ao converter vítimas em vilões, acredita no potencial catártico e reparador da atualização do trauma sofrido por meio de uma situação análoga ou idêntica.

femme fatale (modelo feminino que frequentemente se associa à iniciativa de vingança). Tal fusão se estabelece também na caracterização do personagem: apesar de ter se tornado uma herdeira rica que vive entre “espelhos florentinos”, “cortinas de Paris” e “camisolas acolchoadas” (AA!, p. 266), a primeira esposa de Sutpen tem sua feminilidade desgastada à medida que se torna alucinada pelo desejo de vingança. Em contraste com sua condição abastada e com a luxuosa residência onde mora, vemo-la como uma viúva eternamente em luto, semelhantemente a uma “mulher que viera para lavar os soalhos com aquele vestido preto, para quem o cozinheiro nem teria olhado, mesmo que fosse cinco ou seis anos mais novo” (AA!, p. 266). Sentindo-se rejeitada, deseja obsessivamente o sofrimento de Sutpen e não mede esforços para que o heróvilão seja atormentado e punido.

Progressivamente, por meio da obsessão gerada em seu espírito pelo ideal de vingança, Eulalia se torna uma figura espectral, vampiresca, que já não tem outro propósito senão o de remoer os eventos de que se julga vítima: “quando pensava que estava dizendo o que queria, estava calada, e quando pensava que estava calada, lá vinham o ódio e a fúria, a insônia e a impossibilidade de esquecer” (AA!, p. 258). A insônia de Eulalia (motivada pela febre do rancor) lhe confere, sugestivamente, uma aparência zumbificada, fantasmagórica, que não rompe com o trato realista do enredo, já que é perfeitamente crível que a personagem fique sem descansar ao regurgitar continuamente seu plano de ataque a Sutpen.

A esposa rechaçada encomenda, de seu advogado particular, perseguição a Sutpen. O rastreamento realizado inverte o padrão gótico da perseguição, que é frequentemente posto em funcionamento por um personagem masculino em prejuízo de um personagem feminino. O le-gista forja relatórios que reportariam os passos da vigilância executada pelas terras do “Texas”, “Missouri” ou talvez “Califórnia” (AA!, p. 265) e esses documentos, que complementam as demais formas de relatos presentes no romance, reelaboram o dispositivo dos manuscritos góticos, ou seja, simulacros de documentos que dosam a revelação de informações (aumentando o suspense da trama) e intensificam o realismo dos eventos e personagens.

Guiada também pela mente perversa de seu advogado particular (que delibera, inclusive, sobre questões domésticas corriqueiras), Eulalia toma consciência de que o êxito de sua revanche depende de que Charles cresça e se torne um homem atraente, atributo necessário para que possa seduzir Judith e, conseqüentemente, desagregar o círculo familiar reconhecido pelo heróvilão. Impaciente, a mãe nutre desprezo pelo filho, que ainda precisa “se libertar daquelas espinhas e da gagueira e dos ossos leves de menino de forma a servir a ela” (AA!, p. 265). É necessário esperar, portanto, o amadurecimento masculino de Bon para que, no plano tramado, o personagem desempenhe o efetivo papel de Dom Juan.

Nesse contexto que transforma o jovem em objeto, o egoísmo da mãe é responsável por modelá-lo ao seu gosto para servir a propósitos de vingança que são gradativamente reconhecidos por Charles. Em suma, o jovem — “que cresceu o suficiente para descobrir que não era a ele que ela lavava e alimentava com os doces e o prazer, mas a um homem que ainda não chegara” (AA!, p. 266) — toma ciência de que a mãe não se preocupa verdadeiramente com seu bem-estar, mas que somente se interessa em tê-lo em boas condições para usá-lo como instrumento de vingança contra Sutpen. A história de Eulalia representa mais uma característica associada à dinâmica da opressão, a saber: sua tendência a se propagar e a envolver mais inocentes.

Embora Eulalia deseje assumir o papel de vilã contra Sutpen, percebe que não poderá, a um só tempo, ser mentora e instrumento da revanche; portanto, o próprio filho, Charles Bon, é transformado no instrumento necessário para que a mãe possa desferir o contra-ataque planejado, cujo propósito é atingir a vaidade de Sutpen ao destruir seus dois pilares principais, que são o da respeitabilidade social e o da obsessão pela pureza étnica. Afinal, a inserção de Charles no seio da família Sutpen e a conseqüente aproximação erótica entre ele e Judith cancelam, da forma como previsto por Eulalia e pelo advogado, um amor incestuoso e a potencial miscigenação — iniciativas que, em última análise, devem culminar em escândalo e na destruição do plano de Sutpen de instituir uma linhagem pura.

Em carta que recebe da oitavona, Charles Bon toma conhecimento dos rumores que pairam sobre a morte da mãe, que teria sido assassinada pelo advogado. Motivado pela ganância, o legista teria cometido o crime, roubado a fortuna da família Bon e fugido para o México ou Texas. Esse provável desfecho reservado a Eulalia assinala a condição voraz dos atos de violência, que se alastram desenfreadamente e subjagam seus participantes a um vórtice de destruição. Da maneira como a interpreta Faulkner, a violência se caracteriza por seu potencial de contaminação, uma vez que os atos cometidos por um personagem servem como espelho e justificativa para que sejam replicados por outrem.

2.2.2. ELLEN COLDFIELD

A falha inicial do projeto de Sutpen, em território haitiano, o impele a retornar aos Estados Unidos e a instalar-se no Mississípi, especificamente na cidadezinha de Jefferson, pertencente ao condado ficcional faulkneriano de Yoknapatawpha. Retratado pelos narradores (como o avô de Quentin e Rosa Coldfield) como uma corajosa e indomável força da natureza, e associado a traços e a cenários de cores quentes (simbolicamente infernais), esse personagem fáustico enfrenta a luta sozinho para engendrar nova tentativa de execução de seus planos:

Um homem de estrutura grande, mas emagrecido e quase descarnado agora, com uma barba curta e avermelhada, que mais parecia um disfarce, sobre o qual seus olhos claros deixavam à mostra uma expressão ao mesmo tempo visionária e alerta, impiedosa e serena, num rosto cuja carne tinha a aparência do barro, como se tivesse sido cozida naquela febre de forno, da alma ou do ambiente, mais intensa que o sol debaixo de uma superfície imóvel e impenetrável, como de argila vitrificada. (AA!, p. 27)

A expressão destacada do semblante de Sutpen assinala desgastes físicos e psicológicos (que certamente acometeram o personagem ao tomar ciência do ludíbrio do primeiro sogro e, conseqüentemente, ao deduzir que uma brusca mudança nos planos seria inevitável), ao passo que enfatiza a calma presente em seu olhar, característica frequentemente associada, na literatura gótica, à frieza de espírito de personagens movidos pelo mal.

A gradativa caracterização viril de Sutpen se vincula à malignidade que os cidadãos de Jefferson veem em suas ações e descrevem por meio da metonímia do terror. Capturados de relance, partes e elementos do corpo, como olhos (“que pareciam pedaços de um prato quebrado” [AA!, p. 37], “olhos duros, claros e indiferentes, provavelmente irônicos e até insolentes” [AA!, p. 38]), boca e barba (“dura como uma almofaça” [AA!, p. 37], “aquela barba escondendo-lhe a boca” [AA!, p. 38]), são associados à frieza psicológica e ao sadismo de Sutpen, e intensificam a espectral aura de mistério do personagem, cujas reações em face dos eventos não são claramente apresentadas ao leitor. A constatação de Rosa, sobre Sutpen jamais ter sido possuído “por ninguém ou coisa alguma neste mundo” (AA!, p. 149), evoca a comum associação do herói-vilão a forças da natureza, de modo a ressaltar a violência que guia seu espírito e suas ações.

Descrito como febril, “totalmente escravo da sua secreta e furiosa impaciência” (AA!, p. 28) — ou seja, vítima de seus demônios interiores (tema pertencente à vertente da literatura gótica que se inscreve em domínio psicológico) —, Sutpen se torna alvo da intolerância da cidade, embora conte com a empatia do general Compson, que, por ter se casado com uma mulher considerada igualmente forasteira em Jefferson, será seu único amigo em todo o romance. O avô de Quentin conquista, por sua vez, a confiança de Sutpen e é a amizade dos dois (construída com troca de memórias e relatos) que nos garante acesso a dados essenciais da jornada do herói-vilão. Embora legitimada pelo marido, como personagem feminino inserido em um contexto patriarcal, a avó de Quentin (“naquele tempo [...] uma estranha” [AA!, p. 45]) conhece, na pele, a peculiar inclinação da cidade à intolerância, manifesta por meio do preconceito. Certamente advém, dessa experiência semelhante de iniciação no círculo social, a empatia que a família Compson nutre por aquele que a cidade considera um perigoso intruso e usurpador.

A intolerância reservada a Sutpen lhe serve de combustível para que, sem escrúpulos e ainda com mais veemência, retome seu plano de enriquecimento e dominação. A cidade consolida seu ódio ao personagem quando se dá conta de que seu próximo passo, após a construção da casa idealizada, consiste na obtenção de uma esposa que lhe sirva como troféu e salvo-conduto social. A próxima peça movida, nesse jogo de dominação, é Goodhue Coldfield, um comerciante metodista de uma “pequena loja de rua transversal afastada” (AA!, p. 35) que, aos olhos de Jefferson, era a figura mais incompatível dentre todas para ajudar Sutpen em algum propósito. Mas o herói-vilão “havia marcado o pai da Srta. Coldfield com [...] calma e implacável deliberação” (AA!, p. 35) porque esse homem de “absoluta e inalterável integridade, puritana até [...] que não bebia, não jogava nem caçava” (AA!, p. 36) pôde servi-lo tanto com Ellen, filha de sangue branco em idade oportuna para casamento, quanto com a decência de seu sobrenome.

Sutpen teria encontrado Ellen “dentro de uma igreja” (AA!, p. 16), o que nos sugere que ele frequentara o templo metodista da cidade por supor estarem ali presentes as damas decentes da cidade, ou seja, aquelas mulheres que poderiam ajudá-lo em seu projeto. Uma vez fixado o alvo, bastaria ao herói-vilão dar sequência ao plano de tomar Ellen Coldfield como esposa, ou seja, como o segundo instrumento necessário à instituição de sua dinastia. A lembrança de tal episódio fica a cargo de Rosa:

[...] esse homem foi descobrir logo Ellen dentro de uma igreja. Na igreja, veja você, como se houvesse uma fatalidade e uma maldição sobre a nossa família e o próprio Deus estivesse cuidando para que tudo fosse realizado e cumprido até a última gota (AA!, p. 16-17).

A partir do comentário da irmã de Ellen, temos reelaborados dois motivos centrais da literatura gótica canônica, a saber: a maldição familiar (que recai sobre linhagens portadoras de brasão) e a concepção de uma Providência maligna (que estaria mancomunada aos sórdidos planos do herói-vilão).

Sutpen é escoltado por uma crescente multidão que, em um misto de fúria contida e curiosidade, o acompanha à porta do senhor Coldfield, local para onde se dirige a fim de firmar o pacto de matrimônio com Ellen. A cena em que um grupo de quase cinquenta pessoas persegue Sutpen e em que “senhoras e crianças e escravas chegavam às portas e janelas das casas para espiar” (AA!, p. 39) adquire intensidade devido ao suspense estabelecido por Faulkner, que captura o leitor para saber qual será o desfecho do episódio.

O enigmático acordo realizado com Goodhue Coldfield permanece um dos mistérios do romance. Que trato teria estabelecido com Sutpen, em troca da filha? A obra não nos revela exatamente qual transação ficara acertada entre sogro e marido, mas, a julgar pelo incômodo

do senhor Coldfield, é-nos dado saber que se trata de uma atividade ilícita, hipoteticamente roubo de navios de carga ou exploração escravocrata.

A distância e com ávida curiosidade, a cidade de Jefferson acompanha ininterruptamente as idas e vindas de Sutpen. Essas constantes travessias do personagem acrescentam elementos de mistério à trama, visto que, acompanhando os julgamentos dos habitantes locais, tampouco o leitor conhece exatamente os itinerários cumpridos por Sutpen. Tendo arranjado o casamento com Ellen, o futuro marido parte em sua segunda jornada e, após assaltar um navio de carga ou se desfazer um “pouco do antigo saque” (AA!, p. 156), retorna com “candelabros”, “móveis de mogno”, “tapetes” (AA!, p. 36), “cristal” e “cadeiras de madeira entalhada de Wedgwood” (AA!, p. 156), objetos de decoração que conferem, a Sutpen’s Hundred, uma ambiência de ostentação e exotismo.

Em 1838, Ellen Coldfield entra em cena e se une matrimonialmente a Sutpen, ocasião que também coroa a ascensão socioeconômica do herói-vilão, que, tendo iniciado sua atividade comercial com “as sementes de algodão que o General Compson lhe havia emprestado” (AA!, p. 34), se torna o “maior proprietário de terra e plantador de algodão do condado” (AA!, p. 59). Uma vez rico, conquista seu espaço, a contragosto dos habitantes da cidade, que não têm certeza da licitude de suas atividades econômicas e que são obrigados a suportá-lo à força, dado seu poderio monetário:

Alguns de seus concidadãos ainda acreditavam que havia dente de coelho no seu negócio, opinião que ia dos que acreditavam que a fazenda era apenas um subterfúgio para a sua escusa e verdadeira ocupação, passando pelos que acreditavam que ele havia encontrado um meio de burlar o mercado de algodão e assim obter maior preço por fardo do que os fazendeiros honestos, até aqueles que evidentemente acreditavam que os negros selvagens que ele trouxera tinham o poder de conjurar do solo mais algodão por acre do que qualquer um dos negros domesticados. Ele não era querido (coisa que, evidentemente, ele de modo algum almejava), mas temido, o que parecia diverti-lo, se não agradar-lhe. Mas era aceito; é claro, tinha muito dinheiro, agora, para ser rejeitado ou mesmo incomodado. (AA!, p. 59-60)

O auge financeiro de Sutpen, alcançado 10 anos após o casamento com Ellen (ou seja, no período de 1838-1848), lhe concede a prerrogativa de se tornar um espelho do “arrogante ocioso” (AA!, p. 60) fazendeiro da Virgínia. Agora “um tanto pomposo”, já que “o ócio e o lazer engordam” (AA!, p. 60), Sutpen se transforma no duplo do rico patrão com o qual convivera em sua adolescência. Inclinado a um comportamento sádico, porquanto se deleita com o temor que causa nos habitantes da cidade, Sutpen se transforma em um catalisador que traz à tona a mesquinha intolerância subjacente à aparência supostamente respeitável de Jefferson, que passa a viver em “estado de indigestão aguda” (AA!, p. 38).

A apresentação de Ellen, a primogênita de Goodhue, como um personagem feminino que “mesmo enquanto viva, se movia, mas sem vida [...]” e que possuía “uma aparência de desolação tranquila e involuntária, não como se tivesse sobrevivido aos demais, ou mesmo morrido antes, mas como se jamais tivesse existido” (AA!, p. 10-11), corresponde à escolha descritiva feita por Faulkner para compor um tipo gótico feminino híbrido, composto pelos modelos canônicos da esposa sofredora (desdobramento do motivo da donzela em apuros) e da *femme fatale*, que explica a postura frequentemente coquete com a qual a personagem transita pelas lojas da cidade.

A caracterização de Ellen reforça o tema gótico do embotamento existencial porque essa segunda esposa, válida ao desígnio de Sutpen, é retratada como morta em vida. Embora não descenda de uma casta sulista superior — “não pertencia a uma das casas ducais do lugar, mas de uma baronagem inferior, cujo principado já estava há muito tempo em decadência” (AA!, p. 156) —, Ellen é uma mulher suficientemente decente e respeitada para gerar o tão esperado herdeiro, dada a impossibilidade de Sutpen de ter acesso a uma pretendente da alta classe sulista.

Instrumento indispensável às esperanças do herói-vilão, a filha do comerciante também é modelada convenientemente como uma mulher frívola e vaidosa, que, em seu “ritual semanal de compras de loja em loja” (AA!, p. 60), contribui com a manutenção da mascarada de Sutpen, encenando levar uma vida de esposa e mãe sulista absolutamente normal e confortável. Devotada às compras, torna-se, na sociedade de Jefferson, o troféu do marido e a personificação do capricho feminino. Sutpen também investe na ostentação da esposa como iniciativa de revanche à humilhação sofrida:

Quando ia às compras (havia vinte lojas em Jefferson agora), divertia-se sem mesmo saltar da carruagem, graciosa e confiante, tagarelando disparates, recitando uma brilhante coleção de frases sem sentido, retiradas do papel que ela havia escrito para si mesma, a fala da personagem, da duquesa peripatética, que levava caldos e remédios apropriados para os camponeses sem terra e insatisfeitos. (AA!, p. 57)

[Ellen] mandava os caixeiros e comerciantes irem buscar pano e enfeites e bugigangas que eles traziam, mesmo sabendo que ela não ia comprar nada, pelo contrário, ia manusear e pegar e desarrumar para depois rejeitar, tudo naquela torrente de falsa e irritadiça volubilidade. (AA!, p. 60)

A origem do comportamento de autômato de Ellen se associa ao matrimônio e à economia, que são denunciados, no subtexto gótico do romance, como duas estruturas sociais responsáveis pela desumanização dos sujeitos. A fim de servir, a Sutpen e à sociedade sulista, como um belo produto exposto na vitrine social, Ellen se rende passivamente à mascarada que deve encenar

como a bela esposa abastada e, para tanto, abre mão de sua subjetividade. Essa forma de opressão, experimentada pela personagem e legitimada socialmente, aponta a rotina conjugal como artificial, alienante e desprovida de real afeto.

Ellen é o único instrumento adotado por Sutpen que consegue lhe dar o filho necessário ao seu projeto, e o herói-vilão encontra, na formação puritana da esposa, o respaldo necessário para que ela cumpra passivamente suas obrigações familiares sem questionamentos. Embora não reaja contra o marido — o que resguarda Ellen da inversão das categorias algoz-vítima —, suas energias são gradativamente solapadas em nome da manutenção do matrimônio e da respeitabilidade social. Quando adoece e segue rumo ao seu fim, Ellen é apresentada de forma grotesca:

Ellen emagrecera, é claro. Mas era como se a própria borboleta ingressasse na dissolução dissolvendo-se: diminuindo um pouco a área de asa e corpo, o desenho das espinhas se fechando um pouco mais, mas sem rugas à mostra — a mesma maciez, o mesmo rosto de menina-moça sobre o travesseiro (embora a Srta. Rosa tivesse descoberto que ela já tingia o cabelo há anos), as mesmas mãos quase gorduchas e suaves (embora despojadas dos anéis) sobre a colcha, e somente a perplexidade nos olhos escuros e vagos, indicando a vida a esvaír-se e a morte próxima, enquanto pedia à irmã de dezessete anos que protegesse a filha que restava. (AA!, p. 70)

Ao comentar esse desfecho que a narrativa reserva a Ellen Coldfield — falecida em 1863, quando Sutpen estava ausente de casa por ocasião da Guerra Civil —, o pai de Quentin reforça a potencialidade gótica que as configurações familiares têm de subjugar a personalidade de seus habitantes; no instante em que ele narra sobre Ellen, reforça-se a impressão de que a vitalidade da personagem fora sugada pela tradição, pelos costumes e pelas encenações sociais que, em ampla análise, condenam a existência dos indivíduos que povoam a sociedade sulista.

2.2.3. ROSA COLDFIELD

Com a morte de Ellen e a deserção de Henry do círculo familiar, Sutpen enfrenta mais empecilhos à manutenção de seu projeto, que já não conta nem com a possibilidade de nascimento de novo sucessor nem com o protagonismo do legítimo herdeiro da família. O herói-vilão, a partir desse reconhecimento, traça o plano de retomada de sua meta inicial e, para tanto, escolhe a cunhada Rosa Coldfield como o terceiro personagem feminino que deve servir como instrumento para salvaguarda de seu desígnio.

A aproximação de ambos os personagens é possível por meio do entrelaçamento de seus destinos: ao término da Guerra Civil, Sutpen retorna à residência e lá encontra Rosa, que se

mudara para Sutpen's Hundred quando do assassinato de Charles Bon em 1865. Por essa época, a personagem habitava a casa paterna, embora já estivesse órfã e à mercê dos contratempos e da responsabilidade das tarefas domésticas, para as quais a jovem nunca fora preparada e que não conseguia desenvolver senão de forma atabalhoada.²³

O retorno de Sutpen acentua sua trágica jornada de herói-vilão e expõe sua trajetória rumo à queda. De rico plantador de algodão, Sutpen resvala à condição de comerciante, abrindo uma modesta “lojinha com um estoque de relhas de arado, cordas para cangalha, chita e quero-sene e contas de colar e fitas baratas, para uma clientela de negros libertos [...] e brancos da ralé” (AA!, p. 158), para a sobrevivência sua e da família. Como um “velho louco e impotente” (AA!, p. 158), o personagem ganha, então, em estatura trágica devido a esse rebaixamento econômico, não motivado por ele, mas por contingentes forças extrínsecas que o acometem e contra as quais nada pode fazer.

É o dinheiro das duas castas repudiadas por Sutpen (negros e *white trash*) que servirá para manter a loja em funcionamento até 1870, quando, após a morte do pai, Judith decide vender o estabelecimento. Aferrado ainda aos seus ideais megalomaniacos, Sutpen nutre esperança de, com o dinheiro do comércio, reconstruir toda a suntuosidade que Sutpen's Hundred possuía no período pré-Guerra. Faulkner assinala aqui, mais uma vez, o descompasso irônico da existência, tendo em vista que as castas repudiadas pelo código de pureza do herói-vilão se transformam justamente nos responsáveis pela sobrevivência financeira da família.

Sutpen sente “a mão do Credor em seu ombro” (AA!, p. 159), ou seja, percebe que não lhe resta tempo a perder, dada a crueldade com que Cronos devora seu vigor masculino. Com 59 anos e desesperado por esgotar as últimas possibilidades para ter uma linhagem, Sutpen sugere a Rosa que tentem primeiramente gerar o filho de que necessita para levar a cabo seu desígnio, para, somente quando o herdeiro for concebido, consumarem o matrimônio.

A bravura do herói-vilão é reforçada por sua tentativa de reconstrução da casa e, ao implicar Rosa em seu esquema, reconhece nela mais um instrumento que se quer adequado à exigência principal de seu plano (a concepção de um herdeiro). No entanto, a astúcia de Sutpen

²³ O descompasso existente entre a realidade e os princípios sob os quais Rosa fora criada expõe o fracasso da categorização feminina sulista, responsável por alienar as *Southern belles* dos afazeres domésticos: “E ela, que nunca havia aprendido a fazer nada de prático, porque a tia a havia criado para acreditar que era uma moça não só delicada como na verdade preciosa, agora cozinhava alimentos que, com o passar dos dias, se tornavam cada vez mais difíceis de conseguir, e cada vez mais pobres em qualidade” (AA!, p. 68). O caso de Rosa Coldfield é ainda mais irônico (senão cômico) porque a personagem não pertence, efetivamente, a uma classe social abastada, e é a partir dessa contradição que Faulkner compõe um personagem que, no desenvolvimento da trama, se torna cada vez mais grotesco, rancoroso e paranoico.

para convencer Rosa a se relacionarem (sem qualquer compromisso matrimonial, a não ser que se constatasse a concepção de um filho) falha, devido à moralidade puritana da personagem, que toma consciência de sua reificação e que se ofende tanto com a franqueza do cunhado quanto com a irreverência da oferta.

Mas Rosa, “o deformado e amargo caniço órfão do campo” (AA!, p. 147), desprezada pelos homens da comunidade, sobretudo devido à falta de feminilidade que lhe é característica, assume ressentidamente que Sutpen é o único candidato que tem à disposição para saciar sua curiosidade em relação ao amor — “ele era a minha melhor, a minha única opção” (AA!, p. 147) —, considerando que é uma mulher pobre, desamparada, em idade de se casar (21 anos).

Com ressentimento, Rosa se reconhece como vítima do sistema mercantilista do Sul, que, em nome do lucro e *status*, sacrifica a autenticidade das relações humanas, especialmente as matrimoniais: “Se fosse filha de um rico fazendeiro, poderia ter-me casado com praticamente qualquer um, mas, como era apenas a filha do dono de uma loja pequena, nem mesmo podia aceitar flores de algum jovem” (AA!, p. 147). Em relação a Sutpen, Rosa se reconhece dividida entre a atração e a repulsa: deseja conhecer o amor e a carnalidade, mas não dissolve a imagem monstruosa de “bicho-papão” e “ogro” (AA!, p. 145) que, desde a infância, a ele associara.

Ao recordar a iniciativa de Sutpen que lhe deixara em estado de perplexidade, Rosa Coldfield busca justificar-se a Quentin Compson a respeito de seu aceite inicial à proposta de noivado. Sua autorrepresentação nos coloca diante de uma personagem que se expressa de forma exaltada e que recorre a uma postura inflada para hipervalorizar supérfluos elementos que sua memória julga essenciais à contextualização dos fatos. É o caso, por exemplo, da cena em que Rosa, condenada à “solidão do [seu] nascimento tardio” (AA!, p. 145), descreve o breve cortejo a ela reservado por Sutpen e busca nos comover a respeito de sua situação desesperadora e inescapável:

E então, uma tarde (eu estava na horta com uma enxada, por onde passava um atalho que vinha do estábulo), levantei os olhos e vi que ele me olhava. Fazia vinte anos que me via, mas agora estava me olhando. [...] Assim foi o meu instante. Eu podia ter fugido naquele momento e não fugi; percebi que ele havia ido embora, e não me lembrava de quando ele se afastara. Em vez disso, descobri que o meu canteiro de quiabo já estava pronto, e nem me lembrava de tê-lo terminado. (AA!, p. 140-141)

O comentário a respeito de um canteiro de quiabo seria cômico se não conhecêssemos o tom melodramático das narrativas de Rosa, que confessa (embora não nos convença) ter perdoado os atos que Sutpen dirigira a sua família. Dentre as violências que julga terem sido cometidas por Sutpen, destacam-se o casamento de Ellen — interpretado por Rosa como um sequestro, uma abdução — e o nascimento dos sobrinhos Henry e Judith, que seriam figuras capazes de

perpetuar a condição grotesca do pai. A órfã desvalida, ao narrar sua versão dos fatos, declara ter absolvido Sutpen e então dobrado seu orgulho e preconceito a ponto de aceitar seu pedido de noivado, contrariando a premonição que declarara ter a respeito dessa aproximação catastrófica.

Rosa também busca, em seu solilóquio, perscrutar a real motivação que a levava a transferir-se para Sutpen's Hundred após o assassinato de Charles Bon (e antes da proposta de noivado de Sutpen). Faulkner, ao imprimir sofisticação ao tipo gótico canônico, também modela a personagem com complexidade moral, já que a caçula de Coldfield não busca isentar-se da responsabilidade de seus atos, culpando Sutpen por esta ou aquela decisão. Reconhece sua participação nos eventos e também as circunstâncias que a impeliram a tentar o noivado com o cunhado:

— Não. Eu não me inocento. Não alego juventude, pois qual a criatura no Sul, desde 1861, homem, mulher, negro, mula, que teve tempo ou oportunidade não só de ter sido jovem, mas de ouvir falar sobre o que era ser jovem daqueles que o tinham sido. Eu não alego inocência: o fato de ser uma jovem em idade de casar e numa época em que a maioria dos rapazes que eu deveria ter conhecido estava morta nos campos da batalha perdida, não alego inocência por ter vivido durante dois anos sob o mesmo teto com ele. (AA!, p. 15)

Confessando a influência de seu desejo feminino de arranjar um marido, Rosa distingue mais dificuldades a serem enfrentadas para obtenção desse propósito, já que reconhece a falta de graciosidade de seu corpo, concebido puritanamente como matriz de inclinação demoníaca que deve ter suas pulsões apaziguadas “com pavorosa [vestimenta de] seda preta ou marrom” (AA!, p. 55):

[...] ela era uma criança pequena e franzina cujos pés, mesmo depois de adulta, nunca alcançavam o chão, nem de sua própria cadeira; em confronto com Ellen, que, embora também de ossatura pequena, era o que se conhece como uma pessoa de bom corpo [...] O corpo pequeno da Srta. Rosa, com um ar desajeitado, curioso e paradoxal, como um traje emprestado no último instante para um baile de máscara ao qual ela não queria comparecer; uma aura de criatura que se enclausurava agora por deliberação própria e ainda sofria as convulsões do aprendizado forçado para respirar, sem participação voluntária ou mesmo aquiescente — essa criada atada à carne e ao sangue, à espera, ainda agora, de escapar escrevendo um poema de menina de escola acerca dos mortos como ela. (AA!, p. 54)

A descrição grotesca de Rosa — “mulher implacável, do tamanho de uma boneca” (AA!, p. 153) — se acentua, à medida que a personagem atinge a velhice: esse percurso vincula, de uma só vez, as necessidades realistas do romance e também a demanda gótica de sincronicidade entre a decadência física e moral, dado que, com a passagem do tempo (escolha que garante a credibilidade da trama), Rosa se torna cada vez mais caricata e rancorosa.

Quando passa a odiar o “não marido” (AA!, p. 5), Rosa se afasta de Sutpen e, embora retorne à casa paterna, sua existência se justifica pelo desejo de vingança que nutre contra aquele que a ofendera de forma vil. Por décadas, ela espera o momento oportuno para se vingar do herói-vilão, contra o qual pouco pode fazer, salvo propagar sua versão dos fatos, sustentando perante a cidade a vilania do homem que havia se convertido, acertadamente, no maior desafeto da comunidade jeffersoniana.

Sendo um personagem feminino vulnerável e desprovido de força, qualquer tentativa de revanche contra Sutpen depende antes da sagacidade intelectual de Rosa do que de qualquer ataque físico. Mas a morte do herói-vilão, em 1869, interrompe o projeto de vingança de Rosa Coldfield:

Talvez você tenha que conhecer as pessoas muito bem para amá-las, mas, quando você odeia uma pessoa por quarenta e três anos, passa a conhecê-la muito bem, o que talvez seja melhor, talvez seja bom, porque, depois de quarenta e três anos, elas já não podem mais surpreender você, deixá-lo muito alegre ou muito exasperado. [...] agora existia apenas a carne solitária, velha e contrariada da mulher fortificada pelo rancor antigo, um rancor de quarenta e três anos, o imperdoável ressentimento, a traição da última e completa afronta que foi a morte de Sutpen. (AA!, p. 11)

A morte de Sutpen representa uma “afronta” contra Rosa porque não permite que ela se vingue diretamente do homem que, além de tê-la ofendido, ainda frustrara sua única chance de conhecer o amor carnal.

O falecimento de Sutpen, no entanto, não é suficiente para arrefecer o ressentimento que fermenta no espírito de Rosa e, por essa razão, a personagem encontra a possibilidade de transformar o sobrinho Henry no bode expiatório dos atos cometidos pelo pai. A tia, astutamente, reconhece que o sobrinho é um foragido da lei por ter cometido o assassinato de Charles Bon e, com a ajuda de Quentin Compson — que se envolve inocentemente no esquema maligno de Rosa —, arquiteta um plano de investigação e de denúncia.

Depois de ter mobilizado Quentin para se apresentar em seu escritório e ouvir a longa crônica da família Sutpen, Rosa conta com a ajuda do adolescente para investigar o que julga ser o mistério de Sutpen’s Hundred, que é resguardado por Clytemnestra. A intromissão de Rosa lhe permite descobrir que Henry retornara à casa paterna, onde permanece escondido como fugitivo e sob os cuidados da meia-irmã Clytie. O sobrinho, que contraíra febre amarela, é encontrado pela tia, e sua dupla vulnerabilidade — física e social — o converte no objeto ideal a ser atacado pelo rancor e desejo de vingança de Rosa Coldfield.

Após a primeira viagem a Sutpen’s Hundred, Rosa espera três meses antes de regressar à casa do herói-vilão, certamente na esperança de que a própria enfermidade acometa fatalmente

o sobrinho. Tomando conhecimento de que Henry não chega a falecer nesse intervalo, retorna à casa de Sutpen com uma ambulância e com o delegado local. A presença da ambulância dificulta a interpretação da verdadeira motivação de Rosa: teria a personagem enfrentado um dilema moral antes de tomar o próximo passo? Tendo abandonado o projeto inicial de deixar o sobrinho à míngua, teria mudado de ideia e se preocupado em ajudar com o restabelecimento de sua saúde? Seria autêntico o desejo de Rosa de auxiliar na recuperação de sua saúde ou somente um passo inicial para que o jovem pudesse ser encarcerado na cadeia, onde deveria pagar pelos pecados do pai? O fato de estar acompanhada de uma ambulância seria uma forma de manter a mascarada e de exibir, à cidade, que é uma tia virtuosa, que se preocupa com o bem-estar de seus familiares? Todas essas são conjecturas possíveis, no escopo do romance, que não nos revela claramente as intenções de Rosa.

Interpretar seu personagem à luz do ressentimento é pressuposto hermenêutico necessário para entendermos a demora da tia em retornar ao esconderijo do sobrinho Henry. Por que Rosa espera três meses antes de regressar com o delegado e com uma ambulância? Se partirmos do princípio de que a personagem se move pelo desejo latente de vingança contra Thomas Sutpen, encontramos razões para suas ações.

O golpe final que Rosa deseja desferir não é contra Henry, mas contra o pai (via filho). O verdadeiro *modus operandi* do plano traçado por Rosa não é apresentado explicitamente por Faulkner e os lampejos que conseguimos agrupar a partir das múltiplas vozes narrativas acentuam como a arquitetura intelectual de seu projeto de vingança se torna mais e mais densa à medida que o rancor alcança o ápice da saturação. Todos os vestígios que o romance nos permite conhecer acerca da movimentação e motivação de Rosa se tornam inteligíveis quando lidos por meio do desejo de vingança, que, como afirmamos, a tia volta contra Henry, mas com o propósito de atingir o pai. A derrota do sobrinho, herdeiro de Sutpen, é a catarse máxima buscada por Rosa, que desfere um golpe decisivo contra a linhagem do herói-vilão que tivera, um dia, a audácia de ofendê-la.

2.2.4. MILLY JONES

Embora debilitado pela Guerra Civil e pela vertiginosa queda econômica, Sutpen não se reconhece derrotado pela recusa e fuga de Rosa, e tenta gerar um herdeiro com Milly Jones. Nascida em 1853, a adolescente, neta de Wash Jones, conta 14 anos quando se torna o quarto e último instrumento feminino a ser utilizado por Sutpen em seu desígnio. Comparada a uma presa (“coelho escondido em uma nesga de terra coberta de urzes” [AA!, p. 244]) — metáfora

que acentua o vínculo de *Absalão, Absalão!* aos jogos de poder do erotismo, explorados pela literatura gótica —, a menina é cortejada por Sutpen e a ele sucumbe, relacionando-se sexualmente com o padrão do avô e gerando uma criança. No entanto, trata-se de mais uma criança a ser rechaçada pelo pai, já que não nasce o menino avidamente esperado pelo herói-vilão.

A caracterização física e psicológica de Milly insere a personagem no grupo de mulheres vaidosas e apegadas a objetos de adorno transformados em indicadores metonímicos de sua feminilidade. De inclinação materialista, esses personagens femininos tendem a competir entre si com o intuito de aferir a qual deles é outorgada a maior quantidade de bens, que cancelam seu poder e supremacia em meio ao grupo masculino. Por meio de Milly, o corpo jovem em florescimento sexual é retratado como um corpo grotesco, desajeitado:

E não apenas as conhecia, mas conhecia todos os outros homens, os clientes e os vagabundos, os brancos e os pretos, que ficavam sentados rindo na varanda da loja ao vê-la passar, não provocadora, de todo, nem tímida, nem mesmo exibindo espalhafatosamente as fitas e as contas, mas quase. [...] E meu pai disse que talvez ele [Wash Jones] tenha percebido tudo de repente, mas sem deixar transparecer nada, e que, quando ele passava pela varanda da loja, os homens olhavam para ele, também, e que eles já sabiam aquilo que ele tinha acabado de pensar que eles provavelmente estivessem pensando. (AA!, p. 246)

Portadora de um corpo em condição fronteira, cindido entre infância e fase adulta, é descrita como se o explorasse às cegas, porquanto não sabe exatamente como empregá-lo como arma de sedução. A menina, ainda timidamente, começa a interessar-se por Sutpen — provavelmente por nutrir um sentimento de obrigação moral em relação àquele que é o provedor dos adereços que sente prazer em usar —, mas seu empenho em adornar o corpo com objetos femininos resulta em uma tentativa que beira a comicidade.

O cortejo que Sutpen direciona a Milly se torna objeto da fofoca da comunidade de Jefferson, imprimindo constrangimento no espírito do avô Wash Jones, que busca, envergonhadamente, se convencer de que o padrão seria um homem diferente e de que, por conseguinte, sua investida sobre Milly seria aceitável:

E, velho ou não, eu não deixaria ela ficar com aquele vestido ou outra coisa qualquer que viesse de suas mãos. Mas ocê é diferente [...] E eu sei que qualquer coisa em que ocê [Sutpen] toca, seja um regimento de home ou uma menina ignorante ou até um cão de caça, qui ocê faz melhor. (AA!, p. 247)

O vestido mencionado por Wash Jones, confeccionado com auxílio de Judith, corresponde ao presente mais valioso outorgado a Milly por Sutpen em seu jogo de conquista. O episódio em que o pai encomenda a vestimenta reforça a postura heroica de Judith, que aceita a tarefa de forma magnânima, enfrentando o que tudo indica ser mais um capítulo da tragédia familiar. Judith costura o vestido para Milly Jones, e a narrativa não nos revela se a filha tem ou não

conhecimento das intenções do pai. Sua tenacidade de espírito é indicada por sua impassibilidade; afinal, se Judith pressentiu que o vestido era uma artimanha a ser usada para consumir o plano de sedução sobre Milly, permanecera de cabeça erguida, aguentando calada mais uma vexação familiar.²⁴

Portanto, no limiar entre a infância e a adolescência, prestes a experimentar a descoberta de sua feminilidade, a menina é facilmente comprada por berloques e guloseimas que Sutpen comercializa em sua loja: “[...] foi daí que olhou ao redor e comprou o seu caminho de volta, outra vez, com contas de colar e chita e balas tiradas do seu próprio mostruário e das suas prateleiras” (AA!, p. 158). Milly se associa ao tipo gótico da donzela em apuros, por se tratar de uma personagem feminina órfã de mãe (supostamente morta em um bordel em Memphis), usada e humilhada por Sutpen, que a repudia e a abandona, juntamente com a filha recém-nascida. Rebaixada a uma condição inferior à da égua Penélope — animal que, de acordo com Sutpen, ainda teria tido a dignidade de gerar um potro, ou seja, um herdeiro masculino —, Milly é violentamente insultada por Sutpen, que não lhe reserva “um lugar decente no estábulo” (AA!, p. 162). O tratamento rude dado à menina suscita a revolta do avô Wash Jones, que enfrenta Sutpen e lhe exige uma retratação, dada a condição vulnerável em que se encontra a parturiente. Inescrupuloso, o patrão não se incomoda com a queixa de Jones e tampouco demonstra qualquer preocupação com Milly, à qual não oferece ajuda alguma.

Na madrugada em que nasce a criança sem nome, a jovem Milly conta somente com o auxílio de uma parteira negra, a qual é abruptamente interpelada por Sutpen, que deseja saber se a criança é “cavalo ou égua” (AA!, p. 248), ou seja, menino ou menina. A reação da parteira, frente a Sutpen, alude ao comportamento dos típicos criados góticos que se caracterizam por índole supersticiosa:

[...] e disse que ele ainda ficou lá, em pé, por um instante, sem se mexer, com o chicote encostado à perna e os raios do sol nascente entrando por entre as frinchas da parede e batendo nele, no seu cabelo branco e na barba que ainda

²⁴ No gótico faulkneriano, objetos pessoais (que atuam como metonímia da feminilidade) tendem a fundamentar um ressentimento feminino fetichista, como indicado pelo pai de Quentin: “Você [Quentin] teve uma tia que (você não se lembra dela, eu mesmo nunca a vi, mas soube porque me contaram) uma vez enfrentou uma operação séria, da qual estava certa que não sobreviveria, num tempo em que a parenta mais próxima dela era uma mulher com a qual não se dava, pois existira entre as duas, durante muitos anos, uma daquelas amargas e inexplicáveis (para a mente humana) inimizades íntimas, bastante comuns entre mulheres da mesma família. Sua única preocupação antes de deixar este mundo era livrar-se de um certo vestido marrom que possuía. E do qual não gostava, mas sabia que a parenta sabia que ela não gostava dele. Seu desejo era queimá-lo, e não dá-lo a alguém, queimá-lo no jardim nos fundos da casa, embaixo da sua janela, para que ela pudesse ser carregada para (mesmo sofrendo uma dor cruciante) vê-lo desfazer-se em cinzas com os próprios olhos. Pois ela se convenceu de que, depois da sua morte, aquela parenta, a quem por razões legais fora destinado encarregar-se de tudo, a enterraria com ele.” (AA!, p. 168)

não estava grisalha de todo, e disse que viu os olhos dele e os dentes escondidos sob a barba e que teria corrido se pudesse, mas não conseguiu fazer as pernas se mexerem para correr (AA!, p. 248).

A descrição de Sutpen como herói-vilão de feições demoníacas é realizada aqui novamente por meio de metonímia, recurso que, ao conferir destaque a determinadas partes do corpo do personagem — neste caso, os “olhos” e “os dentes escondidos sob a barba” —, intensifica a atmosfera de mistério e de terror subordinada a ele. A não percepção de seus dentes reforça — justamente por não nos ser apresentada sua reação facial imediata (que seria indiscutivelmente denunciada a partir de reações da categoria do sorriso ou grimaça) — seu permanente destacamento e frieza psicológica em relação aos demais integrantes do enredo. Os traços espectrais de Sutpen são enfatizados por meio do contraste que o jogo de luzes (madrugada *x* raios do sol nascente) estabelece e da postura altiva do personagem, que brande um chicote como símbolo do poder e violência desferidos contra Milly e a filha bastarda.

Impotente para realizar qualquer proposta de revanche contra Sutpen, Milly Jones é amparada pelo avô Wash Jones — “homem magro e comprido, recém-curado de malária, olhos claros e um rosto que poderia ter qualquer idade entre vinte e cinco e sessenta anos” (AA!, p. 72) — que, em defesa da neta repudiada, assassina Thomas Sutpen, o patrão antes admirado.

O assassinato de Sutpen por Jones nos sugere dupla vingança: primeiramente, temos uma vingança mais imediata, associada ao recente desprezo da neta e da bisneta; em segundo plano, identificamos um motivo de vingança mais remoto quando lemos o pensamento de Quentin Compson a respeito do homicídio: “*Enfim, Wash Jones vingou-se do velho Sutpen. Levou vinte anos para isso, mas enfim o atocaiou. Enfim, ele atocaiou o velho Sutpen, e agora Sutpen tem de chorar ou gritar*” (AA!, p. 249). A percepção de Quentin nos remete a vinte anos atrás, ocasião em que Wash Jones se fixara nas terras de Sutpen. Se uma outra vingança levava “vinte anos” para se consumir, certamente corresponde à vingança pela exploração; de outra maneira, a observação de Quentin não teria sentido. Podemos ponderar que essa segunda vingança de Jones seja um revide por ter sido instrumento humano exaustivamente utilizado para que Sutpen se enriquecesse. Em síntese, Wash Jones, movido pela defesa dos laços familiares, assume a tarefa de dupla vingança contra o herói-vilão que vilipendiara sua família.

Não obstante, se a investida fatal contra Sutpen atinge seu propósito de interromper, decisivamente, as ações reificadoras do herói-vilão, também ocasiona a autodestruição da família de Wash Jones, já que seu patriarca deliberara tanto pelo assassinato da neta e da bisneta quanto pelo seu posterior suicídio. Da maneira como modelados pela cosmovisão faulkneriana

e executados por Wash Jones, os atos de violência, mesmo se realizados em defesa de um inocente, se caracterizam por sua tendência ao desenfreio, que arrebatava os envolvidos fatal e impiedosamente em seu vórtice de destruição.

2.3. “ELE JÁ LHES DEU A VIDA: NÃO PRECISA LHES FAZER MAIS NENHUM MAL”: SUTPEN COMO ALGOZ DOS FILHOS

2.3.1. CHARLES BON

Charles Bon, o primogênito rejeitado por Sutpen e abandonado nas Antilhas, corresponde ao primeiro filho cuja existência é afetada pelas ações inescrupulosas do pai. O personagem, progressivamente, conquista complexidade moral e psicológica porque, se em um primeiro instante, aceita participar do jogo de vingança da mãe (sobretudo com o propósito de se libertar, por meio de afastamento geográfico, do círculo opressor em que está aprisionado), posteriormente abandona a condição de instrumento do desejo de Eulalia para duelar com seu ímpeto individual de revanche contra o pai.

A patológica relação estabelecida entre Charles e sua mãe recupera, da literatura gótica, o motivo da maternidade maligna. Criado em uma redoma saturada de cuidados, adornos e controle — todos elementos que concorrem para ser “arreatado para uma espécie de resplandecente imobilidade” (AA!, p. 259) —, Charles é subjugado por uma maternidade asfíxiante que o transforma em uma figura andrógina:

Transcorreram decerto muitas noites, muitas, enquanto Henry aprendia com ele [Charles] como aproveitar a ociosidade, no quarto, vestido com um longo roupão e de chinelos iguais aos que as mulheres usavam, envolvido por um leve, embora inesquecível aroma de perfume, como o que as mulheres usavam, e fumando um charuto quase como uma mulher devia fumá-lo [...] (AA!, p. 276).

Personagem com características de gênero fronteiriças, Charles Bon é reificado em um círculo familiar do qual se expurgou qualquer possibilidade de real afeto, e se torna instrumento para a vingança arquitetada pela mãe e pelo advogado:

[...] aquela mulher, que não o deixava brincar com as outras crianças, e aquele advogado, que orientava a mulher em tudo, até mesmo se devia ou não comprar um pedaço de carne ou broa ou pão. Duas pessoas que não tinham prazer nem paixão em cuidar dele nem sofriam dor ou trabalho para criá-lo. (AA!, p. 295)

Para servir ao plano de Eulalia como elemento desagregador da família do herói-vilão, a primeira inserção de Charles Bon no seio da família Sutpen ocorre no Natal de 1859. A participação desse filho rejeitado nas celebrações natalinas de Sutpen's Hundred inaugura seu percurso rumo ao ápice de sua existência errática, uma vez que, desejoso de ser reconhecido (mesmo que recatadamente) pelo pai, o personagem tem de se contentar com a frustração originária do desprezo que lhe é reservado por Sutpen:

Isso é tudo o que quero. Ele nem mesmo precisa tomar conhecimento de mim; farei com que ele entenda imediatamente que não precisa tomar conhecimento de mim, que não espero isso, não vou me sentir ferido por isso, contanto que ele me deixe saber que sou seu filho. (AA!, p. 278)

Talvez ele mesmo escreva, então. Ele tem apenas de escrever: “Eu sou seu pai. Queime isto”, e eu o farei. Ou se não isso, um pedaço, uma tira de papel com uma única palavra, “Charles”, escrita pela sua própria mão, e eu saberei o que ele quer dizer e ele nem precisa me pedir que queime. [...] Mas não vinha nada [...]. (AA!, p. 284)

Ignorado pela figura paterna, que não demonstra a mínima comoção quando confronta o filho — “E pensou nos dois, na mulher sombria e vingativa que era sua mãe e no homem soturno e grave que o olhara durante aqueles dez dias sem nenhuma alteração sequer na expressão facial” (AA!, p. 286) —, Charles remodela o órfão desprovido de amor, que contribui para que sua figura conquiste estatura heroica ao longo da trama. Torna-se atormentado pelo dilema que o coloca em situação fronteira, entre o perdão e a vingança, e, em seu desespero de ser agraciado com o mais ínfimo sinal de reconhecimento paterno, Charles se aprisiona em um estado imaginativo, fantasiando os recursos de que Sutpen poderia se valer para reparar, minimamente, o mal feito. Os breves encontros entre pai e filho denunciam o descompasso existente entre realidade e imaginação, já que a reação de Sutpen não corresponde àquela idealizada, durante anos, por Charles.

À medida que o silêncio de Sutpen se faz mais denso, mais Charles subvaloriza os recursos imaginados e estabelecidos como ferramentas de reparação: de um diálogo franco entre pai e filho (jamais ocorrido), Charles reduz a exigência para um lacônico bilhete (jamais enviado). Mesmo em meio às agruras da Guerra Civil (episódio que acentua a tensão entre as relações familiares e o desespero existencial em face da morte), Sutpen não dá a mínima a Charles Bon, que, até o último instante, deseja o reconhecimento do pai:

Então, pela segunda vez, olhou para aquele rosto de pedra e sem expressão, para os olhos claros e entediados que nem mesmo piscaram, nada: o rosto no qual ele via os seus próprios traços, no qual ele viu o reconhecimento, e só isso (AA!, p. 303).

O desprezo reservado a Charles — cujo *self* fragmentado é fruto dos erros dos pais, ou seja, da fuga à responsabilidade de Sutpen e do projeto de vingança da mãe — pode ser interpretado como a vingança de Sutpen contra Eulalia (que o ludibriara a respeito de seu sangue negro), sendo que essa postura do herói-vilão também reforça o motivo gótico dos filhos como instrumento expiatório da culpa dos pais.

A curta permanência de Charles em Sutpen's Hundred — por ocasião das festividades natalícias de 1859 e 1860 — acentua, em seu espírito, a carência de um círculo familiar como aquele habitado pelo meio-irmão Henry. Organizada de forma tradicional, a família Sutpen (que é, ao menos em aparência, respeitável) e seu *modus vivendi* despertam a emulação de Charles:

E talvez amasse, mais do que a Judith ou a Henry, a própria vida, a existência que eles representavam. Quem sabe que representação de paz e tranquilidade ele viu naquela monótona e provinciana água parada. Que alívio e fuga da realidade para o sedento viajante, que já viajara grandes distâncias muito cedo na vida, naquela simples e natural fonte campestre cercada de granito. (AA!, p. 89)

Mas a inércia desse cenário provinciano representa, no perímetro literário faulkneriano, um disfarce das regiões infernais: é na calma aparente desse espaço rural (cujo senhor é a vulpina figura de Sutpen) que Charles experimenta o desgosto de permanecer sendo o filho rechaçado. Esse cenário de “água parada”, que ludibria Charles (incitando-o a acreditar em perfeitas relações familiares), é, na verdade, um antro de perversão, egoísmo, mentira, vaidade, futilidade e rancor. A carência existencial, cuja origem remonta ao abandono de Sutpen, fere Charles e nele fomenta o desejo de vingança, uma vez que o pai não faz esforço algum como tentativa de reparar o dano causado.

O romance, quando do encontro da família Sutpen com Charles, nos sugere também que este personagem passa a nutrir certo ressentimento por Henry, que tem o privilégio de ser o filho reconhecido. Por meio do recurso ao duplo freudiano, que nos permite acompanhar as vozes interiores que se digladiam em Charles, a obra explora o motivo da inveja entre irmãos. O filho recusado hesita entre corromper Henry (como forma de punição ao pai) ou isentá-lo de ser vítima de novo círculo de violência:

O que eu [Charles] não poderia fazer com esta carne sequiosa se quisesse; esta carne e espírito que brotaram da mesma fonte de onde brotaram os meus, mas que nasceram em relativa paz e contentamento e correm em estável embora monótona luz solar, ao contrário do que ele me deu de herança, que brotou em ódio e ultraje e falta de perdão, e que corre nas sombras — o que eu não poderia moldar desse barro maleável e ávido [...] Mas, em seguida, a voz, aquela outra voz interna lhe diria: Você não está pensando isso a sério. E ele: Não. Mas eu estou pensando a sério que ele é um campônio bastardo. [...] (AA!, p. 277)

O duelo interior de Charles intensifica o suspense do romance e a profundidade psicológica do personagem, já que não sabemos, nem explícita nem imediatamente, o que o filho rejeitado pretende executar caso se decida pela vingança ao pai.

Em *Absalão, Absalão!*, Charles se associa às figuras de Dom Juan e do Judeu Errante, e sua ascendência desconhecida em Jefferson replica a situação vivenciada por Sutpen. “[C]ercado e envolto numa aura de nômade cita, que parece ter seduzido o irmão e a irmã do interior sem nenhum esforço ou vontade de sua parte, causando tormento e tumulto” (AA!, p. 77), Charles se apresenta como agente catalisador que promove o estremecimento das relações do círculo familiar de Sutpen, acelerando o confronto de desejos e a desintegração da família. O personagem se encouraça em um comportamento “um pouco sarcástico, e completamente enigmático” (AA!, p. 77), o que denuncia a astúcia comedida e disfarçada que lhe serve de arma e que contraria o prejulgamento do advogado de Eulalia, que tomara Charles por um jovem parvo, facilmente manipulável.

O potencial de sedução de Charles Bon é a arma que o personagem tem à disposição para, por meio da admiração inicial de Henry, adentrar o seio da família Sutpen e, posteriormente, alcançar o interesse de Judith. A relação construída entre ele e Henry se articula, de uma só vez, a três motivos da literatura gótica, a saber: 1) o duplo freudiano — uma vez que o fascínio em relação a Charles impele Henry a imitar “suas roupas e maneiras” (AA!, p. 79), tornando-se um personagem que se esforça por espelhar a figura do outro —, 2) o amor homossexual — já que a sugestão de que existe, entre os dois, algo que transcende o território do amor fraternal é constantemente reforçada no romance — e 3) o incesto — dado que a marcada atração entre os dois jovens nos coloca à espera da consumação de um amor entre irmãos.

O dilema moral enfrentado por Charles torna-se cada vez mais intrincado porquanto seus próximos passos dependem de duas decisões fundamentais: se levará ou não a cabo seu propósito de vingança e qual filho será o instrumento usado no ataque. A dificuldade dessas escolhas advém de duas constatações sugeridas pela obra:

1) Charles não vislumbra a possibilidade de ataque direto ao pai porque o ladino Sutpen, ao descobrir a existência da oitavona abandonada por Charles, se torna detentor de um trunfo que pode ser usado para desmascarar a mentira do pretendente da filha. Em caso de exposição da verdade, qualquer tentativa de justificação de Charles a respeito da oitavona ou do passado do pai estaria prontamente fadada à descrença de Judith e de Henry. Desacreditado pelos meios-irmãos, Charles teria de se retirar de cena porque, sem qualquer vínculo com Judith ou Henry, não possuiria razões para permanecer em Sutpen’s Hundred — requisito necessário para dar prosseguimento a seu plano de vingança.

2) A eleição dos filhos legítimos (Henry e Judith) como alvos do ataque promete ser mais eficaz porque, além de isentar Charles da necessidade de angariar energia para atacar diretamente o herói-vilão da trama (iniciativa mais inclinada ao fracasso, pela razão indicada acima), tende a facilitar sua intervenção como elemento desagregador do círculo familiar. Devido ao fascínio exercido sobre Henry e Judith, Charles adquire-lhes a confiança e, a partir dessa cumplicidade, o projeto de vingança se coloca em movimento, contando não somente com o esforço de Charles, mas com a atuação compartilhada de três personagens. A inserção de pessoas inocentes no esquema de Charles, além de alterar a configuração opressora inicial, intensifica a amplitude e a vileza da revanche.

Seja na relação com Henry ou com Judith, Charles toma conhecimento de sua influência e de seu potencial desagregador: no caso do meio-irmão, Bon interfere em sua visão de mundo e, ao seduzi-lo conscientemente, conquista um aliado que deserta a casa paterna em nome do amor nutrido por Charles. No caso de Judith, Bon constata a possibilidade de a ela se unir matrimonialmente, estabelecendo uma relação incestuosa e promotora de miscigenação. Dessa forma, o personagem vislumbra uma dupla possibilidade para execução de seu plano contra Sutpen, mas, ao se decidir sobre o primeiro movimento de seu ardil, executa-o sobre Henry, cujo temperamento passional e sensualista (oposto ao de Judith) facilita a interferência de Charles. Ao menos inicialmente, Henry se apresenta como um instrumento muito mais maleável do que Judith, cujo ceticismo e impassibilidade herdados do pai requerem maior destreza para serem sobrepujados por Charles.

O arranjo do filho rejeitado, todavia, é interrompido pelo amor e pela morte, duas forças apontadas por Faulkner, no caso de Charles Bon, como superiores ao desejo de vingança: o personagem reconhece o amor verdadeiro que sente por Judith e, em meio à destruição da Guerra Civil, chega à conclusão de que a mascarada sulista é inútil quando toda a sociedade está prestes a desabar. Embora decidido a assumir o verdadeiro amor pela meia-irmã e a convencer Henry de que as aparências sociais nada significam em uma sociedade arruinada, Charles é surpreendido pelo contra-ataque do meio-irmão, que, ao se aferrar à sua formação sulista, não se deixa convencer. Charles é então assassinado para que o matrimônio com Judith não ocorra. A habilidade de influência de Charles sobre Henry se apresenta, portanto, como limitada: apesar de o filho legítimo de Sutpen ter se deixado levar, por anos, pela influência do meio-irmão, a defesa da respeitabilidade social é o princípio que motiva Henry a interromper, definitivamente, os planos de Charles. No caso de Henry, a tradição afirma sua hegemonia e é defendida a qualquer custo, revelando-se inúteis o amor e a morte.

2.3.2. HENRY SUTPEN

Fruto do casamento de Thomas e Ellen, Henry Sutpen é o primogênito de sangue branco sobre quem recai a árdua tarefa da sucessão paterna. Torna-se o segundo filho que é explorado em benefício dos planos do herói-vilão, uma vez que se reserva a Henry a legitimidade da linhagem, assim como a incumbência opressiva de se tornar um espelho do pai.

“Nascido de dois metodistas (ou de uma longa linhagem de metodistas) e tendo sido criado no provinciano norte do Mississípi” (AA!, p. 295-296), Henry transita em um horizonte limitado, dentro do qual se destaca a exigência do cumprimento dos papéis sociais:

“Até posso imaginar a maneira como Bon contou o seu segredo a Henry, como foi revelando tudo. Posso imaginar Henry em Nova Orleans, ele que sequer estivera em Memphis, ainda, e cuja experiência do mundo consistia em curtas estadas em outras casas, fazendas quase iguais à sua, onde a rotina era a mesma — caça e briga de galo; corrida amadora de cavalos sobre rústicas pistas improvisadas, com cavalos saudáveis, de bom sangue e raça, mas que não eram criados para corridas e que meia hora antes da corrida ainda estavam presos ao varal de uma aranha ou carruagem; dança de quadrilha com idênticas donzelas provincianas, a música exatamente igual à de casa; o mesmo champanhe, o melhor, sem dúvida alguma, mas grosseiramente servido pela pantomima elegante dos mordomos negros que (tal como os bebedores, que o tragavam como uísque puro, entre brindes grosseiros e rebuscados) teriam servido uma limonada do mesmo modo [...]” (AA!, p. 89-90).

Confinado a essa cultura sulista egocêntrica, que idolatra a si mesma e dá origem a configurações familiares especulares (distinguíveis somente pelos nomes das linhagens), Henry se torna o próximo instrumento de Sutpen, que sobre o filho impõe dois cruciais movimentos de dominação.

O primeiro movimento corresponde à modelagem de seu comportamento e personalidade (iniciativa que busca realizar até a adolescência do garoto) e o segundo, à tentativa de manipulação por meio de chantagem emocional. A análise dessas duas investidas confirma a astúcia do herói-vilão que, ao reconhecer a falha da primeira tentativa, reordena seu método de atuação para que Henry permaneça útil aos seus planos.

Inicialmente, o entalhe que Sutpen tenta conferir ao filho tem o propósito de afirmá-lo como seu sucessor legítimo. O primeiro passo em direção a esse processo de espelhamento consiste em que Henry replique o comportamento viril do pai. Sendo o menino da família, precisa ser iniciado nos violentos jogos atrelados à masculinidade e, portanto, é frequentemente conduzido às brigas de negros organizadas por Sutpen no celeiro da residência. A reação do garoto (resumida a choro, grito e vômito) revela a aversão que desenvolve em relação ao grotesco passatempo do pai e assinala também a falha dessa tentativa de modelagem de gênero

imposta por Sutpen, que nunca conseguira transformar Henry na figura masculina ideal para dar sequência à sua dinastia.

Sutpen é forçado a se resignar à falha dessa tentativa de enquadramento e reconhece que a aproximação e a crescente influência de Charles Bon sobre Henry impõem que outro movimento de dominação seja realizado a fim de que permaneça aliado ao filho legítimo. De forma sutil, o herói-vilão altera sua estratégia, buscando manipular Henry emocionalmente, colocando-o contra Charles Bon.

Vulnerável ao código reificador de Sutpen, Henry é necessário à interrupção do plano de vingança de Eulalia Bon, porquanto se torna instrumento capaz de reverter a intromissão de Charles Bon no seio da família e de promover o afastamento entre Judith e seu pretendente. Como não é dada ao próprio Sutpen a prerrogativa de afastar Charles da família, cumpre-lhe, estrategicamente, outorgar essa iniciativa ao filho. Dessa forma, o pai envenena simbolicamente Henry ao expor-lhe a verdade, “naquela noite de Natal [de 1860], logo antes do jantar” (AA!, p. 234), e declarar que Charles já sabia de toda a verdade e que estava enganando todos deliberada e perversamente: “Porque, na verdade, o que o velho disse não foi apenas ‘Ele é seu irmão’, mas ‘Ele sempre soube que é seu irmão e que é irmão de sua irmã’” (AA!, p. 257).²⁵ Henry experimenta, a partir das revelações de Sutpen, profunda cisão em seu espírito, já que precisa escolher entre a família e Charles:

Posso imaginar como foi — ele e Sutpen na biblioteca, naquela véspera de Natal, o pai e o irmão, percussão e repercussão como um trovão e o seu eco em uníssono; a revelação e a acusação imediata, mentira, a escolha instantânea e irrevogável, ou o pai ou o amigo, entre (assim Henry devia acreditar) o que representava honra e amor e o que lhe legara sangue e fortuna [...] (AA!, p. 75)

Em um primeiro momento, o primogênito repudia o nome da família e, sem que saibamos exatamente seu paradeiro — “Livres: o filho fugido no Texas ou na Califórnia, talvez até na América do Sul” (AA!, p. 158) —, foge com Bon. Essa postura simbolicamente parricida, adotada pelo personagem, demarca o fracasso inicial da intervenção de Sutpen, que agora permanece em Jefferson como o patriarca de uma linhagem sem herdeiro.

Apesar de se rebelar contra a imagem paterna, Henry é personagem criado na conservadora moral puritana, caracterizada como “fetichista, primitiva e acanhada” (AA!, p. 77), e essa

²⁵ As primeiras revelações a Henry são feitas na biblioteca de Sutpen’s Hundred, *locus* simbólico que representa o acesso ao conhecimento, maldição fáustica. Por tomar conhecimento das mazelas da família, Henry é expulso de seu Paraíso existencial e condenado a personificar a figura do Judeu Errante, que não mais reconhece suas raízes a ponto de repudiá-las.

dualidade de papéis (defensor da tradição *x* parricida) culmina no tormento que, gradativamente, assola o personagem, conduzindo-o ao desespero. Se, por um lado, as tentativas iniciais de manipulação — modelagem de gênero e deturpação da imagem de Charles Bon — resultam malogradas, há de se reconhecer a influência que o enquadramento ideológico-religioso puritano exerce profundamente sobre Henry. Sutpen identifica essa brecha para tentar manipular o filho novamente em benefício de seu projeto, e o fundamento de sua iniciativa corresponde à impossibilidade de Henry, em nome da tradição sulista, aceitar a miscigenação que o matrimônio entre Charles e Judith consumaria.

No entanto, o herói-vilão se conscientiza de que, para obter êxito em sua nova investida, deve agir ainda com mais sagacidade para que possa aliar-se novamente a Henry, que, embora tenha se revelado vulnerável à turbulência vivenciada em seu mundo interior, também demonstrara ser capaz de enfrentar a autoridade paterna em nome de Charles. O movimento novamente escolhido é o da chantagem emocional, posto em execução por Sutpen, convenientemente, por ocasião da Guerra Civil. O herói-vilão aguarda o momento oportuno para nova investida porque reconhece que Henry, em meio à morte e à destruição da batalha, está com a sensibilidade à flor da pele, o que o torna ainda mais fragilizado à violência psicológico-emotiva executada pelo pai.

Ao tomar conhecimento de que Henry se encontra próximo a seu acampamento, Sutpen se encarrega de promover o reencontro e reconhece, nessa aproximação, sua última cartada para impedir o casamento entre Judith e Charles via Henry. Para conquistar a adesão de Henry ao seu plano, Sutpen sabe que precisa emocionar o filho (personagem característico por sua natureza passional) e, motivado pelo cenário fatídico da Guerra, apela para seus sentimentos:

Mesmo agora, Henry não se sobressalta. Fica como está, os dois ficam parados, olhando um para o outro. É o mais velho que primeiro se movimenta, e eles se encontram no centro da tenda, onde se abraçam e se beijam, antes que Henry se torne ciente de que se emocionara, estava para se emocionar, emocionado pelo sangue parente e próximo que naquele instante anulou o ódio e reconciliou-os, muito embora não (talvez nunca) os perdoe. Henry permanece parado, enquanto o pai lhe segura o rosto com duas mãos e olha-o.
— Henry — diz Sutpen. — Meu filho. (AA!, p. 307)

A dificuldade do leitor é saber, com clareza, se a aproximação de Sutpen possui ou não alguma motivação sentimental verdadeira: estaria o pai, realmente, emocionado ao reencontrar o filho em um cenário de destruição? Seria autêntica essa repentina aproximação emocional de Sutpen ou somente uma manipulação para usar o filho, novamente, como instrumento de um plano egoísta?

Respeitando-se a incursão crítica deste trabalho, a postura do herói-vilão se denuncia como hipócrita e manipuladora: como afirmamos, para garantir o êxito de sua intervenção sobre Henry (e não para demonstrar verdadeiramente os sentimentos que possui), Sutpen apela para o dever, para os valores apregoados pela tradição, fixados no espírito do filho por meio de sua formação puritana: “— Ele [Bon] não deve se casar com ela [Judith], Henry. O pai da mãe dele me disse que a mulher era espanhola. Eu acreditei nele; mas só depois que ele nasceu descobri que a mãe dele tinha uma parte de sangue negro” (AA!, p. 308). É quando o filho cede, atormentado pela ameaça de transgressão à sua formação puritana, incapaz de conceber a miscigenação como um evento lícito, desejável à família.

No campo de batalha, Henry se digladiava interiormente sobre a manutenção da proposta de noivado entre Charles e Judith. O personagem enfrenta um profundo dilema porque se afirma como personagem-chave para que o casamento entre os meios-irmãos seja ou não consumado. Dividido entre a manutenção das aparências e do código existencial sulista e a percepção de que esses mesmos valores ruíram, tendo sido esvaziados em uma sociedade que marcha para uma condição apocalíptica, Henry é o personagem que tem o poder nas mãos para permitir que Charles se una à irmã (por quem, de forma imprevista, passou a cultivar um amor verdadeiro) ou para interromper (como desejado pelo herói-vilão) o projeto duplamente perverso de incesto e miscigenação.

O descompasso e a tendência ao absurdo continuam a caracterizar as relações interpessoais: Charles, que usaria Judith como instrumento de vingança, acaba se apaixonando verdadeiramente e toma a firme decisão de se casar com ela ao retornar da Guerra;²⁶ Henry, detentor de um *self* tão fragmentado que não lhe permite deliberar sobre sua própria autonomia, se converte no juiz apto a definir o rumo da existência de seus irmãos.

Em sincronia com o sofrimento da guerra, o domínio subjetivo de Henry se transforma em um campo de batalha, já que precisa decidir-se sobre permitir (ou não) o casamento de Charles e Judith. A percepção que Henry tem da realidade se torna cada vez mais deformada:

Ele se lembrava bem. Lembrava-se de como não voltou à sua fogueira, mas parou em seguida num lugar deserto e encostou-se contra um pinheiro, quieto, com a cabeça inclinada para trás, de forma que podia olhar para cima, para os galhos ralos e emaranhados como se fossem alguma coisa talhada

²⁶ O amor verdadeiro por Judith se confirma quando, à cena de seu assassinato, tomamos conhecimento de que Charles Bon substituíra, em uma moldura de metal, a fotografia de Judith pela da oitavona com o filho, Charles Etienne. A fim de poupar excessivo luto da noiva, Charles realiza a troca para que, caso fosse realmente morto por Henry (como havia antecipado), Judith o reconhecesse como um canalha, indigno da consideração da jovem heroína. Essa é a escolha de Charles para atenuar o sofrimento de Judith, que deveria pensar que o assassinato teria sido motivado somente por bigamia, não por incesto ou miscigenação.

em ferro e se espalhando imóveis contra as frias e vívidas estrelas do começo da primavera, pensando Espero que ele se lembre de agradecer ao Coronel Willow por nos haver deixado usar a sua tenda, pensando não no que iria fazer, mas no que teria de fazer. (AA!, p. 309)²⁷

Nesse episódio, que nos revela o peso da responsabilidade legada a Henry por Sutpen, a descrição deformada dos galhos do pinheiro concorre para acentuar o fardo do drama do personagem, bem como para intensificar a claustrofobia por ele experimentada.

Se, em primeiro instante, Henry autoriza Charles a se casar com Judith — uma vez que resultaria inútil o apego ao falido código comportamental sulista —, a intervenção de Sutpen leva o filho a mudar de ideia. A asfixia interior do jovem toma proporções desenfreadas e, a fim de poupar Henry de sua histeria, Charles chega a lhe sugerir que o mate em uma batalha, de modo que Henry seja isento da culpa pelo crime, que deveria parecer acidental ou anônimo. Faulkner elabora o desfecho desse episódio com derrisão: afinal, Henry mata Charles à entrada de Sutpen's Hundred, o lugar menos discreto possível para um homicídio, e é justamente isenção de culpa que não será reservada ao personagem, que se torna um foragido da lei.

Não obstante Henry tenha sacrificado sua liberdade, seu amor por Charles e sua empatia pela irmã (que se transforma na noiva em eterno luto), sua decisão indica o êxito da manipulação emocional engendrada por Sutpen, que consegue influenciar e desestabilizar psiquicamente o filho, impelindo-o ao ato homicida necessário à interrupção da vingança de Eulalia/Charles Bon.

Enfermo e condenado a ser um pária em face da lei, Henry regressa a Sutpen's Hundred, onde permanece escondido e é protegido por Clytemnestra. A figura misteriosa que habita a casa de Sutpen é mantida oculta até o último instante, quando Faulkner, afrouxando as rédeas narrativas e o ápice do suspense, nos reapresenta o personagem. Henry está vitimado de febre amarela e sua descrição é mórbida:

Acordado ou dormindo, era a mesma coisa: a cama, os lençóis amarelos, o travesseiro, o rosto tétrico e amarelo sobre o travesseiro com as pálpebras transparentes quase fechadas, as mãos tétricas cruzadas sobre o peito, como se já fosse um cadáver. (AA!, p. 323)

Essa condição moribunda em que se encontra reelabora o tema gótico da morte em vida e, ao respeitar o plano realista da obra, indica a decadência física do personagem como desdobramento lógico da enfermidade que o avassala.

²⁷ A percepção alucinada que o personagem tem da realidade é apresentada de modo deformado, o que nos sugere ser possível aproximar os romances de Faulkner e Cardoso à estética expressionista. Embora tenhamos reconhecido essa identificação durante nossa pesquisa, reservamos o tema para ser explorado posteriormente em estudos de pós-doutoramento.

Henry se transforma novamente em instrumento para a consecução dos desejos egocêntricos de seus familiares e, ao término do romance, se converte no instrumento de expiação sobre o qual recai a ira de Rosa Coldfield, que, por meio do sobrinho, deseja destruir a respeitabilidade da casa Sutpen e, conseqüentemente, se vingar do herói-vilão que ofendera sua moral puritana e seus desejos matrimoniais de donzela.

Morto no incêndio de Sutpen's Hundred, Henry não é levado à prisão, desfecho que frustra o plano de Rosa e que nos mostra que a radicalidade quase bíblica da ação de Clytie é a saída que a personagem prioriza para, definitivamente, romper o círculo de opressão e violência no qual reconhecera estar o meio-irmão que, durante toda sua vida, jamais ultrapassara o estatuto reificado a ele imposto por Sutpen.

2.3.3. JUDITH SUTPEN

Nascida em 1841, Judith é a filha mais nova de Thomas Sutpen e, diferentemente do irmão Henry, não é modelada como instrumento para servir aos desígnios do herói-vilão. A modelagem direta de Judith para consecução dos objetivos do pai é dispensável porque, dentro da configuração patriarcal sulista, não se espera que a linhagem Sutpen seja mantida por uma figura feminina. Além disso, Sutpen não instiga Judith a colocar-se contra Charles Bon por duas razões principais: primeiramente, essa tarefa é atribuída a Henry (que, com sua índole passional e sob o fardo da primogenitura, se engaja mais profundamente na causa de manter a pureza da família) e, em segundo lugar, deve ser considerado o profundo vínculo existente entre pai e filha. Tal conexão se torna responsável por invalidar as possibilidades de intervenção sobre Judith, que, por ser retratada como espelho de Sutpen, é capaz de antecipar-se aos movimentos de dominação do herói-vilão:

Não precisavam conversar. Eram muito semelhantes. Eram como duas pessoas que parecem se conhecer tão bem, ou são tão parecidas, que o poder, a necessidade da fala se atrofia por desuso, e, entendendo-se sem a necessária intermediação do ouvido ou do intelecto, passam a não compreender mais as palavras um do outro. (AA!, p. 101)

Em síntese, a condição especular existente entre os personagens viabiliza que Judith presuma ou conheça a configuração psíquica de Sutpen e se esquive de qualquer tentativa de manipulação. Por essa razão, a filha não é um rebento que possa servir diretamente como instrumento dos jogos de dominação do pai.

Todavia, ao considerarmos a dinâmica reverberante associada por Faulkner aos atos de opressão e violência, identificamos Judith como uma vítima do código moral e das ações feitas

por Thomas Sutpen. Mesmo não sendo usada como um instrumento direto, Judith sofre as ressonâncias dos atos cometidos pelo pai, sendo duas as fontes de seu sofrimento: sua acentuada semelhança com Sutpen (que a modela moral, psicológica e fisicamente), e o assassinato do noivo Charles Bon, que, como analisamos, resulta da manipulação emocional feita por Sutpen sobre Henry. Esses são os dois fardos que pesam sobre Judith e que exploramos a seguir.

As descrições reservadas à criança Judith promovem a associação desse personagem ao tema gótico da perversão infantil, evidenciado no episódio em que, do alçapão do celeiro, a menina observa furtivamente e se deleita com a violência da briga de negros promovida pelo pai. A contragosto de Sutpen, Judith (e não Henry) herda sua feição, seu temperamento e sua personalidade inclinada ao sadismo. Se Sutpen, em criança, já apresentava sinais de ser perverso (um antimito de pureza infantil), a caracterização de Judith reforça a cosmovisão gótica faulkneriana de que a infância possui um lado obscuro: “[...] embora uma criança seja a única criatura viva que nunca é franca nem inocente, as duas coisas mais simples e, ao mesmo tempo, mais afrontosas” (AA!, p. 214). Para além do paradigma da criança perversa, Judith, por espelhar o pai, protagoniza inicialmente o motivo gótico da existência cíclica.

Estabelece-se, desde o início do romance, um contraste entre a personalidade dos irmãos. Judith — que “tinha o cruel código dos Sutpen” (AA!, p. 100) — tem postura racional e impassível, ao passo que Henry — que “era o Coldfield, com a desordenada moral dos Coldfield, com as regras do que era certo e do que era errado” (AA!, p. 100) — se caracteriza como passional e guiado pelos valores mítico-morais da tradição.

Judith, ao existir sob a maldição de ser espelho da figura paterna, se inclina naturalmente (desde tenra idade) à fruição da violência; todavia, ela desenvolve complexidade moral no decorrer da trama porque se esforça por romper, senão com a semelhança física e psicológica, com a semelhança moral partilhada com Sutpen. Em meio à Guerra Civil, por exemplo, dispõe-se a partilhar os escassos recursos alimentícios da família com miseráveis soldados:

[...] Judith posta em desvantagem pelo que em mim era uma ignorância de alguns anos, mas que nela eram dez gerações de férrea proibição ao trabalho, que sequer havia aprendido aquele primeiro princípio da penúria, que é economizar e poupar por economizar e poupar; que (e com a cumplicidade de Clytie) cozinhava duas vezes mais do que podíamos comer e três vezes mais do que podíamos dispor, para depois dar a alguém, qualquer estranho que passasse, numa terra que já começava a povoar-se de soldados desgarrados, que paravam e pediam comida (AA!, p. 134).

Apesar de ser sempre descrita como um espelhamento do pai, Judith não mantém o código reificador de Sutpen porque se torna uma figura empática e altruísta, mesmo que essa solidariedade resulte de sua ignorância em relação a outro modo de vida que não se baseie na fartura e

ostentação do cosmos sulista pré-Guerra. O fato de Judith também não se incomodar por partilhar seus aposentos com Clytie indica tanto seu desapego à diferenciação de castas (princípio que Sutpen leva às últimas consequências) quanto a sua progressiva divergência da figura paterna.

As causas do sofrimento de Judith extrapolam o maldito legado moral, físico e psicológico outorgado pelo pai, e também se originam das ações executadas pelo herói-vilão, dentre as quais se destaca o assassinato do noivo (iniciativa arquitetada por Sutpen). Embora o propósito de matar Charles não vise à promoção direta do mal sobre Judith, esse evento, que a afeta diretamente, representa o ápice de sua postura heroica, que já se manifestara no enfrentamento das intempéries trazidas pela Guerra Civil e que se tornará mais uma vez evidente em três episódios: em sua resignação diante do caso amoroso que o pai estabelece com Milly Jones, na acolhida do órfão Charles Etienne e em sua postura tenaz ao sepultar os cadáveres da família.

Por mais que seu desenvolvimento moral se afaste da configuração moral do pai, a implacável arquitetura psicológica herdada de Sutpen serve, indiretamente, à manutenção do projeto do herói-vilão porque, durante a permanência do pai na Guerra Civil, é Judith quem assume o papel do patriarca, tomando conta de Sutpen's Hundred e de seus habitantes. Mesmo após a morte de Sutpen, Judith contribui com a sobrevivência da linhagem ao garantir o sustento da família por meio de uma pequena loja, que permanece aberta em Jefferson até 1870.

Judith falece vitimada também por febre amarela e esse desfecho a ela reservado sugere uma derrisão faulkneriana, um riso estrangulado delator da queda (ou antes, da ascensão nunca consumada) de um personagem que, no desenvolvimento do romance, adota vestimentas tragicamente heroicas.

2.3.4. CLYTEMNESTRA SUTPEN

Fruto do relacionamento de Sutpen com uma das negras que trouxera das Antilhas para Jefferson em 1833, Clytemnestra “Clytie” Sutpen é a filha mais velha do herói-vilão que, embora não sirva como herdeira de sangue branco da linhagem Sutpen, desempenha papel crucial no desfecho da crônica familiar. A utilidade que Clytie representa no cosmos criado por Sutpen é ratificada por meio de sua fidelidade incondicional à família e de seu animalesco instinto de proteção.

Clytemnestra é modelada para atuar servilmente como criada, e esse enquadramento a transforma em réplica do empregado negro que Sutpen conhecera na fazenda na Virgínia e que tanto fascinara o herói-vilão em sua juventude. Clytie, portanto, ao servir como objeto útil ao

conforto da família Sutpen, é talhada como instrumento de uma vingança que o herói-vilão engendra simbolicamente como forma de superação à humilhação sofrida.

Domesticada pela meia-irmã Judith (retratada com a mesma predisposição do pai para domar criaturas selvagens), a figura de Clytie explora o tema gótico da dissolução de fronteiras, dado que tem sangue negro, mas idioleto que marcadamente se associa ao *éthos* branco:

[...] uma mulher pequena e mirrada, não muito maior do que um macaco, de idade indefinida, em saias rodadas e desbotadas, com um lenço branco imaculado na cabeça, os pés descalços, cor de café, enrolados em volta da cadeira, como fazem os macacos, fumando um cachimbo de barro e olhando vocês com olhos que pareciam dois pequenos botões negros cercados por uma infinidade de pequenas rugas no rosto cor de café, que apenas se virou para vocês e perguntou, sem tirar o cachimbo da boca e numa voz igual à de uma mulher branca: “O que é que vocês querem?” (AA!, p. 187)

A personagem encena um papel que desvela, em seu subtexto, a ideia de que valores e costumes (e, por conseguinte, o comportamento desta ou daquela casta) são arbitrários, não existindo qualquer essencialismo que os valide *a priori*. Embora seu fenótipo exponha sua ascendência negra, tal enquadramento hereditário não é decisivo para que Clytie seja incapaz de aprender, em meio aos personagens da família Sutpen, comportamentos pertencentes aos brancos, que se declaram civilizados.

Clytemnestra partilha as atividades da criadagem com Wash Jones, mas somente a ela é dada a prerrogativa de transitar por e permanecer no interior do solar da família. Essa limitação reservada a Wash Jones reflete a restrição outrora imposta a Sutpen, e a abertura dada a Clytie se justifica pelo fato de a personagem, apesar de mestiça, possuir laços de sangue com o herói-vilão (de quem recebe o sobrenome).

Dentre todos os personagens, Clytie é a que mais se identifica com a propriedade da família, tornando-se uma metonímia viva de Sutpen's Hundred. Guiada por seu código unilateral de defesa da casa (representação da tradição dentro da qual fora talhada), confronta figuras consideradas invasoras, como Rosa Coldfield: “‘Não suba, Rosa.’ Foi assim que ela disse: assim serena, assim calma, e novamente foi como se não fora ela quem tivesse falado, mas a própria casa que pronunciasse as palavras [...]” (AA!, p. 116).²⁸ A criação da própria filha como guardiã da ordem e do conforto doméstico assegura que figura estranha alguma conquiste supremacia sobre o domínio privado da família.

²⁸ Clytemnestra cumpre também, fiel e diligentemente (à maneira de uma obcecada “governanta espanhola” [AA!, p. 174]), a incumbência de proteger Charles Etienne. No perímetro de seu limitado código moral, Clytemnestra deve ter compreendido que cuidar do menino, por instrução de Judith ou por iniciativa própria, equivaleria a preservar o brasão familiar — iniciativa que reforça a utilidade de Clytie ao projeto de Sutpen.

Portadora de um impassível “rosto sem sexo nem idade”, é descrita como uma espécie de Cérbero, fiel defensora dos habitantes de Sutpen’s Hundred (aquele “inferno particular” [AA!, p. 114]), e, ao atuar simbolicamente como um escudo, é peça fundamental que protege a família Sutpen de ser atacada pela vingança desejada por Rosa Coldfield. O incêndio iniciado por Clytemnestra frustra o plano da irmã de Ellen e, ao impedir que Henry seja capturado pela polícia, garante a defesa do nome da família.

Quando antecipa a morte do meio-irmão, Clytie impede que qualquer deliberação fatal contra a linhagem Sutpen seja tomada por elementos estranhos ao círculo familiar, e sua própria morte, em meio às chamas que destroem a outrora suntuosa mansão familiar, representa sua utilidade máxima ao projeto do pai. Panegírico à memória do herói-vilão, a morte de Clytemnestra é apoteose às avessas do potencial demiúrgico do pai, que construíra um universo cujo apocalipse fica a cargo da filha, que não outorga a chancela da derrocada familiar a um agente externo.²⁹

²⁹ De acordo o estudo de Warwick Wadlington (1987, p. 176-177), *Absalão, Absalão!* corresponde ao esforço faulkneriano de remodelagem da dinâmica original da tragédia grega, segundo a qual o herói trágico vivencia inutilmente sua *anagnorisis*, dadas as condições que obtém, demasiado tarde, a fim de superar a ignorância em relação a sua própria ascendência. No caso de *Absalão, Absalão!*, a atmosfera trágica é construída a partir da percepção ambígua das relações familiares, considerado o pressuposto faulkneriano de que “a distinção entre parentes e estranhos não é bem-talhada” (WADLINGTON, 1987, p. 177). Portanto, as ações finais de Clytemnestra, lidas à luz das teorias da tragédia clássica, acentuam a atmosfera de destruição necessária para a consecução da catarse (cuja culminância é o expurgo simbólico e factual, respectivamente, da imagem e do descendente de Sutpen), bem como nos sugerem a execução de uma vingança simbólica contra Sutpen, herói-vilão de posição ambígua, possivelmente percebido por Clytie ora como pai, ora como patrão. Diferentemente de personagens trágicos gregos de matriz edipiana, que cometem o assassinato dos pais na ignorância, Clytemnestra age conscientemente e se associa à matriz trágica grega representada por *Oresteia* e *Ifigênia em Áulide*. O verbete elaborado por Pierre Grimal (1990, p. 102-103) esclarece detalhes biográficos da Clytemnestra mitológica que contribuem tanto com o entendimento do nome designado por Faulkner ao seu personagem quanto com o protagonismo trágico da filha mestiça de Sutpen. Embora gêmea de Helena, Clytemnestra vivencia permanente prejuízo em relação à irmã, já que esta era filha de Zeus. Com a ausência de Menelau, que se dirige a Troia na tentativa de resgatar Helena, Clytemnestra se encarrega de cuidar da sobrinha Hermione. Viúva de Tântalo, Clytemnestra engendra planos de vingança contra o algoz Agamemnon, responsável pela morte de seu marido e filhos. “Para os poetas épicos”, explica Grimal (1990, p. 103), “Clytemnestra não tomou parte do assassinato de Agamemnon”; no entanto, para os autores trágicos, ela reivindicou justiça com as próprias mãos, após ter sido influenciada pela ladina persuasão de Náuplio. Contam os escritores trágicos que o ódio de Clytemnestra contra Agamemnon recaía sobre os filhos Electra e Orestes, o qual, posteriormente, assassinara a mãe para vingar a morte do pai. A desvantagem congênita reservada à Clytemnestra clássica é retomada por Faulkner, que coloca a bastarda Clytie em franca desvantagem em relação a Judith (filha legítima do herói-vilão). Encarregada posteriormente de Charles Etienne de Saint Valery Bon, a atuação de Clytie Sutpen também alude à sua ascendente clássica, responsável pelos cuidados de uma jovem em situação vulnerável. Embora na obra de Faulkner seja Eulalia a personagem feminina executora de um plano de vingança influenciado por um personagem masculino

2.4. “A ÚNICA COISA QUE SE SABE É QUE TODOS OS FIOS ESTÃO TRANÇADOS E ENREDADOS, UM NO CAMINHO DO OUTRO”: SUTPEN COMO ALGOZ INDIRETO DE GERAÇÕES POSTERIORES E DE FIGURAS ESTRANHAS AO CÍRCULO FAMILIAR

2.4.1. CHARLES ETIENNE DE SAINT VALERY BON

A ameaça bíblica da punição dos pais nos filhos³⁰ é outro *tópos* desenvolvido por Faulkner, já que as ações executadas ou motivadas pelo herói-vilão reverberam sobre gerações posteriores, sendo o neto Charles Etienne a primeira vítima a ter sua trajetória condicionada a partir das escolhas pregressas do avô. No ano do nascimento do filho (1859), Charles Bon, tendo se integrado ao plano de vingança de Eulalia, abandona a amante oitavona e o filho Charles Etienne em Nova Orleans e se muda para o estado do Mississípi. Como o desejo de revide de Eulalia se fundamenta no repúdio que Thomas Sutpen a ela reservara, podemos interpretar que a deserção paterna, executada por Charles Bon, é o primeiro dano existencial sofrido por Charles Etienne de que o herói-vilão toma parte indireta. Todavia, a interferência de Sutpen sobre o destino do neto não se limita ao afastamento paterno porque também resulta, das artimanhas do avô, a orfandade paterna do garoto que, aos seis anos (1865), tem o pai assassinado pelo tio Henry.

Esses dois estragos inauguram a jornada errática de Charles Etienne, que, aos 12 anos, é recuperado por Clytie em Nova Orleans e levado para morar em Sutpen’s Hundred. O adolescente vivencia, então, um rompimento de seu paradigma, já que, na casa do avô, sai forçosamente da redoma artificial em que a mãe o mantivera desde seu nascimento. O personagem tem seu *self* fragmentado e se torna um epítome derrisório da própria ruptura do mundo sulista: decorado, adornado, refinado, em um momento; rompido, empobrecido, alienado, em outro instante. Em Jefferson, o menino ainda se torna alvo do falatório local porque os habitantes da cidade o julgam fruto incestuoso de Clytie e Sutpen.

Ao espelhar a figura do pai, no que se refere à falta de referência existencial, Charles Etienne se torna atormentado por sua identidade fragmentada, sobretudo porque pouco compreende a razão pela qual tivera de se mudar para Sutpen’s Hundred. Aos 14 anos (ou seja, na passagem da infância para a vida adulta, que é sempre marcada no gótico faulkneriano como

(o que assinala a remodelagem entrecruzada feita pelo romancista), a atuação de Clytie Sutpen também pode ser interpretada à luz de um desejo velado de revanche contra o pai, que não a reconhece como pertencente à sua prole.

³⁰ Cf. Êxodo 20:5 — “[...] eu sou o Senhor, teu Deus, um Deus ciumento, visitando a iniquidade dos pais nos filhos até a terceira e a quarta geração — se eles me odeiam [...]” (TEB, 2015, p. 132).

traumática), o personagem se reconhece como habitante de um entrelugar subjetivo. Por não ser negro nem branco, não sabe exatamente quem é:

Aceitou como aceitou o quarto no sótão, sem pedir nem fazer nenhuma alteração na espartana instalação que elas soubessem, até dois anos depois, quando já estava com catorze anos, e uma delas, Clytie ou Judith, encontrou escondido debaixo do colchão dele o caco de espelho quebrado. E quem pode saber por que momentos de aflição e sem lágrimas ele deve ter passado diante daquele espelho, examinando-se nos andrajos finos e agora muito pequenos para ele, dos quais ele talvez nem mesmo se lembrasse, em silenciosa e incrível incompreensão? (AA!, p. 174)

O “caco de espelho quebrado” se mostra como objeto narcísico usado por Charles Etienne em seu esforço de encontrar qualquer indício capaz de contribuir com a identificação e a reorganização de seu *self*. A confusão identitária se acentua também devido ao choque cultural por ele vivenciado, uma vez que, na sociedade de Nova Orleans, o menino “jamais ouvira esta palavra, não reconhecia o termo ‘negro’” (AA!, p. 174). A fragmentação de si alcança o ápice e, com ímpeto anárquico (simbolicamente parricida), o personagem se torna o rebelde que afronta aquela sociedade limitada à qual fora obrigado a se submeter.

Em uma tentativa de amenizar ou superar o tormento do *self*, Charles Etienne (o *tragic mulatto* faulkneriano) recorre às drogas e à violência como forma de escape ao aprisionamento que é sua realidade. O personagem descreve trajetória decadente, abandonando, gradativamente, a imagem de Lorde Fauntleroy que possuía para resvalar no papel de um brigão, de um desagregador social:

[...] começou a ser visto pelos negros, que pareciam temer tanto a ele quanto a Clytie ou Judith, bêbado, completamente desacordado, ou muito violento, no bairro comercial negro, na Rua Depot, onde o seu avô ia buscá-lo para levá-lo embora (quando ele ficava muito violento, os oficiais o levavam), até que a esposa, aquela gárgula negra, viesse com o carroção ao qual havia atrelado a parelha, sem nada vivo no corpo, exceto os olhos e as mãos, para jogá-lo lá dentro como uma carga qualquer e levá-lo para casa. (AA!, p. 183)

Sua figura violenta e destemida evoca a figura do avô Thomas Sutpen — o que reforça, no romance, o motivo gótico da existência cíclica — e sua postura rebelde representa um matricídio simbólico, já que repudia todo o verniz que lhe fora aplicado pela mãe. Sua procura voluntária por brigas (ou seja, pela dor física) nos sugere ser essa a única possibilidade a Charles Etienne de poder fruir autenticamente algo de sua realidade fragmentada.

A fim de afastar Charles Etienne da condição degradante em que se encontra, o avô de Quentin Compson o incentiva a ir embora, contribuindo, para tanto, com ajuda financeira. O encorajamento, portanto, é para que o jovem vivencie um renascimento simbólico, partindo de Jefferson e recomeçando sua vida em outra comunidade: “Então o seu avô disse que ele devia

ir embora, desaparecer, e lhe deu algum dinheiro: ‘Seja você quem for, se for viver entre estranhos, pessoas que não o conheçam, poderá ter uma vida nova e ser o que quiser. [...]’” (AA!, p. 178). A sugestão do general Compson reforça a cosmovisão gótica de que a existência é uma mascarada, pois indica a prerrogativa de o personagem modelar a narrativa de si a partir do afastamento daquela comunidade que o discrimina e o mantém aprisionado a sua limitada mentalidade. A deserção do cenário opressor, em busca de um ressurgimento existencial, é possibilidade indicada pelo gótico faulkneriano para que se interrompam as ações de violência que descrevem ciclo interminável.

No entanto, Charles Etienne renuncia à possibilidade de renascimento simbólico e, também contaminado por ressentimento, volta para Jefferson, disposto a executar o golpe final contra essa limitada sociedade, qual seja, seu matrimônio “com uma mulher negra como carvão e corpo de macaco” (AA!, p. 179). A iniciativa do neto é afronta decisiva àquele principal preconceito sulista ao qual o avô dedicara sua vida (miscigenação) e tal contra-ataque é adotado pelo personagem como forma de permutar o papel de vítima com o de algoz.

A condição andrógina de Charles Etienne é mantida na vida adulta e, a esse tormento de não se afirmar como figura viril, soma-se a maldição (ao menos como vista pelo personagem) de não ostentar qualquer traço fenotípico que denuncie sua fração de sangue negro, indeterminação que acentua sua fragmentação identitária. A posse de fenótipo negro — estigma indesejado na sociedade sulista — seria uma possibilidade de ataque direto ao orgulho da família; no entanto, como é negada a Charles Etienne qualquer distinção étnica aparente, o personagem habita um entrelugar que não institui qualquer base para a construção da narrativa do *self*.

O descompasso estabelecido entre o mundo interior do personagem e as vozes sociais que o circundam se torna agência de opressão, e o conflito subjetivo vivenciado por Charles Etienne é por ele enfrentado de forma sarcástica, iconoclástica e excessiva:

O homem parecia procurar situações para poder exhibir o simiesco corpo de macaco tingido de carvão de sua companheira e lançá-lo à cara de todos e qualquer um que o provocasse: os negros estivadores e marinheiros nos vapores ou nas tabernas das cidades, que pensavam que ele era branco e acreditavam ainda com maior convicção quando ele negava; os brancos que, quando ele dizia que era negro, acreditavam que estava mentindo para salvar a pele, ou pior, por embrutecimento de perversão sexual; nos dois casos, porém, o resultado era o mesmo: o homem de músculos e traços quase tão leves e delicados quanto os de uma moça desabrochando o corpo, geralmente desarmado e indiferente ao número dos que se opunham a ele, o homem com uma fúria implacável e total impermeabilidade física à dor e aos ferimentos, sem praguejar ou arfar, mas rindo. (AA!, p. 180)

No gótico faulkneriano, sua figura acentua a dissolução de fronteiras, uma vez que o personagem, embora não possua aparência viril, tem comportamento impulsivo, frequentemente associado a figuras masculinas. Também sua reação a agressões físicas intensifica sua postura derisória em relação ao absurdo da existência, uma vez que aceita a violência recebida com prazer e escárnio masoquistas.

Não sabemos se Sutpen conheceu o neto recém-nascido em Nova Orleans, por ocasião da investigação da vida pregressa de Charles Bon. O certo é que Charles Etienne não pudera conhecer o avô posteriormente porque a primeira aparição do garoto, em *Sutpen's Hundred*, se deu em 1870, cerca de um ano após o assassinato do herói-vilão. Se Sutpen visitara (ou não) o menino, pouco importa essa iniciativa às consequências que suas ações desencadeiam: pertencente a duas gerações posteriores, Charles Etienne é o descendente que, às custas de seu próprio norte existencial, é punido pelas ações reverberantes do avô.

2.4.2. JIM BOND

Do casamento de Charles Etienne com a negra retinta anônima nasce Jim Bond, em 1882. Órfão aos 2 anos de idade, é criado por Clytie e se caracteriza por ser um garoto mestiço e de desenvolvimento mental retardado — “um grandalhão, de boca aberta e cor de sela” (AA!, p. 187). É o segundo integrante de uma geração posterior à dos filhos de Sutpen que sofre como instrumento de expiação das ações do herói-vilão. Embora se acentue a distância entre Sutpen (bisavô) e Jim Bond, nota-se que as ações executadas pelo patriarca da família, três gerações anteriores, deságuam sobre um personagem inocente, a quem não é dado poder para qualquer reação: caracterizado por sua existência animalesca, o bisneto de Sutpen não tem capacidade mental para planejar revolta alguma.

Jim Bond, “o herdeiro, o último da sua raça” (AA!, p. 326), é também a última grande derrisão de Faulkner na obra: às avessas, é o descendente masculino que Sutpen tanto quis, mas um “negro de boca mole” (AA!, p. 322), incapaz de manter a linhagem fundada. Personifica o humano de comportamento bestial (cf., por exemplo, o episódio em que presencia o incêndio iniciado por Clytie), simboliza o contraste entre nossa condição instintiva e a modelagem racional da cultura, e ainda é a figura à qual o autor vincula uma profecia anunciada pela voz do visionário Shreve:

— Mas vou lhe dizer. Eu acho que oportunamente os Jim Bonds irão conquistar o hemisfério oeste. É claro que não será propriamente no nosso tempo e é claro que, enquanto eles se espalham em direção aos polos, irão decorar novamente como fazem os coelhos e os pássaros, e assim não reaparecerão tão

nitidamente contra a neve. Mas ainda será Jim Bond, e assim, em alguns poucos milênios, eu, que vejo você, terei também surgido das costelas dos reis da África. (AA!, p. 328)

O diagnóstico cultural registrado por Faulkner é de que o uivo de Jim Bond, representando a fantasmagoria que são os indivíduos originários da (assim considerada) famigerada miscigenação, permanecerá vivo. A mestiçagem, esse grande terror do Sul, é incontrolável, sendo essa a realidade irrevogável, que opera por um algoritmo gótico irônico: quanto mais se tenta conter a miscigenação, menos se têm indícios de sucesso.

Mestiço e imbecil, Jim Bond não executa qualquer iniciativa de revanche ou confronto, optando por abandonar Sutpen's Hundred por ocasião do incêndio causado por Clytemnestra. Disperso pelo mundo e sem habilidade mental para dar sequência às ações opressoras iniciadas por Sutpen, o personagem rompe, finalmente, o círculo vicioso inaugurado pelo bisavô. Jim Bond é condenado a vagar pelo mundo como um Judeu Errante existencialmente morto, uma vez que, devido às suas limitações intelectuais, não tem capacidade de (re)modelar a narrativa de seu *self*, iniciativa indispensável para a construção da subjetividade humana.

2.4.3. QUENTIN COMPSON

Voz narrativa fundamental em *Absalão, Absalão!*, o empático Quentin Compson é o último personagem afetado pelas ações do herói-vilão, embora não pertença à família Sutpen. Sendo um personagem jovem, com pouca experiência de vida, Quentin se apresenta como figura vulnerável, e seu destino é definitiva e fatalmente modelado quando toma conhecimento da crônica da família Sutpen, que lhe é desvelada tanto de forma compulsória por Rosa Coldfield quanto de forma mais descompromissada por seu pai. A interferência indireta de Sutpen culmina na alienação socioidentitária do adolescente porque, ao tomar conhecimento de todas as mazelas associadas à família do herói-vilão, Quentin discerne a dinâmica da cultura sulista (fundada sobre um espírito de ressentimento e sobre incoerências) e se torna vítima de fragmentação existencial. Incapaz de suportá-la ou de revertê-la, o desfecho de Quentin é o suicídio, que representa a culminância de sua morte social.

Se Sutpen é o dínamo que coloca a trama em funcionamento, Rosa Coldfield é o dínamo responsável pela narração dos eventos passados quando, no capítulo inicial, acompanhamos a cena em que Quentin ouve a lembrança e as justificativas da sobrevivente da família Coldfield, que “quer que esta história seja contada [...] para [...] pessoas que ela nunca verá e cujos nomes nunca ouvirá [...]” (AA!, p. 8). Se por empatia, respeito à tradicional figura da narradora,

curiosidade ou medo, não sabemos exatamente qual a motivação que impele o jovem a acompanhar, em uma tarde de setembro de 1909 (43 verões após o desfecho dos fatos passados), aquela litania de Rosa que será a causa de seu tormento individual.

A natureza introspectiva do adolescente viabiliza que Faulkner o modele como um personagem associado ao motivo da fantasmagoria, que é reforçado ao leitor quando o personagem agrupa as informações rememoradas por Rosa e reconhece a falta de autonomia identitária imposta pela cultura sulista sobre seus habitantes:

Quentin crescera com aquilo; os nomes intercambiavam-se e eram quase inumeráveis. Sua infância fora repleta deles; seu próprio corpo era um corredor vazio ecoando aqueles sonoros nomes derrotados; ele não era um indivíduo, uma pessoa, era uma comunidade inteira, uma caserna povoada de fantasmas obstinados e saudosos do passado, ainda se restabelecendo, mesmo quarenta e três anos depois, da febre que havia curado a doença, despertando da febre sem saberem sequer que tinha sido contra a própria febre que eles haviam lutado, e não contra a doença, olhando para trás com obstinada teimosia, para além da febre, para o centro da doença, com lástima sentida, enfraquecidos pela febre, embora livres da doença, e sem perceberem que a liberdade que tinham era a da impotência. (AA!, p. 9)

Quentin se reconhece como detentor de uma existência povoada por vozes fantasmagóricas, advindas de figuras locais que, em uma comunidade tradicional, instituem os valores e o modo de vida a serem cultuados.

As narrativas acerca do passado que tentam ser compreendidas por ele se tornam balizas de sua própria jornada, ou seja, a partir das fagulhas que recolhe, o personagem tenta atribuir sentido à sua própria biografia: “*Eu já ouvi demais, já me contaram coisas demais; já ouvi demais, por tempo demasiado*” (AA!, p. 181). Essa tentativa de ordenar as fantasmagorias de que é composto transforma-o em protagonista de sua jornada de busca; no entanto, assombrado, Quentin transita de forma instável entre o presente e o passado, submetendo-se à influência de sua memória, que o atormenta como um demônio interior ao desvelar que as ações pretéritas dos cidadãos que o antecederam não estão sepultadas e que continuam a interferir no presente de toda a comunidade. Esse diagnóstico abstraído por Quentin se torna a síntese da própria trajetória do herói-vilão.

Arruinado em seu paradigma, o jovem recorre à negação como um mecanismo para defesa psíquica e quer acreditar que tudo o que conheceu acerca da limitada mentalidade sulista é apenas alucinação: “Estive dormindo todo esse tempo”, que seria a mesma coisa, não haveria diferença. Acordado ou dormindo, não importava [...]” (AA!, p. 323). Modelado na fôrma do gótico sulista, Quentin reconhece que se tornara um adulto precocemente — “Eu sou mais velho aos vinte do que muita gente que já morreu” (AA!, p. 327) —, envelhecimento acelerado que

culmina na distorção de seu *self*. Pela história de Quentin Compson, denuncia-se a cultura como um agente de amadurecimento precoce que conduz à alienação de si e ao embotamento.

Por meio da técnica do *foreshadowing*,³¹ Faulkner lança indícios antecipatórios da histeria que acomete Quentin Compson, vítima de tremores que confirmam seu profundo abalo psíquico e que se ampliam vertiginosamente nas cenas finais da obra. A técnica do prenúncio, como utilizada por Faulkner, respeita o perímetro representacional realista em que se circunscreve *Absalão, Absalão!* e é inserida na trama de forma criativamente sutil porque a angústia crescente de Quentin, originária de sua claustrofobia subjetiva, se materializa (sobretudo) em sintomas corporais, como sua respiração ofegante. O estudante atinge o ápice da alienação de seu *self* quando Shreve, indignado, critica o *modus vivendi* da sociedade sulista, alicerce agora questionado por Quentin.

Shreve, “figura imensa e disforme, como um urso desgrenhado” (*AA!*, p. 255), acompanha a crônica social sulista com curiosidade e estupefação porque o Sul se lhe apresenta como uma suntuosa mascarada, um grande e exótico espetáculo teatral: “Nossa, o Sul é interessante, não é? Melhor do que teatro, não é? Melhor do que *Ben Hur*, não é?” (*AA!*, p. 190). O canadense representa a alteridade que, ao confrontar o ressentido e orgulhoso paradigma sulista ao seu, diagnostica a fantasmagoria opressora em que se converteram os valores do Sul:

Nós não vivemos entre avós derrotados e escravos libertados (ou é o contrário: sua gente é que é livre e os pretos é que perderam?) e balas na mesa da sala de jantar, coisas desse tipo, para nos fazerem lembrar todos os dias, para nunca nos deixarem esquecer. O que é isso? algo que vocês sentem e respiram no ar? um espaço vazio que preenchem com quase espectros, raiva indomável e orgulho e glória de acontecimentos que se passaram há cinquenta anos? uma espécie de vínculo de herança legado de pai para filho, de pai para filho para nunca perdoar o General Sherman, até a eternidade, e enquanto os filhos dos seus filhos produzirem filhos vocês não serão nada mais do que descendentes de uma longa linhagem de coronéis mortos no ataque de Pickett em Manassas? — Gettysburg — corrigiu Quentin. — Você não pode entender. Você teria de ter nascido lá.

³¹ *Foreshadowing* é um dispositivo literário cuja eficácia se fundamenta na adequada ambientação cênica e psicológica do enredo. Sua operação se dá na dimensão do premonitório, já que anuncia factual ou simbolicamente ocorrências futuras, e os meios mais recorrentes para estabelecimento de tal efeito são: 1) eventos que prenunciam outros; 2) objetos cênicos simbólicos; e 3) revelação de fatos sobre personagens (como a revelação de determinado traço moral) (HARMON; HOLMAN, 2006, p. 223). A literatura gótica explora recorrentemente tal dispositivo, cuja contribuição aprimora a ambientação da trama e prepara o leitor para revelações promotoras do medo estético. No caso específico do gótico, “símbolos, pistas, sugestões, mistérios e nomes evocativos de pessoas e lugares”, assim como a representação de “sonhos e pesadelos” (SNODGRASS, 2005, p. 125), são os elementos distribuídos mais frequentemente nas tramas para estabelecimento de *foreshadowing*. Tais escolhas intensificam o suspense e, conseqüentemente, os sentimentos de ansiedade e medo sobre os quais se funda a experiência estética promovida pelo gótico.

— E você acha que eu entenderia mesmo assim? — Quentin não deu resposta.
 — E você, entende?
 — Não sei — disse Quentin. — Sim, é claro que entendo. — Dava para ouvir a respiração dos dois no escuro. Logo em seguida Quentin disse: — Não sei. (AA!, p. 314)

Esse comentário pungente, resultado da decantação dos fatos dispersos e da tentativa de sua ordenação, assinala o motivo gótico da zumbificação (denunciado no macronível cultural) e evidencia a possibilidade de se ler a figura de Shreve como *alter ego* de William Faulkner. É pela voz de um canadense, ou seja, de uma figura exógena, que o romancista encontra respaldo para desvelar os pontos fracos de sua cultura, ao mesmo tempo em que respeita o perímetro representacional realista da obra (afinal, não há nada de estranho em um canadense apresentar suas percepções e questionamentos sobre uma comunidade desconhecida).

As indagações feitas por Shreve provocam um *bouleversement* em Quentin, que é interpelado a observar criticamente sua comunidade sulista. O personagem atinge, no capítulo 9, o ápice da fragmentação de si, já que se dá conta de que não entende (ao contrário do que julgava, antes da interação dialética com a alteridade) a absurda lógica sulista do apego a um passado estéril. Progredindo em direção à histeria da cena final, Quentin reconhece o niilismo de sua cultura e, com desespero, tem de assumir que não possui outro modo de vida ao qual possa se apegar.

Diferentemente do que é explorado pelo gótico canônico, Shreve simboliza um discurso de alteridade que não protagoniza episódios de intolerância. Crivelmente inserido no contexto universitário cosmopolita da Nova Inglaterra, o estudante canadense não é retratado como alvo de violência cultural, o que estabelece contraste entre a mentalidade cultural de um amplo centro universitário e a mentalidade limitada de Jefferson.

Quentin reconhece que a cultura sulista é uma cultura de tormento contínuo e mútuo, já que, incessantemente, os autômatos que a povoam devem prestar contas ou manter bons modos e códigos de conduta alienantes. Na cena final, a moldura da janela para a qual Quentin olha fixamente — “Continuou a olhar o retângulo da janela, sentindo o sangue morno correndo pelas veias, braços e pernas” (AA!, p. 313) — é metáfora do enquadramento de mundo sulista, que se converteu na mais violenta agência de opressão para Quentin. Note-se que tal tomada de consciência acerca da sociedade à qual pertence ocorre após conhecer, diacronicamente, as penúrias vivenciadas pela família do herói-vilão.

A teimosia de Quentin em querer afirmar que o corpo está bem — quando, na verdade, está à beira de um colapso — se torna também metáfora da sociedade sulista, que dissimula subsistir, mesmo em face de um cataclismo. Nos instantes finais, a caracterização de Quentin

oscila entre o perímetro representacional realista — já que o personagem pode estar adoentado ou somente com frio, dada sua mudança para o clima ríspido da Nova Inglaterra — e o perímetro do sobrenatural gótico — se consideramos o excesso de vozes que ressoa em seu domínio subjetivo e que nos sugere a reelaboração faulkneriana do tema gótico da possessão. Seus tremores contribuem com a construção de uma imagem sugestivamente endemoninhada, que encerra o romance em condição histérica:

Agora quero que você me diga só mais uma coisa. Por que você odeia o Sul?
— Eu não o odeio — disse Quentin, rapidamente, de uma vez, sem pensar. —
Eu não o odeio — repetiu. — *Eu não o odeio*, ele pensou, arfando no ar frio,
no escuro impiedoso da Nova Inglaterra. *Não. Não o odeio! Não o odeio! Não
o odeio!* (AA!, p. 328)

Contrariando as expectativas do leitor, Faulkner não finaliza o romance com um desfecho habitual, característico por solucionar todos os conflitos desenvolvidos pelo fio narrativo, colocando o texto em um estado de repouso. Ao contrário, mantém a condição de Quentin em aberto e interrompe a narração no ponto exato para deixá-la suspensa, inconclusa. *Absalão, Absalão!* não nos indica o desfecho da trajetória de Quentin, mas, em *O som e a fúria* (1929), é-nos dado conhecer o trágico fim do jovem, que se suicida no rio Charles em 1910, em busca da paz jamais garantida pela opressora cultura sulista, por ele conhecida, a duras penas, a partir do desvelamento de toda a falta de escrúpulo característica de Sutpen, o herói-vilão da trama.

CAPÍTULO 3

“ROUPAGENS DE UMA REBUSCADA MENTIRA”: O GÓTICO FAMILIAR DE *CRÔNICA DA CASA ASSASSINADA*

Reconhecido por Ruth Silviano Brandão (1998, p. 33) como “uma das mais impressionantes obras da literatura brasileira”, o romance *Crônica da casa assassinada*, publicado em 1959 pelo escritor mineiro Lúcio Cardoso, é o segundo objeto literário de nosso estudo.³² Mais uma vez, investigamos como o gótico canônico é reelaborado com o intuito de prover recursos temático-formais que viabilizam a construção de tramas denunciadoras da dinâmica e das formas assumidas pela opressão em cenários limitados geográfica e ideologicamente, e condicionados miticamente a paradigmas tradicionais obsoletos, inaptos a guiarem o presente. Apresenta-se ao leitor como o gótico cardosiano se firma como inventário temático-formal para denúncia das múltiplas formas de opressão perpetuadas no seio da família tradicional mineira, denunciada pelo romancista como instituição decadente e apegada a um modo de vida obsoleto.

Ao agrupar e expor simulacros de documentos pessoais e de outros gêneros textuais (como depoimentos) cuja produção e circulação frequentemente se limitam à esfera privada, o romance reconstrói a técnica do manuscrito e a explora como principal recurso para instituir e manter o suspense da trama. Esses são os traços de *Crônica* que, de imediato, costumam atrair a atenção dos leitores neófitos e que evidenciam a afirmação de Júlio França (2017, p. 473), para quem “as narrativas góticas caracterizam-se por seu profundo e consciente caráter ficcional”.

Estudos como o de Cássia dos Santos (2001) e de Fernando Monteiro de Barros Junior (2002) recuperam e detalham o contexto de publicação e recepção das obras de Lúcio Cardoso, que escreveu no polarizado cenário modernista dos anos 1930 e foi considerado, por Alfredo Bosi (1978, p. 466), um “inventor de totalidades existenciais”.

³² A fim de investigarmos a eventual projeção de Lúcio Cardoso no cenário internacional, procuramos a menção a sua obra em enciclopédias organizadas por estudiosos estrangeiros. Localizamos três obras que reservam verbetes e ensaios sobre o escritor mineiro, sendo elas: 1) *The Cambridge History of Latin American Literature (Brazilian Literature)*, editada em 1996 por Roberto González Echevarría e Enrique Pupo-Walker; 2) *Encyclopedia of Latin American and Caribbean Literature (1900-2003)*, editada em 2004 por Daniel Balderston e Mike Gonzalez; 2); e 3) *The Latin American Novel*, publicada em 2005 sob a supervisão de Efraín Kristal. Embora os textos pertencentes às três compilações indiquem erroneamente o ano 1913 como o ano de nascimento do escritor, todos ressaltam a complexidade psicológica alcançada pelo romancista. O gradativo reconhecimento de Cardoso no cenário internacional contemporâneo também se torna evidente com a tradução elaborada por Margaret Jull Costa e Robin Patterson, para língua inglesa, de sua obra-prima (cf. CARDOSO, Lúcio. *Chronicle of the Murdered House*. Rochester, NY: Open Letter, 2016).

Na historiografia literária brasileira, Lúcio Cardoso ocupa o panteão dos escritores de “romances psicológicos” (BARROS JUNIOR, 2002, p. 9), designação que costuma ser substituída sem prejuízo, no contexto dos anos 30, por “romances católicos”. Nesse conturbado cenário literário, Cardoso figura ao lado de Otávio de Faria e de Cornélio Penna, também escritores de orientação católica associados “à direita e ao apego à tradição” (BARROS JUNIOR, 2002, p. 14). Essas obras ditas introspectivas são composições de uma vertente literária focalizada na exploração da subjetividade e dos dilemas dos personagens, escolha que permite a perscrutação de temas psicológicos, morais e religiosos.

Embora esse filão literário, à luz dos critérios ideológicos dicotômicos vigentes nos anos 30, tenha sido visto como desapegado da discussão de temas nacionalistas e engajados, é imprudente aplinar o subtexto sociocultural da obra de Lúcio ao tachá-la de alienada. Contra essa iniciativa redutora nos alerta Ruth Silviano Brandão (1998, p. 33): “A crítica tradicional da obra de Lúcio muitas vezes confundiu seu intimismo com alienação, num equívoco de quem não percebe que é pela linguagem que o sujeito se constrói e se inscreve na cultura, no social e no político”. O posicionamento de Brandão denuncia, ao contrário, a alienação da crítica, que não foi capaz de reconhecer, nos temas atemporais desenvolvidos em *Crônica*, a profundidade da representação simbólica outorgada à obsolescência do *modus vivendi* mineiro, visto pelo romancista como uma agência monstruosa de opressão.

Enquadradas pelo modo gótico, múltiplas ansiedades são teatralizadas pela tessitura literária cardosiana, que coloca em cena, por exemplo, a permanente tensão causada pela incompatibilidade entre paisagens urbanas e rurais. Como demonstramos na análise adiante, o romance, codificado com auxílio de convenções góticas, se caracteriza por suas multicamadas: balizada pelas regras do gênero ou modo gótico, a leitura nos permite entrever denúncias de ordem sociocultural; reconhecidos os traços filosóficos da obra — dentre os quais destacamos a reflexão acerca do mal e da violência —, compreendemos sua atemporalidade e sua relevância no que se refere à exposição das formas e dinâmica da opressão, que, embora estabelecidas ficcionalmente nos cenários mineiro e carioca, se afirmam como exemplos da propensão humana à violência, a qual deve ser sempre lembrada como ageográfica.

Seguimos, portanto, na direção de Barros Junior (2002, p. 16), cujo estudo lança luz sobre as “fortes inflexões góticas” do modelo de brasilidade proposto literariamente por Lúcio Cardoso e sustenta nossa leitura de que o modo gótico explorado pelo romancista é escolha estética profícua que lhe permite a representação teatralizada da tradição mineira e das tensões regionais inseridas e desenvolvidas, mais extensivamente, no enredo de *Crônica da casa assassinada*. As duas principais matrizes dessas inflexões góticas desenvolvidas por Lúcio Cardoso

em suas obras correspondem à “literatura romântica dos séculos 18 e 19” e ao “cinema hollywoodiano de 30” (BARROS JUNIOR, 2002, p. 16), inventários artísticos aos quais se somam influências do Barroco, do Romantismo e do Decadentismo para culminância de uma poética marcadamente melancólica e pessimista.

Ao interpretar a literatura como um recurso para superação da permanente angústia experimentada pelo romancista, Barros Junior (2002, p. 10) reforça que Lúcio vive a tensão comum aos escritores de sua geração, que se debate no enfrentamento da dissolução dos “paradigmas oficiais da civilização moderna ocidental”. Inseridos em uma realidade subjugada por vertiginosas mudanças, muitos escritores brasileiros da primeira metade do século 20 também utilizam a literatura como espaço de denúncia, sobretudo, do aviltamento imposto pela reificadora lógica capitalista. Por este prisma, tanto a derrocada material da família Meneses quanto a decadência moral de seus integrantes podem ser explicadas, em parte, pela urgência de questões econômicas. Na subjacência das relações sociais e familiares (como demonstrado em *Crônica*), fermenta a atuação do capital, que não deixa de interferir nas possibilidades de atuação de personagens.

Essa consideração referente à cosmovisão do romance vai ao encontro do estudo de Barros Junior (2002, p. 13), que recupera as proposições de Theodor Adorno e Max Horkheimer para compreender a descrença que os intelectuais e artistas da geração de Lúcio Cardoso reservaram ao tão alardeado pseudoprogresso da sociedade industrial, responsável por submeter cruelmente os indivíduos à “coisificação” e à “alienação”. Quando considerada essa difusa frustração em relação à técnica e ao progresso, interpretamos mais profundamente a cosmovisão gótica escolhida por Cardoso para arquitetar sua obra-prima. Sua incursão e permanência nesse meandro pessimista lhe serve duplamente porque 1) a cosmovisão gótica alinhava os recursos temático-formais necessários para colocar em cena a dinâmica e as múltiplas formas de opressão que saturam o tecido de *Crônica* e que subjugam os personagens à fria dinâmica do capital; e 2) o recurso ao gótico (como postulado por Barros Junior) viabiliza a teatralização de uma sociedade brasileira fantasmática, na qual se consumou a queda do poder oligárquico e que, por essa razão, resvalou para uma condição identitária fronteira, dada a opressiva presença vestigial de um modo de vida invalidado por novas configurações sociais.

A reelaboração da matriz gótica promovida por Cardoso em *Crônica da casa assassinada* assegura ao romance a condição de importante amostra do que Júlio França (2018; 2017; 2016) designa como “gótico brasileiro”. França (2017, p. 467-468) reavalia a crítica brasileira tradicional dos séculos 19 e 20, segundo a qual a literatura gótica não teria condições de ambientar-se naturalmente em um país meridional como o Brasil, devido à inexistência de cor local

compatível: diferentemente do contexto inglês, não teríamos à disposição, por exemplo, cenários hibernais propícios à instalação e à manutenção da atmosfera claustrofóbica necessária à engrenagem gótica. De acordo com o pesquisador, a reconsideração de tal posicionamento apegado às fórmulas setecentistas é viável porque o gótico se sustenta, como já afirmado, pela plasticidade que lhe permite ser remodelado conforme as necessidades da trama.

Dessa forma, a proposta contribui para “resgatar o gótico de seu sequestro” (FRANÇA, 2017, p. 473) e assegura novas perspectivas ao estudo dessa vertente literária no Brasil, já que desmonta a visão hegemônica e tradicional de que a literatura brasileira tem seu valor confirmado somente por sua fidelidade a propostas literárias documentais, panfletárias e nacionalistas. A posição assumida por França (2017, p. 473) nos orienta a superar também a visão obsoleta de que as obras góticas seriam “fugas da realidade”, dado que nelas o desenvolvimento de temas urgentes vinculados às realidades política, social e cultural (dentre os quais se destacam os medos e os interditos de uma sociedade) ocorre de maneira simbólica e não factual, sendo modelados por uma cosmovisão pessimista resultante do desencantamento humano em relação ao mundo.

3.1. “MAIS DO QUE O SEU ESTADO NATAL, AMAVA ELE A CHÁCARA”: DEMÉTRIO COMO VÍTIMA

O percurso analítico selecionado para que *Crônica da casa assassinada* seja lida à luz da literatura gótica mantém a estrutura traçada no capítulo anterior. Guiamo-nos pelo pressuposto de que, à maneira de *Absalão, Absalão!*, o típico herói-vilão também está presente no romance cardosiano, sendo protagonista responsável tanto por articular as relações interpessoais apresentadas quanto por executar atos opressores que, ao desencadear a dinâmica de ação-reação, fomentam o intercâmbio dos papéis de vítima e de algoz.

Designado pelo prefaciador André Seffrin como uma “[estrela] de primeira grandeza” (SEFFRIN, 2005, p. 7) à qual o romance não reserva espaço para expressão individual, Demétrio Meneses figura como personagem opressor central que agride, gradativamente, cada um dos integrantes da família ao defender obsessivamente a tradição e valores que julga invioláveis. A recomposição da biografia e da psicologia do personagem nos permite reconhecê-lo inicialmente como vítima, e o posterior mapeamento de suas escolhas e atos (conectados de modo reticular às ações dos demais personagens) nos revela sua definitiva transição para a categoria de algoz. As ações manipulativas de Demétrio, que recaem ora direta ora indiretamente sobre vítimas, despertam o desejo de revanche nos personagens que se veem oprimidos e que,

por sua vez, também descrevem trajetória marcada pela transição entre as categorias de vítima e vilão.

Neste capítulo, mantém-se o propósito anterior de analisar as relações que o herói-vilão estabelece com os demais personagens do enredo para que seja compreendida a tendência à permuta que os papéis de vítima e de algoz nos permitem entrever. Colocamos Demétrio Meneses no eixo central da análise, ao passo que as relações que ele estabelece com os coparticipantes da trama são lidas como desdobramentos de seu *modus vivendi* opressor. A partir dessa escolha que reserva centralidade analítica à figura de Demétrio, desvelamos a dinâmica da opressão sob a qual as tensões de *Crônica da casa assassinada* são construídas.

Amparados pela incursão crítica já realizada na obra falkneriana, buscamos entender como o gótico cardosiano confere nova roupagem ao repositório temático-formal canônico para denunciar as múltiplas formas de violência que sustentam (desta feita) o *modus vivendi* da sociedade mineira, a qual, ao ser recriada pela cosmovisão de Lúcio Cardoso, é denunciada em seu exacerbado tradicionalismo e apego a ideais engessados e intolerantes.

A proposta crítica estabelecida para o romance cardosiano respeita o seguinte percurso: o primeiro movimento analítico concentra-se em Demétrio como vítima da vaidade familiar, da tradição mineira e do conseqüente peso por ela atribuído à primogenitura. Sua figura se destaca dentre os irmãos Meneses por representar justamente a personificação da tradição, viga mestra que justifica as iniciativas opressoras perpetradas em nome da instituição familiar. Investigamos também os desígnios que motivam a atuação de Demétrio ao longo do texto e que se apresentam, por conseguinte, como os esteios que justificam as ações opressoras executadas.

Em seção secundária, lançamos luz sobre o trânsito realizado pelo personagem em direção à categoria de algoz e, a partir desse propósito, estudamos a relação que Demétrio estabelece com suas vítimas. Adotamos três categorias que respeitam a associação cronológica entre as vítimas e Demétrio: 1) os personagens masculinos consanguíneos Valdo e Timóteo inauguram a discussão, 2) os personagens femininos agregados à família por meio de matrimônio — Ana e Nina — guiam o prosseguimento do estudo e, 3) finalmente, André é o rebento que, ao pertencer à geração posterior, encerra a análise traçada.

Os múltiplos comentários, memórias e revelações que nos são gradativamente apresentados em *Crônica da casa assassinada* recompõem a trajetória decadente da família Meneses, coletividade arraigada ao estagnado cenário de Vila Velha. Nesse vilarejo mineiro, os irmãos Meneses, chefiados por Demétrio, habitam um perímetro doméstico caracterizado pela crescente claustrofobia que subjuga os personagens. Relutante em reconhecer sua irreversível trajetória rumo à queda, iniciada pelo esgotamento de recursos financeiros e ratificada pelo seu

consequente rebaixamento a uma posição secundária na sociedade de Vila Velha, a família Meneses é o epítome de um tradicionalismo mineiro que transforma os personagens em reféns da opinião pública e consequentemente de uma existência artificial.

Tanto as relações que os membros da família Meneses estabelecem entre si quanto as relações que travam com os personagens externos que povoam Vila Velha são representadas com auxílio do motivo gótico da mascarada, uma vez que as reais motivações dos personagens estão sepultadas no domínio subjetivo individual, sendo inacessíveis aos convivas. O trânsito pela vida adulta não excede a condição de encenação, em meio à qual o jovem personagem André se debate, ressentidamente, à procura de algum significado.

Oprimida pelas perversas intrigas da comunidade de Vila Velha, a família Meneses se esforça por manter as aparências sociais e a respeitabilidade. Como nota o farmacêutico Aurélio dos Santos, por exemplo, rumores alimentam continuamente a imaginação do povoado no que se refere à verdadeira relação mantida entre os integrantes do clã dos Meneses:

[Valdo e Demétrio] caminhavam quase sempre juntos [...]. Podiam não ser muito unidos lá dentro de casa, tal como corria de boca em boca, mas nas ruas eu os encontrava sempre ao lado um do outro, como se neste mundo não houvesse melhores irmãos. (CCA, p. 46)³³

Observações alheias semelhantes à do farmacêutico nos permitem compreender o vampirismo simbólico do povoado, que extrai a energia de seu ócio perverso e maledicente de mazelas familiares reais ou imaginárias. A compreensão desse contexto social opressor lança luz sobre as ações executadas por Demétrio, representante de que a sociedade dá à luz seus próprios sujeitos deformados moralmente e apegados, sobretudo, à força do preconceito.

Primogênito da família, Demétrio personifica a intolerância à alteridade e a rigidez da tradição mineira. Em nome do que incessante e obstinadamente declara ser a defesa do nome familiar, o personagem se torna o agente primário de opressão no romance, tendo papel fundamental no desencadeamento de atos que, ao instigarem as vítimas ao revide, apontam novamente para o potencial reverberatório da violência. Representante e defensor dos ideais considerados paternalistas de uma sociedade mineira fundada em pseudocastas que usam como critério de relevância social a posição profissional,³⁴ Demétrio é forçado à permanência e se mantém prisioneiro de um *éthos* limitado que censura, por exemplo, qualquer desejo de renúncia a

³³ Adotamos a seguinte edição da obra: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. Nas citações, o título do romance é apresentado abreviadamente (CCA) e acompanha o número da página.

³⁴ A interação estabelecida entre a família Meneses e as figuras profissionais de Vila Velha confirma a estrutura enrijecida dessa sociedade e nos revela que a posição de poder e influência assumida pelo

Vila Velha ou à “mansão dispendiosa” da família — intenção decisivamente tachada como “um definitivo ato de descrédito” (*CCA*, p. 38) para os Meneses.

A dissonância entre o antigo fausto da família e as condições de vida remanescentes à geração de Demétrio pesa sobre o domínio subjetivo do personagem, que toma para si (em nome de sua primogenitura) o compromisso de sobrevivência do círculo familiar. A tentativa de superação do descompasso estabelecido entre passado e presente é engendrada por meio de uma postura agressivamente sovina que se torna uma imposição opressiva sobre sua esposa, cunhada, irmãos e empregados.

A opressão perpetrada, no entanto, não recai somente sobre aqueles que partilham o cotidiano familiar com Demétrio porque, sendo personagem modelado na fôrma da contenção emocional, ele também se transfigura em prisioneiro de si mesmo. Guiado por um rígido código pragmático (considerado, ao menos inicialmente, como a referência comportamental mais prudente), Demétrio adota uma postura que contrasta com o temperamento impetuoso dos irmãos e que o mantém cativo da voz do bom senso: “não tinha ele, como qualquer outro, os recursos de uma confissão ou de um transbordamento daquelas coisas acumuladas em seu íntimo” (*CCA*, p. 426). Esse retesamento emocional lhe acarreta prejuízos subjetivos, como a asfixia afetiva, uma vez que o personagem se esforça na manutenção de um comportamento presunçoso e insensível que rechaça a manifestação de quaisquer sentimentos. Continuamente sujeito a uma contenda interior, resultante da tentativa frustrada de silenciamento das emoções, o herói-vilão encontra, na execução sub-reptícia de seus planos, o caminho para realizar o que trama em seu íntimo sem que o descubram (ao menos de imediato) motivado passionalmente.

Chefiados por Demétrio, os habitantes da Chácara são representados de forma narcísica — sendo “um modo particular desta família, o de evidenciar quando alguma coisa não corre bem, refugiando-se nos quartos” (*CCA*, p. 52-53) — e povoam um espaço entulhado de objetos antigos (como a “tisana” [*CCA*, p. 368] de Dona Malvina) que contribuem com a manutenção da atmosfera opressiva, uma vez que esses objetos, ao representarem metonimicamente a tradição, reforçam o peso dos valores familiares, contrastam a situação presente da família com a

médico, pelo farmacêutico e pelo padre é um critério que viabiliza e justifica as aproximações firmadas entre o clã e essas figuras externas. A observação registrada pela governanta Betty, quando da chegada de Nina à Chácara, nos expõe também que o perímetro doméstico espelha a estrutura social ao ordenar padrões e empregados sob o critério do poder: “Estávamos enfileirados diante dela, o Sr. Demétrio, Dona Ana e o Sr. Valdo um pouco à frente, eu logo depois, como convinha à dignidade do meu cargo, e mais atrás a velha Anastácia, que criara o Sr. Valdo e comandava as pretas da cozinha, Pedro e o resto dos empregados” (*CCA*, p. 60).

ostentação de outras épocas e ainda denunciam a permanente interferência do passado no presente.

Vítima do engessamento exigido pela manutenção da tradição, Demétrio figura como um ser isolado que, aos poucos, adquire estatuto heroico, sobretudo por permanecer como fervoroso partidário da mesma instituição que o oprime: “compreendi o seu silêncio, a hostilidade de que se cercava, sua inquebrável aura de Meneses, as origens da possível superioridade que sempre manifestara em relação a mim [Valdo] e a todos” (CCA, p. 408-409). Forjado pelo orgulho, Demétrio é quem defende obsessiva e unilateralmente a tradição e, desse seu propósito delusório de manutenção dos valores mineiros, deriva sua relação metonímica com o solar da família, que também se caracteriza por sua rigidez:

Que é que você imagina como uma casa dominada pelo poder do mal? [...] É uma construção assim, firme nos seus alicerces, segura de suas tradições, consciente da responsabilidade do seu nome. Não é a tradição que se arraiga nela, mas a tradição transformada no único escudo da verdade. (CCA, p. 291)

Esse discernimento de Padre Justino a respeito de o mal corresponder à austeridade e à prepotência reforça nossa hipótese de leitura que centraliza Demétrio na posição de vilão, já que é ele o irmão que se aferra à defesa do nome familiar até o fim da trama. O dantesco herói-vilão não mede esforços para alcançar seus desígnios e o rechaçamento afetivo de que é vítima o condena a uma “gelada tranquilidade” (CCA, p. 291), que, de acordo com o sacerdote, é o indício da atuação de forças malignas, que operam por meio da “certeza e [da] calma” (CCA, p. 291). Limitado ao *modus vivendi* de Vila Velha, “terra de marasmo e de poeira” (CCA, p. 92), Demétrio age simbolicamente como o Cérbero da Chácara, “falso ambiente de paz bucólica” (CCA, p. 156), cosmos autônomo, isolado e estagnado que se converte em um sádico inferno familiar característico por sua pernicioso calmaria.

As ações do herói-vilão se orientam por três desígnios principais. Em primeiro lugar, temos a obsessão de Demétrio pela defesa da boa imagem e da privacidade da família, constantemente ameaçadas pelo assédio de figuras alheias ao círculo familiar (como o médico, o farmacêutico e Donana de Lara), as quais se intrometem no cotidiano da Chácara a fim de divisar eventos que fundamentem fofocas e escândalos. “Excessivamente cauteloso com tudo o que possa trazer dano ao honroso nome da família” (CCA, p. 37), cabe a Demétrio lutar contra a decadência de sua geração, a “escória última daqueles Meneses que já não chegavam mais ao tope do prestígio mantido pelos seus antecessores” (CCA, p. 245). Fanático e enrijecido por seu projeto megalomaniaco de resguardar a tradição a qualquer custo, Demétrio se torna um vilão atormentado pela paranoia, que o faz reconhecer, nas figuras que se aproximam da Chácara

(como a lavadeira que cuida das roupas da família), potenciais inimigos que aguardam pelo momento oportuno de sítar os segredos da casa.

Personagens externos cientes do incômodo que geram em Demétrio desenvolvem uma tendência ao sadismo, uma vez que se deleitam com o sofrimento causado a partir de sua intromissão nos assuntos da Chácara. A residência da família se torna o objeto central do exame voyeurístico realizado pelos olhares indiscretos e maliciosos da população de Vila Velha. O comentário feito pelo médico, quando comparece à Chácara por ocasião do ferimento de Valdo com uma arma de fogo, confirma ser a casa dos Meneses objeto nuclear da bisbilhotice local: “constatava no meu íntimo um certo prazer, tão viva era a curiosidade que os assuntos da Chácara me despertavam naquele momento” (CCA, p. 68). Ao intercambiar frequentemente seus afazeres de farmacêutico com os de médico, Aurélio dos Santos é o segundo exemplo que confirma o vívido “interesse que [lhe desperta] a família Meneses” (CCA, p. 129) e que o impele à intromissão, à tentativa de assaltar os segredos que a família se esforça por manter ocultos.

São essas figuras de intrusão que Demétrio busca manter afastadas da casa e dos eventos protagonizados pela família, e, como estratégia, recorre frequentemente à mentira, apresentada como um escudo que possibilita o trânsito social e proteção contra a curiosidade maledicente. Quando Demétrio procura Aurélio para obtenção de um revólver, o encobrimento de suas verdadeiras razões — por meio de um falso comentário a respeito da presença de um lobo na Chácara — levanta suspeitas no farmacêutico, que reconhece, na justificativa dada por Demétrio, as “roupagens de uma rebuscada mentira” (CCA, p. 47). Sem liberdade para enfrentar o herói-vilão e questionar a veracidade do relato, o farmacêutico guarda suas suspeitas para si, mas sua desconfiança (jamais confirmada) não impede a transação fundamentada em mentira.

“Mais do que o seu estado natal, amava [Demétrio] a Chácara, que aos seus olhos representava a tradição e a dignidade dos costumes mineiros — segundo ele, os únicos realmente autênticos existentes no Brasil” (CCA, p. 62) e sua crença descabida na autenticidade do *modus vivendi* mineiro é o fundamento usado para justificar suas ações e todas as intervenções que realiza sobre os demais integrantes do círculo familiar, que estão à mercê de suas habilidades de eloquência, “sementes más” (CCA, p. 236) responsáveis pelo envenenamento simbólico de seus convivas.

O segundo desígnio em busca do qual Demétrio orienta sua trajetória corresponde à legitimação da ascendência nobre e da importância local da família Meneses, deferência que espera obter do Barão, herdeiro aristocrático de uma família formada por “descendentes diretos dos Braganças lusitanos” (CCA, p. 104). Também por meio do ludíbrio, o Barão — “que [concentra] todo o sonho, toda a ambição e todo o respeito de Demétrio” (CCA, p. 477) — reforça

falsas promessas de visita à casa dos Meneses e o cumprimento delas se torna a mais paranoica obsessão do herói-vilão, que executa todos seus atos de opressão guiado por um infundado orgulho, uma vez que deseja manter, a qualquer custo, as aparências de um sistema de vida decadente e insustentável.

Refém de seu projeto, Demétrio reifica os integrantes do círculo familiar, que são oprimidos sobretudo por meio de manipulação emocional, silenciamento e encarceramento, em favor da causa defendida, qual seja, a de manter a respeitável aparência principalmente diante da família do Barão, que se torna alvo da emulação da família Meneses. A trama reforça a existência de discórdia entre as famílias, uma vez que competem entre si para angariar o prestígio da população de Vila Velha, convertida no agente de valoração e afirmação dos clãs locais. No entanto, diferentemente de Demétrio, o Barão não se submete à paranoia da “sanção definitiva da sua glória e da notoriedade de sua família” (*CCA*, p. 104) porque não hesita quanto à condição nobre de seu clã, garantida pela descendência monárquica negada à família Meneses. Essa disparidade acentua o despeito do herói-vilão, prisioneiro de um ressentimento provocado pela implacabilidade da valoração pública, que fomenta a arrogante obsessão pelo reconhecimento coletivo.

Por fim, o terceiro desígnio de Demétrio equivale a um propósito que não pode ser assumido de público sob pena de macular a respeitabilidade familiar inescrupulosamente perseguida: trata-se da tentativa de aproximação erótica de Nina, cunhada que passa a cobiçar. Devido à interdição associada ao desejo do herói-vilão, a atração que Demétrio nutre por Nina é sugerida de forma velada ao longo do romance, já que percepções fragmentadas das vozes narrativas nos auxiliam na recomposição desse dilema, transformado em agência de tormento.

Personagens como Ana e Valdo percebem e partilham com o leitor o mal-estar em que o herói-vilão mergulha, sobretudo, quando Nina se afasta da Chácara: o tremor é um exemplo de sintoma que acomete “o frio, o inacessível Demétrio” (*CCA*, p. 199) e reforça a tendência traiçoeira dos sentimentos, que, no universo gótico cardosiano, não podem ser permanentemente contidos em um enquadramento racional. À medida que a trama se desenrola, a falibilidade da contenção racional se torna patente e irrevogável, como sugerido quando do segundo retorno de Nina do Rio de Janeiro, para onde havia ido a fim de diagnosticar, conclusivamente, a enfermidade que a subjuga. Curiosamente, Ana nota a excessiva preocupação de Demétrio por Nina: “Demétrio acolheu-a sem transportes: — Como vai de saúde? [—] Há anos que não dirigia a ninguém uma pergunta que supusesse tal grau de intimidade” (*CCA*, p. 374). Como apreendido por Ana, o cuidado reservado à concunhada se mostra incongruente em relação ao

temperamento do marido e nos serve como indício para compreendermos exatamente quais são os sentimentos que Demétrio nutre pela esposa de Valdo.

Demétrio pode ser interpretado como vítima do desejo porque, como ressaltamos, fora modelado — sob a dinâmica dos jogos protocolares da masculinidade e da tradição — para silenciar seus sentimentos, evitando extravasá-los ou mesmo revelá-los. Arrebatado pela incontável atração que reconhece desenvolver por Nina, trava uma luta interna em busca da contenção de forças subjetivas às quais não pode se submeter, a fim de que não invalide seus esforços de manutenção da respeitabilidade familiar. A esse silenciamento do *self*, ordenado pela tradição e consumado às custas do equilíbrio psíquico de Demétrio, acrescenta-se a interdição imposta pelo tabu, que, ao operar no território da culpa e da punição, proíbe qualquer tentativa de acesso sexual à cunhada. Por conseguinte, a opressão interna resultante do rechaçamento dessa atração moralmente inaceitável descreve expansão diretamente proporcional à da tomada de consciência motivada por Nina, que, em contraste com Ana Meneses, obriga Demétrio a assumir que se casara com uma esposa esquelética — espécime feminino modesto, apesar de conveniente ao nada ambicioso projeto de matrimônio provinciano.

Objeto de persistente retaliação, Nina reconhece os sentimentos de Demétrio e manipula sua beleza física para inverter o jogo de violência do qual se tornara vítima. Ao tomar consciência da cisão subjetiva que o desejo ilícito provoca no cunhado, Nina utiliza a provocação erótica para saturar a opressão interna de que Demétrio é prisioneiro e que se torna evidente à cena do jantar em que Nina se “[encosta] ao piano, curvando o busto sobre o teclado” (CCA, p. 377). É Demétrio quem se encontra ao piano e encara a investida opressora de Nina, objeto tabu que não pode ser tocado e que, para acentuar a perturbação do cunhado, convida André para valsar. Provocado deliberadamente por ela, o despeito aguilhoa o herói-vilão, que, deixando-se mover pelo ciúme, fecha bruscamente a tampa do instrumento e põe fim ao regozijo vivenciado pelo casal.

Embora não seja apresentada em seus detalhes, outra cena rememorada por Ana, a respeito da constrangedora ocasião em que surpreende o marido e Nina em suspeito diálogo, reforça a tese de que Demétrio, subjogado por sua atração pela cunhada, forçara uma aproximação erótica jamais consumada e que, por isso mesmo, se transforma em uma força opressora:

[...] uma lembrança antiga voltava a surgir em meu pensamento, tão antiga que dela não saberia precisar os contornos, nem esboçar detalhes: apenas uma lembrança, e ao redor todo o vago que uma lembrança comporta. Nina de pé, junto à mesa de trabalho de Demétrio, uma espátula na mão. Ele, a testa molhada de suor, do outro lado. Ao abrir a porta, senti qualquer coisa como se tivesse havido uma interrupção violenta, um frêmito no ar, uma indecisão

como se ele acabasse de se pôr de pé naquele momento. Que diriam, por que a atmosfera parecia tão carregada? (*CCA*, p. 424)

De acordo com a percepção de Ana, a fúria com que Nina abandona Demétrio sugere ter sido ela o destinatário de uma indecente proposta: “passara como um furacão, sem dizer coisa alguma, exatamente como se acabasse de participar de uma cena violenta” (*CCA*, p. 457). A espátula avistada por Ana sugere também ter sido o objeto ao qual Nina recorrera para se defender do assédio do herói-vilão.

Embora Nina seja representada, nesse episódio, como a donzela perseguida, não se pode desprezar o sofrimento vivenciado por Demétrio devido à condição interdita de seu desejo pela cunhada: em última análise, por mais que o personagem ataque Nina e se afirme também como vilão, a impossibilidade de satisfazer seus verdadeiros sentimentos reserva-lhe o papel de um prisioneiro, que se debate entre o que é moralmente recomendável e imposto pelos valores tradicionais, e o que se deseja autenticamente.

Vítima dessa emboscada sentimental, Demétrio reage pela iniciativa da negação e,

aos poucos, à força de encarar Nina como uma ameaça à sua tranquilidade, ao seu bem-estar e até mesmo à sua integridade, acabara por supô-la um perigo geral — um mal que, para o bem de todos, evidentemente devia ser extirpado (*CCA*, p. 458).

O herói-vilão, em nome da hombridade da família, rejeita seu sentimento até o fim e conspira ininterruptamente para, à maneira de um Cérbero defensor, manter Nina afastada da Chácara. Essa rejeição a Nina é também uma alternativa encontrada por Demétrio para restaurar seu orgulho ferido por ter se tornado refém de Ana, que o surpreendera “de joelhos aos pés da outra”, “como um apaixonado qualquer, um adolescente vencido” (*CCA*, p. 458).

O sentimento de Demétrio por Nina se torna então destrutivo porque, já que não pode ter acesso ao objeto amado, invoca o poder de Tânatos para que o objeto seja destruído. O descaso reservado por Demétrio ao cadáver de Nina, nas cenas finais, comprova o ápice de sua frustração, motivada pela impossibilidade de posse da cunhada: “Demétrio dissera num tom mais moderado: ‘Não é preciso vesti-la. São cerimônias dispensáveis num caso como este. Basta que se envolva o corpo num outro lençol’” (*CCA*, p. 440). Submisso à tradição, Demétrio quer se convencer de que as ações realizadas pelo bom senso — como a opção por um modesto velório — correspondem, verdadeiramente, às mais acertadas a serem executadas. No entanto, o leitor percebe a condição traiçoeira das convicções de Demétrio, que termina como o infeliz protagonista de relações amorosas fracassadas: casa-se com Ana, em nome da tradição, mas não consegue amá-la verdadeiramente; deseja Nina, mas não pode ter acesso a ela, seja pelo tabu imposto socialmente ou pela rejeição que ela lhe reserva.

Respeitando a emblemática trajetória do herói-vilão gótico, Demétrio enfrenta decadência física e moral, e os comentários das vozes narrativas a respeito de sua progressiva degradação nos sugerem seu falecimento por causas naturais. O motivo gótico da ruína é encenado pela submissão inexorável de Demétrio a Cronos, que se torna seu arqui-inimigo e que o devora lentamente, destruindo primeiramente seu vigor físico: “aquele homem era dos que envelhecem de minuto a minuto, como um fruto que se deteriora” e “apesar de sua aparência enérgica [...] [b]olsas escuras circundavam-lhe os olhos; os lábios, flácidos, tombavam em duas comissuras sem vontade” (*CCA*, p. 150). Embora os “cabelos brancos” (*CCA*, p. 459) que nele despontam sejam o índice da ruína mais notado pelos membros da família Meneses, Ana comenta também a respeito dos mal-estares noturnos sofridos pelo marido, que passa a queixar-se de “dores de cabeça, de sufocamento e [de] outras perturbações”, mitigados com a ingestão de chá de “ervas bastante aconselhadas para os rins” (*CCA*, p. 368). Rugas na testa, palidez e respiração ofegante são sinais adicionais do desgaste físico imposto pela idade a Demétrio, que passa a ser reconhecido pela esposa como um “moribundo” (*CCA*, p. 297) e por Timóteo como vítima de uma velhice que é antes um “fogo interior” do que um processo “que amacia e aplaca” (*CCA*, p. 480).

A descrição de Timóteo assinala o tormento interior de Demétrio que, recusado por Nina, é forçado a aceitar a falha de seu desígnio. Debilitado pelo envelhecimento e, sobretudo, frustrado pela partida da cunhada, o herói-vilão se enclausura voluntariamente em seu quarto: “Disse que o Sr. Demétrio andava um tanto ausente naqueles últimos tempos, que não só o vira na cozinha, como também não o vira no corredor, nem na sala, nem em nenhuma das dependências da casa” (*CCA*, p. 234). Como se nota pelo relato de Betty, o distanciamento do patrão da rotina da casa se torna objeto da curiosidade alheia e a associação desse afastamento a mal-estares físicos (e não à decepção vivenciada após a partida de Nina) contribui com o encobrimento das reais pulsões do herói-vilão, que são mantidas veladas e sob tensão no romance.

Como examinamos separadamente nas próximas seções, as propostas de revanche executadas se caracterizam por um cuidadoso refinamento cerebral que isenta o herói-vilão de formas explicitamente brutais de destruição, como a iniciativa de homicídio. Não se encena a violência tabu do assassinato porque personagem algum se rebela impetuosamente contra Demétrio: as tentativas de revide são cautelosamente planejadas, e essa escolha acentua tanto a tensão das relações interpessoais quanto o tormento interior do herói-vilão, que encontra, na lenta morte por causas naturais, a possibilidade de libertação definitiva dos fardos impostos pela tradição.

3.2. “MAS ERA A CASA, ERA A CASA QUE EU DEFENDIA!”: DEMÉTRIO COMO ALGOZ

3.2.1. VALDO MENESES

Valdo Meneses é o primeiro personagem apresentado ao leitor que pode ser lido como vítima de Demétrio. O herói-vilão oprime os irmãos ao tratá-los paternalmente porque, sendo o primogênito da família, reconhece como sua a tarefa de garantir a manutenção dos rígidos costumes familiares. Esse comportamento de Demétrio em relação aos irmãos recupera o tema da experiência vicária da literatura gótica, uma vez que, impossibilitado de gerar seu próprio filho (devido à sua condição estéril, sugerida pela trama), vivencia a paternidade por meio de uma refração ontológica que converte Valdo no primeiro sujeito a ser enquadrado nos moldes da tradição mineira. Ao reclamar para si o papel de *paterfamilias*, Demétrio impõe a Valdo um modo de vida egocêntrico, mais preocupado com a manutenção das aparências e da rigidez familiar do que com o respeito à autenticidade subjetiva de seus executores.

A relação conflitante entre Valdo e Demétrio se modela sobre o *tópos* da inveja entre irmãos porque o primogênito, destituído da beleza e das habilidades de sedução do irmão mais novo, reconhece tal carência como um empecilho para ter acesso a uma mulher mais graciosa do que aquela com a qual consegue casar-se: “Nada em sua fisionomia [na de Demétrio] parecia ter importância, a natureza se encarregara de moldar uma série de traços sem relevo, tudo batido um tanto a esmo” (CCA, p. 46). Enquanto Demétrio (em cujo semblante se destaca o proeminente nariz da família Meneses) é descrito como uma figura masculina afastada do modelo apolíneo de beleza física, Valdo personifica a figura de Dom Juan, sendo julgado pela língua ferina dos habitantes de Vila Velha como um reconhecido sibarita:

Quando se casou, já não era mais o que se costuma chamar de um moço; a seu respeito corriam anedotas e ditos picantes, retratando aventuras suas, verídicas ou não, com mulheres de todas as espécies. Citava-se mesmo uma, a Raquel, do “Meia-Noite e Trinta”, que havia recebido grossa soma pelos seus favores de algumas horas... Para falar com exatidão, supunham-no um conquistador completo, calado e orgulhoso, de uma espécie muito comum a certos ricos da província. (CCA, p. 91)

Tal caracterização de Valdo, como registrada pelo farmacêutico, serve como explicação da aproximação consumada entre o personagem e a fascinante Nina, com quem compõe um “casal perfeito” (CCA, p. 91). Contrariamente a Demétrio, Valdo é apresentado ainda como um “pequeno deus íntimo” das mulheres locais, “que sabiam adivinhá-lo à distância [*sic*], e [que] sempre se extasiavam: ‘Que homem, que romantismo, que finura de modos!’” (CCA, p. 90). A

beleza do par Valdo e Nina é percebida por Demétrio como um agressivo contraste em comparação à dupla conjugal que forma com Ana e, por essa razão, se converte em motivo de ressentimento.

A índole melancólica de Valdo, que exhibe dignidade em “um sentimento de tão constante solidão” (CCA, p. 90), acrescenta-lhe uma espécie de charme fatídico, ao mesmo tempo em que o revela como um rebento dos Meneses que não consegue adequar-se ao perímetro da tradição, experimentando alienação e distanciamento afetivo de seus convivas.

Oprimido pela tradição perpetuada pelas manipulações afetivas, econômicas e pragmáticas executadas por Demétrio, Valdo afasta-se temporariamente do “cerco e [do] isolamento” (CCA, p. 90) impostos pelo cosmos familiar e encontra, no Rio de Janeiro, um local onde experimenta liberdade. Modelado para restringir-se ao cenário rural e provinciano de Vila Velha, Valdo confronta seu paradigma existencial com o do espaço representado como uma grande cidade e, ao observar o *modus vivendi* nessa topografia metropolitana, assume uma postura voyeurística que lhe permite espreitar as mazelas de Nina, das quais posteriormente se aproveita para aproximar-se com segundas intenções:

Não encontrei o número que procurava, e já me dispunha a descer, quando ouvi rumor de uma discussão, vindo de um dos quartos que dava para o corredor. Estaquei, por simples curiosidade, e a fim de avaliar com clareza como se vivia naqueles ambientes fechados. (CCA, p. 93)

A ida de Valdo a outro estado permite-lhe a fruição de um oásis existencial e adquire dupla função porque seu afastamento provisório lhe garante fuga da opressão e viabiliza a satisfação de seus desejos libertinos. Não obstante, a iniciativa de casamento com Nina — personagem que, por ser carioca, é julgada intolerantemente pelo código tradicional mineiro — pode ser interpretada como a principal revanche de Valdo contra a opressão familiar perpetuada por Demétrio. Ao ouvir a narrativa do primeiro encontro de Valdo com Nina, o farmacêutico Aurélio dos Santos registra a percepção de que esse inesperado matrimônio era apenas uma reação “contra a sanha dos Meneses, sua opressiva e constante tirania” (CCA, p. 101).

A principal arma utilizada por Demétrio para aprisionar Valdo em um círculo opressor é a eloquência, recurso persuasivo a que recorre insistentemente para, em nome do bom senso, desencorajar ou deslegitimar as ações de Valdo que são consideradas pueris ou despropositadas. Até que tome consciência dessa tendência calculista e rompa com a influência do irmão, Valdo é constantemente manipulado pela voz de autoridade desse herói-vilão, que emprega o pretexto

da manutenção da tradição familiar como argumento para conter ou desmoralizar suas iniciativas. É o que confirmamos, por exemplo, quando Valdo abandona o projeto de morar com Nina no Pavilhão motivado pela interferência mal-intencionada de Demétrio:

Você sabe, Valdo, o quanto fomos felizes naquele Pavilhão; você sabe dos tempos que ali passamos, e do modo estranho e repentino como tudo pareceu renascer entre nós. O tempo escorria como se fosse de seda. [...] Como imaginar pois que você desse ouvidos àquela mentira, como supor que no instante preciso em que eu [Nina] considerava tudo salvo, você estivesse atento ao veneno acumulado por seu irmão contra mim? (*CCA*, p. 86)

Como reforça o lamurioso registro de Nina, Valdo permanece vulnerável à eloquência de Demétrio, cuja habilidade para urdidura e distorção de sentidos é astutamente empregada para impedir que a comunidade de Vila Velha tenha acesso a verdade de eventos que ameaçam a integridade da imagem familiar. Dentre os episódios que forçam a intervenção imediata de Demétrio, destacamos a tentativa de suicídio de Valdo, ocorrência que reforça a relação de opressão estabelecida entre os irmãos e que, por conseguinte, merece análise mais acurada.

As percepções que Ana e Valdo coletam e apresentam ao leitor, sobretudo nos capítulos 47 (“Última confissão de Ana, II”) e 51 (“Depoimento de Valdo, IV”), ressaltam o sentimento de frustração experimentado por Demétrio quando preterido por Nina. A trama nos sugere que o herói-vilão toma conhecimento da atração mútua entre Nina e o jardineiro Alberto e que, movido pelo despeito e pelo ciúme (mas, principalmente, pelo desejo de atingir Valdo, o esposo legítimo), aguarda a ocasião propícia para flagrar Alberto aos pés da cunhada. Demétrio não tarda em transformar o episódio na evidência de um suposto comportamento adúltero de Nina e utiliza esse trunfo para justificar a expulsão da carioca. Reforça-se, a partir da decisão de Demétrio, a dinâmica do amor destrutivo frequentemente explorada pela literatura gótica: o objeto de desejo a que Demétrio não tem acesso deve ser aniquilado. A expulsão de Nina desdobra dupla consequência porque, se por um lado, tenta impor irrevogável afastamento entre ela e Demétrio, por outro, presta-se a macular a imagem da carioca perante a sociedade de Vila Velha.

A hipótese de que Demétrio visa a atingir fatalmente Valdo, alardeando o suposto adúltero e catalisando a saída de Nina da Chácara, é reforçada quando acompanhamos a transação de um revólver que o primogênito dos Meneses realiza com Aurélio, o farmacêutico local. Por dias, sob o pretexto de que “as armas devem ficar expostas para serem apanhadas no instante preciso” (*CCA*, p. 125), o instrumento fatídico é abandonado em local visível da casa (aparador da sala) como uma insistente interpelação à violência. Com o anúncio da partida repentina de

Nina, Valdo toma o revólver e atenta contra si mesmo.³⁵ Em contraste com a frieza e calculismo do herói-vilão, a reação desesperada de Valdo reforça sua índole passional, atacada por Demétrio precisamente como ponto de vulnerabilidade. Tramado pela covardia do irmão (que não cometeria um crime ele próprio), o suicídio de Valdo pode ser visto também como um desfecho favorável para que Demétrio o elimine definitivamente do páreo e volte a nutrir esperança pela sujeição de Nina a seus desejos.

Por meio da eloquente intervenção imposta opressivamente por Demétrio, a exasperante tentativa de suicídio de Valdo é rebaixada publicamente à trivial categoria de “imprudência” (CCA, p. 73) e é tomada como oportunidade para que o herói-vilão reserve falsa complacência ao suposto acidentado. Quando o médico comparece à Chácara para prestar socorro ao ferido e repara a atmosfera de mal-estar instituída entre os irmãos, Demétrio se interpõe entre eles, impedindo que Valdo rememore e deponha qualquer informação sobre o episódio:

Neste minuto exato, e como se o fizesse expressamente para contrariá-lo, o Sr. Valdo abriu os olhos — e confesso que jamais vi tão absoluta expressão de repulsa, de cólera e de desentendimento, quanto a que vislumbrei neste primeiro olhar que os irmãos trocaram. [...] Perturbei-me e, enquanto o ferido começava a gemer baixinho, pois eu lhe tateava o ferimento, fitei o Sr. Demétrio um tanto desamparado. Ele compreendeu o que se passava comigo, pois apoiou a mão no meu ombro, num gesto ao mesmo tempo familiar e autoritário:

— Meu irmão ainda não pode manifestar-se sobre o acontecido — disse. — Perdeu muito sangue nesta brincadeira estúpida, e é provável que ainda não tenha ideias muito nítidas. Mas qualquer dia desses... (CCA, p. 70).

Eloquentemente, Demétrio sustenta a mentira do acidente e afasta qualquer suspeita de suicídio da curiosidade externa; no entanto, nota-se a postura ressentida assumida por Valdo ao interagir com o irmão, já que ambos conhecem a verdade e sabem que a declaração dada ao médico é uma farsa. Ao designar a atitude de Valdo como uma “completa insensatez” (CCA, p. 77), Demétrio reforça sua imagem de irmão ponderado e que jamais se afasta do equilíbrio garantido pelo bom senso. Tratado como uma criança inepta pelo irmão, Valdo se sente humilhado e essa imposição opressora sobre ele desperta-lhe ressentimento, tendo em vista que, ao tratá-lo paternalmente como infante, Demétrio lhe nega o reconhecimento da autonomia idealmente ou-

³⁵ No entanto, a real intenção de Demétrio ao adquirir o revólver do farmacêutico é desconhecida porque o romance não evidencia qual propósito, de fato, o herói-vilão almejava. A arma se destinaria ao suicídio do irmão ou seria instrumento propício para que Valdo, movido por ciúmes e pela defesa da honra, assassinasse Alberto? À luz de nossa hipótese de trabalho, qualquer dos objetivos alcançados seria satisfatório a Demétrio, que abandona a arma em local de convivência dos integrantes da família como se, pela única vez no romance, suspendesse parcialmente seu calculismo para contar com a intervenção do acaso.

torgada pela ideologia patriarcal a homens adultos. A tentativa frustrada de confidenciar detalhes do episódio ao médico é apresentada como mais um esforço de Valdo para se rebelar contra a opressão asfíxiante do irmão, que seria desmascarado diante de uma influente figura de Vila Velha. Esse movimento inicial de revide não se consuma e Valdo dele abre mão para encontrar outra forma de contrapor-se e libertar-se do aprisionamento do irmão.

Embora mentor do trágico episódio de Valdo, Demétrio sustém hipócrita e teatralmente (principalmente em face de Nina) sua mascarada e permanece fiel à representação de um primogênito escandalizado com o que julga ser a puerilidade descabida do irmão mais novo. No entanto, Nina não se convence de que Valdo tenha sido vítima de uma fraqueza individual, mas sim de uma tentativa deliberada de “assassinato” (CCA, p. 125) — suspeita que acentua a atmosfera gótica de paranoia em que os personagens estão imersos.

Posteriormente, em carta endereçada à esposa, Valdo reconhece a imaturidade de seu “desvario” e confessa a motivação narcísica de sua tentativa de autoagressão: “A razão do meu gesto era mais simples, apenas nada mais podia suportar sem a sua presença” (CCA, p. 122). Lido por este ângulo, o desígnio de suicídio de Valdo tanto denuncia seu esforço em manipular Nina emocionalmente, impedindo-a de abandonar as dependências da Chácara, quanto também nos sugere seu desespero por libertar-se das amarras familiares.

Emitindo sempre a última palavra na rotina da Chácara, Demétrio é porta-voz da opressora tradição familiar e se torna um herói-vilão demiúrgico ao deliberar inclusive sobre as decisões a serem tomadas ou cumpridas por personagens como Valdo, acusado de ser uma figura paterna fracassada: “Você não sabe criar seu filho, e para ambos está preparando um péssimo futuro” (CCA, p. 248). Recorrendo sempre ao que declara ser a sensatez da primogenitura, Demétrio rejeita a forma como Valdo educa André e, para evitar que o suposto sobrinho se afaste dos nobres ideais familiares, se intromete nas decisões paternas. Valdo então vivencia o sentimento de humilhação e impotência e, gradativamente, se reconhece como vítima da “influência de Demétrio” (CCA, p. 343), que o envenena simbolicamente ao reforçar continuamente que “[André] é um selvagem que você está criando” (CCA, p. 227) e que “não tem nada de um rapaz normal” (CCA, p. 246). Essa tentativa de catalogação e de contenção de André resulta, na verdade, do medo de Demétrio de que o comportamento impetuoso do sobrinho (tomado como anormal) deponha contra a imagem da família. Ao atestar o fracasso de Valdo em suas iniciativas paternas, Demétrio recorre novamente ao que declara ser a voz do bom senso e, manipulando as decisões do irmão, se regozija com o enclausuramento de André, que também é ameaçado de ser afastado das dependências da Chácara.

O herói-vilão “[inventa] a respeito [de Nina] as mais fantásticas histórias” (CCA, p. 75) e é por sua interferência tendenciosa que Valdo vitupera contra a esposa ao saber de seu primeiro plano de regresso ao Rio de Janeiro: “Não sei por que castigo de Deus apaixonei-me e fiz de uma prostituta mãe do meu filho” (CCA, p. 75-76). Como nota o próprio Valdo, o impróprio proferido apenas “[secundava] as ofensas do irmão” (CCA, p. 75), o que reforça a autoridade psicológica do herói-vilão sobre o irmão tomado por imprudente.

A relação inicial entre os irmãos se caracteriza ainda pela submissão de Valdo, que, ao estar aprisionado a um comportamento subalterno, evita indisposições familiares, sobretudo quando é Nina o objeto de desavença. Ao longo do romance, o personagem de Valdo conquista complexidade moral porque vivencia uma *anagnorisis* que, ao permitir-lhe tomar consciência das amarras subjetivas impostas por Demétrio em defesa de uma tradição encarquilhada, culmina finalmente no sentimento de “remorso” (CCA, p. 126) por jamais ter se posicionado em favor da esposa injustiçada.

Cingido por esse perímetro de contendas familiares que o impede de reconhecer-se como indivíduo autônomo, Valdo reage também de forma paranoica, como se lê no episódio em que aborda Betty (que está a caminho da adega) para saber o que Nina e Timóteo “tramavam contra [ele]” (CCA, p. 115). A paranoia de Valdo o precipita na vertigem da desconfiança, que, posteriormente superada, lhe permite se dar conta de que seus reais sentimentos por Nina não se fundamentam nas percepções maliciosamente destiladas por Demétrio, mas em amor verdadeiro, reconhecido tardiamente.

A opressão psicológica exercida sobre Valdo se complementa com a obsessão do herói-vilão pelo controle dos gastos da família: “[...] sabia que o dinheiro de que dispúnhamos se achava cada vez mais reduzido e que Demétrio, com o livro de contas nas mãos, vivia anotando despesas supérfluas e inventando excessos que poderiam redundar em economias” (CCA, p. 346). A avareza de Demétrio — que exerce controle sobre os gastos familiares como se demanda ao *paterfamilias* em um código patriarcal — contrasta com as tendências perdulárias de Valdo e se torna comportamento que intensifica a atmosfera de conflito e paranoia no romance. Quando Nina, em um ato enigmático para os outros personagens, queima seus vestidos e anuncia seu iminente retorno para o Rio de Janeiro, subjuga Valdo a certo pavor, porquanto se teme que sua viagem sirva para a aquisição de novas e caras vestimentas. Evidentemente, o mal-estar do marido é causado pela lembrança de Demétrio, que jamais aquiesceria aos excessos da cunhada e desaprovava qualquer indício de consentimento de Valdo.

Em nome da conservação dos escassos recursos econômicos da família, Demétrio se esforça também em impedir que Valdo se desloque ao Rio de Janeiro a fim de trazer um médico

à Chácara para cuidar de Nina em seus instantes finais. Ao usar como pretexto a justificativa de não estarem em “época de fazer gastos” (CCA, p. 406), o herói-vilão menospreza a gravidade da doença de Nina e tenta debalde dissuadir Valdo de seu desígnio. A encenação de Demétrio impele-o a permanecer em posição de descrença em relação à cunhada — “ele não acreditava no drama” (CCA, p. 406) —, mas, por saber de seus reais sentimentos por Nina, o leitor assalta Demétrio em sua mascarada, que corresponde a uma negação desencadeada pelo tormento instalado em seu domínio subjetivo.

Demétrio recorre ao argumento da economia financeira para embasar sua recusa em ajudar prontamente e, por conseguinte, para disfarçar seu real interesse pelo sofrimento da cunhada. Mas Valdo, à ocasião do padecimento de Nina, sabe do amor proibido que oprime Demétrio e, notando a crescente agitação do irmão, “pela primeira vez na vida, [sente] o quanto nele existia de frágil e de insustentável” (CCA, p. 407), sobretudo em face do evento tabu da morte, responsável por aniquilar definitivamente o objeto amado “como sob o esforço de violenta combustão interna” (CCA, p. 412).

A negação da moléstia de Nina é a saída experimentada (sem sucesso) por Demétrio como tentativa de contornar seu desespero, que o torna prisioneiro em seu próprio perímetro subjetivo e que culmina na melodramática cena em que, com “cabelos desfeitos [e] olhos febris” (CCA, p. 452), se despoja violentamente das roupas da cunhada, arremessando-as ao centro do corredor. O episódio encena o ápice do tormento interior do herói-vilão, que, até os instantes finais da amada, usa a prerrogativa do zelo familiar como subterfúgio para expurgar simbolicamente a imagem de Nina das dependências da casa e, assim, reprimir em si mesmo seus autênticos e interditos sentimentos.

Também em *Crônica da casa assassinada* a opressão tende a fomentar a permuta de papéis entre algoz e vítima, e esse complexo ângulo nos ajuda a compreender as tentativas de revide engendradas por Valdo contra Demétrio. As ações violentas descrevem trajetória e dobramentos reverberantes, que não cessam senão quando algum personagem se dispõe destemidamente a interrompê-los.

A primeira reação de Valdo consiste em seu afrontoso matrimônio com Nina, uma carioca de origem desconhecida que desperta a ferina curiosidade dos habitantes de Vila Velha. Embora reificada a princípio, já que é tomada como instrumento necessário à revanche, Nina sobreleva-se a essa condição de objeto porque, embora tardiamente, Valdo toma consciência de

seu verdadeiro amor.³⁶ A sincera comoção do marido pela morte da esposa é enfatizada na cena em que Nina recebe a extrema-unção — “fugi então para o corredor, os olhos cheios de lágrimas” (*CCA*, p. 422) — e arremata a constatação de que, na literatura gótica, o amor figura como força capaz de reorientar as ações dos personagens, anulando ou promovendo a superação de desejos pautados pela violência.

No início do romance, apesar de Valdo não conseguir ocultar seu contentamento pela chegada de Nina à Chácara e também se mostrar satisfeito com a sugestão de conceber um herdeiro, custa a posicionar-se contra a opressão de Demétrio e a tomar partido da esposa, que se queixa constantemente do desamparo emocional e financeiro causado pela omissão de um marido que tarda a confrontar o intolerante paradigma existencial mineiro retratado na obra.

A segunda revanche de Valdo representa também uma tentativa de deslegitimar a autoridade de Demétrio e corresponde a sua mudança, com Nina, para o Pavilhão. Após a malsucedida tentativa de Valdo de suicidar-se, o casal se transfere para a edícula em busca de tranquilidade e de autonomia conjugal. Apartado da persuasão do irmão mais velho, Valdo se aproxima de Nina e então, influenciado por ela, começa a manifestar sua opinião sobre a decadência da Chácara, insurgindo-se claramente contra as decisões irrevogáveis de Demétrio:

Falou-se do Pavilhão e, não sei por quê, de súbito o Sr. Valdo começou a atacar as instalações da Chácara.

— Não são perfeitas, Demétrio, e algumas existem que de há muito precisam ser renovadas.

Vi o Sr. Demétrio fitá-lo com certo estupor e colocar devagar o talher sobre a mesa:

— Valdo, você me assombra: desde quando se interessa pelas instalações desta casa?

— Hoje estive observando com Nina e... — começou o Sr. Valdo, sem muita convicção.

— Hoje! — e a ironia repontou na voz do Sr. Demétrio. — Hoje, e a casa está caindo aos pedaços há tanto tempo! Cumprimento-a, Nina, pelo milagre que está fazendo. (*CCA*, p. 63)

Embora a falta de convicção de Valdo, nesse momento inicial da trama, ainda seja insuficiente para resguardá-lo das posteriores intervenções de Demétrio, é apresentada como um germen da mudança paradigmática que o personagem vivencia até o término do romance e que lhe permite desconfiar da sinceridade e da legitimidade do discurso hipócrita do herói-vilão.

Valdo conquista progressiva autonomia e um segundo episódio que nos indica sua expansão de consciência a respeito de Demétrio, o porta-voz da família, corresponde à inquirição

³⁶ No capítulo 12 (“Diário de Betty, III”), Betty pondera sobre Nina ter amado Valdo verdadeiramente também. No entanto, o orgulho da carioca permanece ativo e ela opta por vingar-se da família, desprezando qualquer amor autêntico nutrido por Valdo.

que reserva ao farmacêutico com o propósito de saber da procedência do revólver trazido à Chácara. Se Valdo se dispõe a procurar outra versão dos fatos é porque toma consciência do potencial manipulador de Demétrio e começa a posicionar-se ceticamente em relação às verdades pronunciadas pelo primogênito. Em última análise, a desautorização de Demétrio por meio da desconfiança é a vingança mais significativa que Valdo executa simbolicamente contra a figura impositiva do irmão.

Os eventos associados à enfermidade de Nina intensificam a tensão que permeia a relação entre os irmãos e servem como catalisadores à alforria subjetiva de Valdo, que, desprezando o impulso de economia financeira de Demétrio, confronta o irmão e segue para o Rio, a fim de buscar um especialista para cuidar da esposa em seus dias finais. Esse processo de emancipação do personagem ocorre de forma gradativa. Anteriormente, quando do retorno de Nina à Chácara após sua segunda viagem ao Rio de Janeiro — para onde havia ido a fim de confirmar o diagnóstico de sua doença —, tomamos conhecimento da crescente oposição reservada por Valdo a Demétrio.

Descrita por Ana, a cena do jantar de boas-vindas de Nina se instala em atmosfera opressiva e “irrespirável” (CCA, p. 376), e nos põe diante de um Valdo que, em defesa de sua autonomia subjetiva, se mostra disposto a contrariar o herói-vilão: “Pois em sua defesa havia menos interesse pela pessoa dela do que necessidade de se opor e combater Demétrio. Não era, da parte dele, um ato de proteção, e sim de resistência” (CCA, p. 376). Há de ser questionada a fidedignidade perceptiva de Ana, que não acredita no real engajamento de Valdo nas causas de Nina; no entanto, a menção feita ao comportamento de “resistência” do personagem é evidência de que Valdo já não se submete incondicionalmente às imposições do primogênito.

A desobediência deliberada ao irmão cede espaço à piedade porque, quando Valdo examina a figura de Demétrio sob outro ângulo, o reconhece como uma criatura solitária e aprisionada a seus próprios limites e tormentos:

Sim, contemplamo-nos durante um minuto e posso garantir que, como uma conspiração cujos motivos viessem finalmente à luz do sol, compreendi o seu silêncio, a hostilidade de que se cercava, sua inquebrável aura de Meneses, as origens da possível superioridade que sempre manifestara em relação a mim e a todos [...]. Mas a verdade é que, naquele minuto, ele necessitava mais de mim do que eu dele. (CCA, p. 408-409)

A revolta contra o algoz é substituída pelo sentimento de comiseração e Valdo, ao identificar Demétrio como um desprezível ser humano, subtrai-lhe o hegemônico poder de dominação psíquica.

O confronto simbólico reservado a Demétrio culmina na agressão física quando, à cena do velório de Nina, Valdo se precipita em defesa da memória do cadáver e se engalfinha com o rival diante da intrometida comunidade que invadira a outrora encouraçada casa dos Meneses. Em seu depoimento, Valdo rememora o combate com o irmão e chega a se surpreender com sua própria atitude, que arremata finalmente seu escape da submissão ao herói-vilão: “[...] admirava-me de que eu [...] tivesse tido coragem para ir tão longe, e que ele aceitasse a luta” (CCA, p. 455). Em síntese, a principal forma de vingança que Valdo engendra contra Demétrio opera no território do simbólico, uma vez que equivale à anulação da legitimidade do primogênito por meio de uma postura que, gradualmente, se consolida como insubmissa.

O romancista retoma o motivo gótico da ruína para nos expor a decadência física de Valdo, que se torna um “homem velho e cansado”, ou seja, também uma vítima de Cronos: “rugas acumuladas em torno dos olhos” (CCA, p. 213), como as que percebe André no rosto de seu suposto pai, se tornam índice da passagem inexorável do tempo.

Todavia, a exposição da decadência carnal de Valdo não coincide, em *Crônica da casa assassinada*, com sua decadência moral; pelo contrário, a trajetória descrita pelo personagem o conduz à direção oposta ao costumeiro aviltamento espiritual em que mergulham os personagens da literatura gótica porque, à medida que a trama se desenvolve e Valdo constrói consciência dos fatos que o cercam, mais ele caminha em direção a sua redenção.

Apesar de ser o único irmão que, durante seu celibato, se afasta temporariamente dos limites da Chácara, Valdo comprova — quando de seu enclausuramento voluntário com Nina, no Pavilhão — que o afastamento da atmosfera opressiva da casa-grande (e conseqüentemente da figura influente de Demétrio) é caminho decisivo para o renascimento espiritual.

Paulatinamente, Valdo reconhece os intrincados entraves das relações interpessoais (no romance, modeladas pela cosmovisão gótica que as limita a um permanente descompasso) e toma consciência de suas próprias falhas. Ele assume que, durante tempo considerável, nutriu por Nina uma “raiva surda” (CCA, p. 435) e chega a arrepender-se tanto das ações quanto das omissões outorgadas à esposa. Tal processo de *anagnorisis* substitui o paradigma comportamental rígido (legado a Valdo pela tradição familiar) por uma postura maleável, que culmina na ressurreição metafórica do personagem.³⁷ A mudança de Valdo lhe rende, de acordo com a percepção de Ana, o título de “o mais amável dos Meneses”, o único irmão que granjeia “certa distinção de caráter” (CCA, p. 372) e que, quando presencia o golpe triunfal de Timóteo contra

³⁷ É sobretudo pelo sentido da ressurreição simbólica, ilustrada em *Crônica* pelo abandono de um paradigma existencial empedernido, que a epígrafe do romance (extraída do capítulo 11 da epístola de São João) deve ser lida.

a imagem da família, não se sente “escandalizado e nem atemorizado” (CCA, p. 475), mas recebe o ato do irmão de forma empática.

O esclarecimento de Valdo lhe torna possível entender a complexidade das relações familiares e então prescindir da necessidade de identificar um instrumento de expiação sobre quem recaia a culpa pelo fracasso das relações interpessoais: “Acredito hoje que somos culpados em comum por tudo o que não soubemos levar adiante — e se construímos a culpa, também fomos as vítimas” (CCA, p. 122). A partir dessa flexibilização interpretativa, Valdo fortalece sua complexidade moral, pois admite que significativa fração das mazelas vividas por Nina (sobretudo a falta de recursos financeiros) foi por ele ocasionada. Embora não tenha tempo hábil a qualquer reparação, dada a morte iminente de Nina, o personagem experimenta arrependimento e uma “consciência de culpa” (CCA, p. 436) e busca redimir-se do que causara à esposa.

O revide conclusivo contra a figura de Demétrio corresponde ao desapego do modo de vida da Chácara: “Era como se eu dissesse: que me importa o que sucede, se tudo isto já não conta mais para mim, se desse passado já me desprendi como quem abandona no caminho uma mala esvaziada de qualquer conteúdo de valor?” (CCA, p. 475). Ao se questionar acerca da validade do *éthos* mineiro, Valdo assume uma postura parricida e delibera em favor da renúncia consciente aos hábitos e costumes da família.³⁸

Complementarmente, a expansão da percepção de Valdo lhe permite confirmar a maldade de Demétrio, que menospreza o cadáver de Nina, ridicularizando-o em um velório mal-arranjado, visto como uma “crueldade inútil” (CCA, p. 439). Valdo toma conhecimento de que a humilhante cerimônia fúnebre de Nina fora ordenada por Demétrio e essa descoberta encoraja o irmão mais novo a interligar episódios esparsos da crônica familiar, confirmando o *modus vivendi* hipócrita do herói-vilão:

— A casa! — gritou [Demétrio]. — Que não faria eu para mantê-la? [...]
 — Sei que faria tudo.
 E mais baixo, como se efetuasse uma soma apenas para mim mesmo:
 — Para isto mentiu, enganou e traiu. (CCA, p. 460-461)

Como outro exemplo dessa ascendente expansão da consciência do personagem, temos seu encontro com Aurélio dos Santos (cf. capítulo 50), a quem Valdo procura para esclarecer em que

³⁸ É após longa jornada que Valdo reconhece, de maneira consciente, o vazio que assola o *modus vivendi* da família; no entanto, sua atuação durante todo o romance nos sugere ser ele um personagem marginal, incapaz de reconhecer os próprios ritos da tradição mineira: “Observei que as pessoas presentes se ajoelhavam e imitei-as, se bem que mal tivesse noção de que estava sendo levada a efeito a extrema-unção” (CCA, p. 421-422). Sua figura aqui contrasta novamente com a de Demétrio, que se orgulha entusiasticamente de ser o defensor da tradição local.

termos se deu a transação do revólver, firmada entre o farmacêutico e Demétrio. O diálogo permite o acesso de Valdo a um passado que ainda interfere no presente e amplia seu esclarecimento a respeito do território familiar que habita. A recomposição do diálogo redigida por Aurélio destaca a reação de Valdo, o que reforça a hipótese de que a arma fora realmente adquirida com o propósito de atingir o marido de Nina, seja transformando-o em suicida ou em assassino.

Com a morte da esposa, Valdo parte da Chácara e é “rumando o sul, em demanda de São Paulo ou Rio Grande, que [pretende] recomeçar uma nova vida” (CCA, p. 469). Sua iniciativa de deserção consuma seu simbólico renascimento e ilustra a possibilidade de se interromper, pelo caminho da não violência, a vertiginosa degradação provocada pelos atos opressores executados pelo herói-vilão.

3.2.2. TIMÓTEO MENESES

Timóteo é o segundo descendente da família Meneses sobre quem recai a opressão de Demétrio. O primogênito o repudia e se beneficia com o confinamento voluntário do irmão, que, ao permanecer enclausurado em seu quarto, mantém a família resguardada de escândalos. Mas a postura de Timóteo pode ser lida como um jogo de mão dupla porque, ao atribuir a limitação de sua convivência familiar a Demétrio, se mantém afastado de qualquer vigilância e, como consequência desse distanciamento, provoca a intensificação da paranoia do herói-vilão. “Gordo e suado” (CCA, p. 53), Timóteo se transveste com as roupas da mãe e é, por essa razão, representado como figura grotesca, que intensifica a condição aberrante associada por Vila Velha à questão tabu da homossexualidade, considerada uma “doença reservada” (CCA, p. 104).³⁹

Devido ao que Demétrio julga ser um “temperamento esquisito, de hábitos fantásticos” (CCA, p. 104), Timóteo é obrigado a silenciar-se e, dessa forma, atender à mascarada da tradição familiar. Atormenta-o um *self* oprimido e fragmentado: prisioneiro de si e “fantasma dos outros” (CCA, p. 57), a aparência grotesca que se esforça em manter — seja vestindo as roupas da falecida mãe, seja exibindo a obesidade que lentamente o acomete devido ao alcoolismo — serve de deboche à intolerância da família e da comunidade.

³⁹ Apesar dos julgamentos feitos pela comunidade, a recusa aos papéis de gênero protagonizada por Maria Sinhá e Timóteo permanece dúbia: os personagens se transvestem para insultar a família, para se autoafirmar altivamente ou para representar metonimicamente sua homossexualidade? Via estudos de gênero (o que não corresponde ao recorte desta tese), esses personagens podem ser colocados em posição central e fomentar futuras pesquisas.

A imersão no vício do álcool é uma tentativa de fuga da “causticante monotonia de sua vida entre aquelas quatro paredes” (CCA, p. 115), já que a droga é usada como paliativo para atenuar o sofrimento psíquico originado de sua condição simbolicamente esquizoide, marcada pelo descompasso opressor existente entre as projeções familiares reservadas ao personagem e sua verdadeira essência. Tal caracterização fantasmática de Timóteo (a quem a família, obedecendo a Demétrio, imputa o trauma da negação) recupera o motivo gótico da zumbificação, protagonizado por personagens que vivenciam o reconhecimento do absurdo e da falta de propósito da existência, ou seja, niilismo teleológico.

A suposta possessão de Timóteo é outro motivo do inventário gótico que contribui com a encenação da questão tabu da homossexualidade. Como sugerido pelo próprio personagem, Timóteo estaria dominado pelo espírito de Maria Sinhá, ancestral que outrora representara também o desvio da norma social priorizada em Vila Velha. A constante rememoração a respeito dessa figura interdita, que igualmente renunciara à execução do papel de gênero, serve como pretexto para que Timóteo ataque, com ímpeto iconoclástico, a imagem idealizada da família.

O personagem é reconhecido por seu comportamento melodramático, e suas entradas em cena, descritas de forma marcadamente teatral, tanto indicam a gradativa imersão do personagem em uma realidade delusória — uma vez que, alienadamente, interpreta sua existência como um majestoso espetáculo — quanto lhe servem como recurso para causar mal-estar entre os integrantes da família. Ao atribuir-lhe trejeitos farsescos, seu comportamento se torna um excesso que afronta Demétrio e que pode ser lido como uma primeira forma de revanche, tendo em vista o incômodo experimentado pelo herói-vilão a partir do sentimento de vergonha causado pelo irmão: “Timóteo riu e afirmou que o irmão era um tonel de armazenar tolices; quanto aos Meneses, que Demétrio julgava atingidos com seu procedimento, não passavam de rebentos podres de alguma família de origem bastarda” (CCA, p. 105). Essa postura parricida de Timóteo é uma afronta direta a Demétrio e permanece como estratégia de denúncia do código comportamental hipócrita defendido pela tradição familiar.

A relação de Timóteo com os integrantes da Chácara ilustra o motivo gótico de que a família é agência de opressão que atua por meio do paradoxo: a instituição que mais deveria garantir segurança e conforto psíquico é a que justamente promove o desequilíbrio do *self* e a alienação de seus integrantes. A família Meneses é estranha a si mesma porque sua crônica se sustenta em segredos que reforçam a hipocrisia reinante e porque é agência responsável pelo silenciamento de individualidades que representam vozes marginais, como a de Maria Sinhá, incompreendida e abandonada por seus contemporâneos, e simbolicamente silenciada também por Demétrio: “Essa Maria Sinhá que havia fornecido tantos comentários aos Meneses antigos,

cujo retrato, por fidelidade ao espírito de família, Demétrio mandara arriar da parede e ocultar no fundo do porão” (CCA, p. 476).

Criado para perceber-se como indesejável aberração, Timóteo age por meio da rebeldia e afronta explicitamente Demétrio ao entregar-se, em sua juventude, a uma vida boêmia que é compulsoriamente interrompida em face da ameaça do primogênito de confiscar seu direito ao espólio familiar e de interná-lo em um “manicômio” (CCA, p. 105). Chantageado por essa decisão de Demétrio, Timóteo recua e se submete ao irmão, tomando consciência de que qualquer possibilidade de vingança para burlar o poder do primogênito deverá ser arquitetada sub-reptivamente. Ao associar-se ao tema gótico da maldição familiar, Timóteo é apresentado como herdeiro do espírito rancoroso que caracteriza a família Meneses e idealiza um plano traiçoeiro (fracionado em ações cumulativas) para vingar-se do silenciamento imposto por Demétrio.⁴⁰

Confinado em seu quarto, o personagem remodela o tipo gótico da donzela sofrida, uma vez que os demais integrantes do clã dos Meneses recebem ordens de Demétrio para não visitarem Timóteo, que se reconhece vítima de um duplo sequestro: espacialmente, permanece na clausura; subjetivamente, enfrenta o desprezo reservado à sua identidade, objeto da vergonha familiar.⁴¹

A notável eloquência de Demétrio é herança familiar que Timóteo também possui e utiliza em seu favor, tendo em vista suas habilidades dissimuladoras, que lhe permitem ser o primeiro personagem a reconhecer, com clareza, o propósito de Nina de utilizar André como instrumento de sua vingança:

— Um dia, no jardim, [Padre Justino] disse-me que o pecado é quase sempre uma coisa ínfima, um grão de areia, um nada — mas que pode destruir a alma inteira. Ah, Betty, a alma é uma coisa forte, uma força que não se vê, indes-

⁴⁰ “[T]ão rude nos seus propósitos quanto qualquer outro, tão fiel às suas ideias, tão inabalável e tão rancoroso quanto o próprio Demétrio” (CCA, p. 476), Timóteo confirma sua índole ressentida e egoísta quando, à cena do velório, esbofeteia o cadáver de Nina após ter se deparado com André. Sentindo-se traído pela carioca, Timóteo reconhece o garoto como reencarnação de Alberto (objeto de seu desejo interdito) e revida contra Nina, atacando-a fisicamente. Como legado familiar concedido a Timóteo, a existência pelo rancor é um paradigma que se torna um estigma pesado e inescapável.

⁴¹ A depender do ângulo de leitura priorizado, Timóteo também pode ser interpretado como uma atualização da “louca do sótão”, tipo literário eternizado na obra gótica *Jane Eyre* (1847), de Charlotte Brontë. Relações entre a escrita feminina e a imaginação literária vitoriana foram abordadas na obra feminista *The madwoman in the attic*, em que Sandra M. Gilbert e Susan Gubar (2000) associam o comportamento patológico de mulheres ficcionais à dinâmica psicológica das escritoras do século 19, que se reconhecem igualmente aprisionadas à opressão patriarcal e que encontram, na criação de personagens loucos, um manifesto e um exílio à subjetividade feminina. Desde sua primeira edição em 1979, o estudo tem fomentado leituras feministas de obras que colocam em cena a opressão doméstica, dentre as quais se destacam os textos pertencentes ao inventário gótico.

trutível. Se uma minúscula parcela de pecado — um nada, um sonho, um desejo mau — pode destruí-la, que não fará uma dose maciça de veneno, uma culpa instilada gota a gota no coração que se quer destruir? (CCA, p. 120)

Ao rememorar e partilhar com a governanta a visão de Padre Justino a respeito da noção de pecado, Timóteo antecipa, por meio da técnica do *foreshadowing*, o desvelamento gradativo e persistente que caracteriza tanto o plano de revanche de Nina quanto o seu próprio, que também aguarda a ocasião oportuna para servir como ataque fatal contra Demétrio.

O segundo movimento de vingança levado a cabo por Timóteo corresponde à manutenção das joias da mãe sob sua guarda: “[...] rolo em minhas mãos pedras que fariam a fortuna da família toda, mas que jamais abandonarão este quarto, pelo menos enquanto eu viver” (CCA, p. 57). Trata-se, portanto, de objetos valiosos que poderiam ser convertidos em recursos financeiros para aliviar a caótica situação da Chácara, mas Timóteo os mantém consigo para afrontar Demétrio e para colocá-lo em situação vexatória, já que é o primogênito que responde socialmente pelos negócios familiares.

A próxima ação de vingança contra Demétrio demanda a aproximação e o estabelecimento de uma aliança com Nina, cuja permanência no círculo familiar é igualmente indesejável. Timóteo tem ciência de que as constantes visitas de Nina contrariam a ordem de Demétrio (causando-lhe profunda ira) e, por essa razão, sempre solicita a presença da cunhada em seu quarto — desobediência que também lhe dá a esperança de elaborar um plano de vingança conjunto. Habitante do perímetro paranoico da Chácara, Timóteo reforça continuamente que precisa de Nina para executar sua vingança contra a família, mas jamais ele expõe, à comparsa, de que projeto se trata. Confinado a um terreno limitado de atuação, Timóteo reconhece as possibilidades mais amplas de intervenção de Nina e então a ela recorre, interessadamente, para convencê-la a agir como Nêmesis vingadora.

Sem muita escolha, Nina se aproxima de Timóteo, mas percebe que ele possui motivações que permanecem ocultas até à cruel morte dela:

[...] nunca pude resolver exatamente o mistério que o fez abandonar o quarto naquela noite. Havia, é certo, o motivo que designou durante a conversa, mas senti, como uma música que vibrasse escondida, e percorresse incessantemente sua alma, uma outra causa que não me apontava (CCA, p. 82).

Essa observação nos indica que, embora testemunhe os constantes solilóquios sibilinos de Timóteo, Nina jamais compreende seu real significado e chega a duvidar da sinceridade e do

equilíbrio psíquico do cunhado.⁴² Essa desconfiança não é infundada porque o desfecho do romance também nos mostra que Nina é vítima de uma reificação adicional, já que se torna um meio para Timóteo aproximar-se de Alberto, o jardineiro transformado no objeto de sua atração homoafetiva.

Quando Nina abandona a casa-grande para alojar-se com Valdo no Pavilhão, Alberto deixa de rondar diariamente o quarto da carioca e, conseqüentemente, Timóteo perde a oportunidade de contemplar o jardineiro. A lamúria então apresentada a Nina sobre sua deserção da casa corresponde a uma queixa egocêntrica de Timóteo, que não está verdadeiramente preocupado com o bem-estar de Nina, mas sim com o distanciamento de Alberto imposto pela mudança realizada. Nessa relação interpessoal protagonizada pela carioca e Timóteo, encontramos novamente o motivo gótico da experiência vicária, uma vez que Nina serve como instrumento para fruição platônica do objeto de amor interdito, o jardineiro “louro, moço, embriagado de si mesmo e da existência” (*CCA*, p. 482). Reconhecendo-se como um exilado, Timóteo se torna obcecado por Alberto, “frágil deus pagão” (*CCA*, p. 482) cuja presença reconforta o vazio de um condenado ressentido a quem jamais se concedera qualquer oportunidade de experimentar o amor carnal: “Ah, que coisa terrível é a castidade. A castidade, eis o que me devorava” (*CCA*, p. 205). Apesar de anunciar sua rebeldia contra a tradição familiar que o modelara para reconhecer-se como uma aberração, Timóteo não ousa lutar pelo amor de Alberto, não sabemos se por medo de ser rejeitado e abandonado pelo jardineiro ou se por receio de que Demétrio interfira e decida pela expulsão do irmão ou do empregado.

Planejado contra a vaidade da família, o ataque decisivo de Timóteo contra o orgulho do herói-vilão ocorre na cena em que o Barão, por ocasião do velório de Nina, finalmente comparece à Chácara dos Meneses. Ao realizar uma entrada com notável tensão melodramática, Timóteo denuncia publicamente a hipocrisia e a degradação da família. A obra nos sugere que a beleza inaudita de Nina era a arma de que Timóteo desejava lançar mão para atrair o Barão à Chácara e executar o escândalo contra Demétrio, mas, embora seu plano falhe em um primeiro instante, a morte de Nina contribui com a retomada de suas intenções, dado que o aristocrata comparece à casa.⁴³

⁴² Em diálogo com Betty, Nina reconhece o narcisismo de que é composto o universo de Timóteo: “Mas acho que Timóteo tem um excesso, um acúmulo de personalidade. Fechou-se num quarto por acreditar que, fora dele, nada mais existe. Por dentro está cheio do seu problema pessoal que é: Timóteo” (*CCA*, p. 141). Nina então o trata igualmente com um comportamento egoísta velado porque a obra nos sugere que sua aproximação ao cunhado se fundamenta em seu interesse pelas joias da família.

⁴³ O estudo de Kevin Railey (1999) sobre a ideologia e a história do Mississípi nos ajuda a identificar práticas sociais sulistas que podem ser lidas como uma atualização simbólica de ações aristocráticas. Tal delimitação, por conseguinte, contribui para o entendimento do que seria também um espírito

A morte de Nina viabiliza a consumação de um dos desígnios mais obsessivamente perseguidos por Demétrio, pois a chegada do Barão “àquela casa que tanto cobiçara sua visita” (CCA, p. 466) causa celeuma e permite que o herói-vilão se regozije, mesmo que brevemente, com a obtenção de seu prêmio. Ao tomar parte da mascarada, expor-se grotesca e insultuosamente à população de Vila Velha e proferir seu discurso parricida, Timóteo destrói a respeitabilidade da família e consome sua vingança contra a tradição mineira defendida pertinazmente por Demétrio.

Instalado o público necessário ao espetáculo, Timóteo faz sua aparição em roupas femininas e consome a depredação da imagem supostamente íntegra da família Meneses. Nessa

aristocrático dentro da tradição mineira representada em *Crônica da casa assassinada*. De acordo com Railey (1999, p. 4), a sociedade sulista é marcada (sobretudo) por tensões de ordem racial, conflitos reveladores da tentativa frustrada de instalação hegemônica da ideologia de homens brancos pertencentes à alta classe. Ao mapear as raízes ideológicas de Faulkner, o estudo de Railey ressalta a posição ambígua do romancista, descendente de uma família patriarcal apegada a configurações ideológicas modeladas no contexto pré-Guerra Civil, mas contemporâneo de uma sociedade dividida entre valores patriarcais e valores liberais. A biografia de Faulkner inscreve-se em um Mississípi pós-Guerra de Secessão, momento histórico que enfrenta a dualidade acirrada entre o paternalismo e o liberalismo (RAILEY, 1999, p. 7). Para os defensores da primeira configuração, a ordem social deve ser mantida em sua estrutura hierárquica e elitista, defensora da ideologia que diferencia os cidadãos que mandam e os que obedecem. Os paternalistas norteiam suas ações pela crença de que são exemplos morais a serem seguidos e de que, em nome da honra, têm obrigações e responsabilidades para com os menos favorecidos. Os adeptos da segunda ideologia sustentam a igualdade entre os cidadãos e a possibilidade de mobilidade social de negros e de *poor whites*, o que relativiza (e mesmo invalida) estruturas sociais prévias e encoraja qualquer ação que possa ser convertida em lucro financeiro. Apesar das divergências políticas, ponto comum entre os grupos é o desejo de retomada da superioridade branca, norteadas pelo ideal da *noblesse oblige* e pela supremacia do *paterfamilias* (RAILEY, 1999, p. 16, 19, 43). Faulkner habita a confluência desses dois paradigmas ideológicos e embora use sua própria ficção como um recurso para situar-se e representar-se como sujeito nessa conturbada arena, tende a ser influenciado principalmente pela ideologia residual legada pela família (RAILEY, 1999, p. 28). A compreensão de suas raízes familiares contribui na identificação de sua inclinação patriarcal, com a qual teve de se haver para sustentar sua autorrepresentação como herdeiro de uma aristocracia sulista, norteadas por ideias de honra, ação heroica, postura romântica e glorificação da imagem feminina (RAILEY, 1999, p. 37). A principal base do paternalismo sulista é o ideal de honra, já que, em uma configuração social que se quer estática, é fundamental que o sujeito reconheça sua posição e (por conseguinte) seu papel social, confirmado pelo brasão familiar que carrega. Respeitados os devidos redimensionamentos, a ideologia autorial de Lúcio Cardoso — herdeiro de uma cultura mineira também embebida de uma ideologia residual agrária e paternalista — dialoga diretamente com a de Faulkner, uma vez que ambos os romances analisados neste trabalho colocam em cena valores paternalistas (sobretudo o apego ao brasão familiar como salvo-conduto social) que, ao serem defendidos pelos heróis-vilões, também denunciam suas contradições ideológicas. Sutpen, por exemplo, é um *poor white* que se beneficia do ideal liberal de mobilidade social para, posteriormente, se transformar em um patriarca ideal ao sistema paternalista. Demétrio, por sua vez, jamais se desapega do paradigma paternalista forjado pelos ancestrais Meneses e, quando seu brasão e seu espólio perdem o valor em uma Vila Velha que presencia a ascensão de outra classe produtiva (à qual pertencem os profissionais liberais do romance), sua incursão pelo território das prerrogativas liberais é tímida: a família aluga pastos para que eles gerem alguma renda, mas, sob as rédeas de Demétrio (o *paterfamilias*), jamais se desapega dos ideais de honra e de *noblesse oblige* cultivados por gerações passadas.

mesma cena, Timóteo e Barão partilham o palco da *grotesquerie* porque, se o Minotauro da família Meneses é uma aberração por repudiar os códigos de gênero e vestir-se como mulher (afrontando ofensivamente a hipocrisia de Vila Velha), o Barão não se distancia dessa condição grotesca ao alimentar-se em meio a uma cena fúnebre:

Aí o Barão, que possivelmente só esperava por esta oportunidade, retirou o embornal do braço, abriu-o e, metendo lá a mão, retirou de dentro uma comida qualquer — talvez uma guloseima. [...] E todo ele já começava a dessorar essa coisa açucarada que lhe banhava o rosto, e que lhe emprestava um aspecto tão repugnante, de presunto untado, como se por todos os poros filtrasse a essência dos alimentos que ingeria laboriosa e constantemente (CCA, p. 472).

Em seu subtexto, a cena denuncia a arbitrariedade dos códigos comportamentais sociais porque os presentes ao velório de Nina agem de forma condescendente em relação ao comportamento do Barão, que se vale de sua influência social como prerrogativa para cometer o ato grotesco.

Com a passagem dos anos, a decadência física de Timóteo desponta excessivamente e reforça seu resvalamento em uma condição acentuadamente repugnante:

Não era propriamente gordo, mas imenso, cavado já por todos os sinais dessa agonia própria aos doentes longamente imobilizados, e que é um esvair permanente, como o vapor que segrega um charco. Mal conseguia mover o braço rotundo — sua imensidade, como talhada em chapadões e descidas a pique, era o que mais impressionava — um braço sem vida, mole e desvitalizado como um galho decepado recentemente de uma árvore. Nem mesmo seus olhos eram fáceis de perceber naquela massa humana tratada pelo descaso e pela preguiça: a enxúndia subia-lhe ao longo das faces, modelando uma máscara tão exótica e tão terrível que mais se assemelhava à fisionomia de um bonzo morto do que à de uma criatura vivente e ainda capaz de pronunciar palavras (CCA, p. 473).

Sua degradação física resulta de sua submissão ao alcoolismo — que o transforma em uma “massa amorfa e inchada” (CCA, p. 83) — e coincide com sua decadência moral, já que ludibria Nina ao fingir-lhe amizade e ao ocultar-lhe a verdade sobre o roubo das violetas de Alberto, importante episódio na sequência fatídica de eventos que culminam no suicídio do inocente jardineiro.

Timóteo se queixa das “violentas dores de cabeça que ultimamente tanto [o] assaltam” (CCA, p. 462) e do incômodo causado por um zumbido constante — “[u]ma abelha zumbe, mas não é uma abelha, é um ponto fixo na minha cabeça, uma nota única, prolongada, que me perfura como uma verruma” (CCA, p. 479). Seu desfecho, prenunciado por esses elementos apresentados pela técnica do *foreshadowing*, é encenado teatralmente: Timóteo desmaia e tomba caricaturalmente nas exéquias de Nina e morre posteriormente, acometido por derrame cerebral.

A vingança de Timóteo alcança o propósito esperado e a imagem social da família Meneses é aniquilada, atingindo fatalmente o orgulho de Demétrio, herói-vilão responsável por

transformar Timóteo em um pária condenado à solidão e ao encarceramento. No entanto, a inutilidade do ato, como indica o subtexto da obra, se afirma por meio de sua morte: Timóteo comete sua vingança, mas não permanece vivo para poder fruí-la.

3.2.3. ANA MENESES

Ana Meneses é o terceiro personagem que, obrigado a sujeitar-se inicialmente à opressão de Demétrio, encontra no sofrimento do matrimônio a motivação para promover a inversão das categorias de vítima e de algoz. É a esposa legítima do herói-vilão, embora seja por ele rechaçada e mantida prisioneira de um casamento infeliz, que, aliado à tradição, resulta no sequestro de sua energia vital e de sua feminilidade. Condenada a atuar dentro do paradigma comportamental da “roça” (CCA, p. 65), Ana é humilhada por Demétrio, que alardeia e reforça constantemente sua falta de beleza, embora seja útil como troféu representativo do que se espera de uma mulher reificada e submissa à manutenção da tradição. Ao reproduzir os boatos disseminados em Vila Velha sobre Ana, o farmacêutico Aurélio reforça o aprisionamento físico-espiritual da esposa de Demétrio, que julgavam “encerrada obstinadamente em casa, e sempre em prantos pelo erro que cometera contraindo aquele matrimônio” (CCA, p. 46). Objeto da especulação e da maledicência local, Ana é percebida como vítima do casamento, instituição opressora legitimada pela sociedade.

Quando, em tom de escárnio, Demétrio repreende Nina pelo excesso de roupas e de adornos que ela traz à Chácara, recorre à figura de Ana para justificar a inutilidade dos objetos da cunhada:

— Desculpe, Nina, mas é que todos aqueles chapéus e vestidos são inúteis na roça. Você sabe que estamos na roça, não sabe? Aqui — ele apontou com um gesto displicente — as mulheres se vestem como Ana.

A patroa não pôde deixar de olhar a pessoa que ele designava, e acho também que foi desde aí, desse olhar largado de alto e cheio de espantoso desdém, que a inimizade para sempre surgiu entre ambas. De pé, um pouco afastada da mesa, um sorriso assomou-lhe os lábios — e continha ele todo o veneno existente neste mundo. Dona Ana, sentada, sofria aquele exame de cabeça baixa: vestia-se com um vestido de um preto desbotado, sem enfeites, e inteiramente fora de moda (CCA, p. 65).

A reação maliciosa de Nina sela permanentemente a rivalidade entre essas mulheres da Chácara porque a falta de beleza de Ana, humilhanamente escancarada pelo próprio marido, se torna um dos pontos de vulnerabilidade atacado com frequência pela carioca.

Além de servir-lhe como esposa razoavelmente educada, conveniente à mascarada social, Ana também é detentora de um dote que interessa Demétrio, já que os recursos financeiros legados pela família da mulher se tornam acessíveis ao herói-vilão por meio do matrimônio e representam, como sugerido pela trama, as reservas às quais Demétrio recorre para sustentar a Chácara.

Mulher modelada para atender às demandas patriarcais da sociedade mineira (submissão ao marido, representação familiar perante a sociedade, comedimento e maternidade), Ana toma consciência de que a desolação em que vive resulta da impositiva e unilateral decisão de casamento levada a cabo por Demétrio. Sem direito de escolha, Ana se submete ao sequestro subjetivo executado por Demétrio e se torna uma “alma empedernida” (CCA, p. 292), de quem se demanda a assimilação inquestionável do sistema de vida defendido pelo marido:

Desde criança fui educada para atravessar esses umbrais que julgava sagrados, quer dizer, desde que o Sr. Demétrio dignou-se escolher-me para sua companheira permanente. Eu era uma menina ainda, e desde então meus pais só trataram de cultivar-me ao gosto dos Meneses. Nunca saí sozinha, nunca vesti senão vestidos escuros e sem graça (CCA, p. 103).

Ana é oprimida por Demétrio desde antes do casamento, uma vez que ele supervisiona periodicamente o processo de aculturação que serve como salvo-conduto para que Ana possa dignar-se a integrar a família Meneses. A postura da mãe de Ana, que se alia a Demétrio nesse processo de apagamento do *self* da filha, é egocêntrica, uma vez que cede à intromissão do futuro genro e endossa um matrimônio que, embora não se funde sobre o sentimento de amor, converte Ana em objeto de orgulho local:

Demétrio, antes do casamento, costumava visitar-me pelo menos uma vez por semana, a fim de verificar se a minha educação ia indo bem. Consciente da eleição que me estigmatizava, minha mãe exibia o ser incolor que ia produzindo para satisfação e orgulho dos que moravam na Chácara: obrigava-me então a girar diante dele, e eu executava suas ordens, trêmula, olhos baixos, metida numa roupa que só podia ser ridícula (CCA, p. 103).

Ana se transforma uma criatura embotada e, anos mais tarde, toma consciência de que o projeto egoísta da mãe cumprira seu propósito de sequestro subjetivo em favor das necessidades patriarcais do herói-vilão: “encontrando a mim mesma nesse mar de despojos que me compunha, tomei horror pela secura daquela época turbada e estéril, em que cheguei ao ponto de desconhecer minha própria personalidade” (CCA, p. 308). Estranha de si mesma, Ana nutre rancor por seu casamento de conveniência porque toma consciência, sobretudo, de que sua relação com Demétrio — que passa a desprezá-la ainda mais quando da chegada de Nina — fora responsável por apartá-la de qualquer possibilidade de viver um amor verdadeiro. Tal interdição imposta por Demétrio é objeto do ressentimento que Ana nutre pelo marido até o fim de seus dias.

Novamente, a cultura patriarcal é posta em cena como sustentada por um paradigma cíclico: não havendo outra forma de atuação para os personagens femininos, resta-lhes reproduzir o papel de gênero, tornando-se esposa e mãe. Sem perspectivas, Ana habita um território em que reina, permanentemente, a “falta de esperança” (CCA, p. 306), que a obriga a reconhecer-se como morta em vida: “[o] que sobra, afinal, é este ser no fundo do espelho: move-se de um lado para outro, pisca, sorri, mas está morto há muito, e o que está morto não ressuscita mais nem do lodo e nem da infecundidade” (CCA, p. 271). Rejeitando os valores da tradição mineira e sentindo-se em insuperável desvantagem em relação a Nina, Ana se ressentida com a “flagrante injustiça de Deus” (CCA, p. 284), concebida como prova da impassibilidade de uma Providência perversa e sádica. Ana nutre rancor pela figura de um Criador que, em sua interpretação, a teria tratado com escárnio ao conceder beleza e graça a Nina, inimiga que se impõe (contrariamente a Ana) como personagem feminino no esforço de satisfazer seus desejos.⁴⁴

Movida pelo rancor e obsessão, Ana espelha o comportamento paranoico do marido e odeia Nina por ter se intrometido em seu caminho e conquistado o amor de Alberto, personagem masculino que motiva a permanente contenda existente entre elas. Ana declara “não [poder] esquecer, não [poder] perdoar” (CCA, p. 298) e se deleita em perseguir e vigiar Nina, promovendo uma inversão do modelo gótico canônico em que a perseguição a um personagem feminino é comumente executada por um personagem masculino.

A esperança de Ana, habitante de um universo saturado com fantasia mórbida, é que Nina seja punida mortalmente por sua intromissão, reparo mínimo a ser garantido pela Providência. A identificação de Nina como o mais caro objeto de sua obsessão é reconhecida pela própria personagem, que experimenta o sentimento de desolação após uma das partidas da conchuda. O ódio nutrido por Nina se acentua quando descobre o desejo de Demétrio pela cunhada e tal sentimento se torna a força norteadora da existência de Ana: “Confesso: senti isto, e de modo mais agudo, no dia em que ‘ela’ tomou o carro e partiu. Foi como se de repente eu houvesse sido relegada ao silêncio, ao abandono, ao exílio de qualquer manifestação de vida”

⁴⁴ Como conceituado por Wagner Azevedo Pereira no *E-Dicionário de Termos Literários Carlos Ceia* (disponível em <https://edtl.fcsh.unl.pt/>), os termos literários *anábase* (jornada ascensional em direção à redenção) e *catábase* (jornada de declive do personagem, em direção a uma situação de decadência) nos permitem interpretar mais profundamente a trajetória de Ana Meneses. O subtexto teológico cardosiano *sui generis* posto em cena pelo gótico de *Crônica da casa assassinada* nos permite especular, a partir do percurso desenvolvido por personagens como Ana Meneses, a cosmovisão axiológica que o romancista católico sustenta em torno da noção de pecado. Como a própria Ana partilha com Padre Justino/leitor, a jornada do cristão rumo à redenção (anábase) implica o desenvolvimento inicial de uma trajetória catabática, que o obriga a resvalar na violação dos preceitos religiosos. Para Cardoso, o pecado é condição *sine qua non* para que seja alcançada qualquer possibilidade de graça.

(CCA, p. 367).⁴⁵ Mesmo quando a beleza de Nina é destruída pela enfermidade, Ana permanece imersa nos sentimentos de “rancor”, “intolerância” e “ciúme” (CCA, p. 371) e jamais se dispõe a perdoar a inimiga, uma vez que o ódio e o desejo de vingança se tornam sua força-motriz. Desconhecendo outra forma de convivência e a possibilidade de perdão, Ana chega a ser desafiada por Nina a matá-la, mas a esposa de Demétrio se furta ao ato homicida. Para Nina, Ana fora tão completamente absorvida pelo *modus vivendi* dos Meneses que, apesar de ser provocada à execução de um crime, jamais poria a imagem da família em risco por meio de escândalo:

— Não pode, não pode, e eu vou-lhe dizer por quê. Porque é uma Meneses, porque o sangue dos Meneses, que não é o seu, contaminou-a como de uma doença. Porque você não quebraria nunca a quietude desta casa com um tiro — a paz, a sacrossanta paz desta família — nem cometeria um incesto, nem um assassinato, nada que manchasse a honra que eles reclamam (CCA, p. 302-303).

A opressão imposta pela cultura patriarcal é internalizada por Ana, que, ao representar um espelhamento do marido, reproduz seu padrão de contenção emocional:

Ainda agora Ana demonstrava o quanto se integrara no espírito da família, aceitando sem discussão a situação que se delineava, prestando calada o seu apoio, sem que para isto alguém a solicitasse ou lembrasse o dever a cumprir. Talvez houvesse nela realmente um mistério, mas o que quer que fosse, tinha eu certeza de que jamais viria à tona, porque ela preferiria morrer a partilhar com alguém a razão de seus sentimentos (CCA, p. 410).

Essa observação de Valdo a respeito da cunhada nos mostra que o enclausuramento voluntário dos sentimentos se torna um mecanismo de defesa psíquica utilizado por Ana para proteger-se da opressão cometida pelo marido.

Ana vive de forma embotada e encontra, em experiências vicárias, a possibilidade de fruição de uma sensação verdadeiramente profunda. De índole sonhadora, a personagem habita um mundo de fantasias que a ajuda a superar o tédio e a infelicidade impostos pela engessada rotina do marido, cujo modo de vida se caracteriza pelo obsessivo apego a um passado ideal. Ana toma consciência de que seus sofrimentos (decorrentes, sobretudo, do apagamento subje-

⁴⁵ O ódio de Ana se intensifica quando Demétrio agride um ponto-chave: o herói-vilão usa novamente sua eloquência para sugerir, a Nina, que ela, após ter retornado do Rio de Janeiro, poderá se divertir com André, que é jovem. O comentário capcioso de Demétrio causa estupefação em Ana e intensifica seu desprezo pelo marido nesse episódio crucial que assinala, tangencialmente, o segredo do romance, qual seja, o de que Ana é a verdadeira mãe de André: “Levei o guardanapo à boca, asfíxiada — ah, desta vez ele tinha ido demasiado longe. [...] Não se poderia imaginar Demétrio ingênuo a ponto de ferir sem querer um assunto daquela natureza” (CCA, p. 375).

tivo vivenciado) têm origem no seu matrimônio com Demétrio e de que, portanto, a aproximação a Alberto se lhe apresenta como tentativa de vingança contra o marido, que jamais respeitara a individualidade da esposa.

A imaginação é o trunfo que oferece certo conforto a Ana, sobretudo após o suicídio do jardineiro. O autoexame de sua tendência sonhadora expõe a memória como mecanismo psíquico ambíguo porque, ao mesmo tempo em que serve para recuperar parcialmente os momentos fruídos, se denuncia em sua limitação e falibilidade, o que intensifica o ressentimento experimentado pela personagem:

Imaginava [Alberto], por exemplo, em atitudes diurnas e humildes — trabalhando em seu mister, ou debruçado no regato lavando suas grossas camisas de sarja estampada. Ou então, junto à cerca que contornava a Chácara, cuidando das roseiras que haviam sido plantadas pela mãe de meu marido. [...] Mas quando não me socorria mais a imaginação, escavava a lembrança, e escavava-a com tal fúria e tal necessidade de encontrar um indício qualquer de sua vida que o revia, inteiramente, indistinto como através da projeção de um sonho [...] (CCA, p. 310).

Apartada do único homem que lhe proporcionara a fruição de um sentimento profundo, Ana se reconhece influenciada pelo herói-vilão para odiar a si mesma porque os frequentes insultos de Demétrio, ao denunciarem sua mediocridade enquanto mulher, transformam Ana em uma criatura dual, que convive com sentimentos paradoxais de sobrevivência e de autodesprezo. Demétrio atua, em relação à esposa, como um diabo (no sentido do termo grego *diábolos*) responsável por dividi-la, desuni-la de seu próprio *self*:

Ah, como me detesto, como me desprezo, que tremenda hostilidade interna delinea minha figura exterior. Aquela saia cor de rapé, aquela blusa desbotada e sem nenhum enfeite, aquele modo relaxado de pentear os cabelos, são as provas do quanto considero minha pessoa mesquinha e vil (CCA, p. 270).

Ana vivencia seu processo de *anagnorisis* e divisa outra realidade a partir do instante em que conhece Nina, que atua como agente catalisador e que lhe possibilita nova interpretação do real. Ao tomar ciência de que sua mediocridade e desmazelo resultaram do casamento de conveniência que a une a Demétrio, ela registra sua percepção acerca da descoberta de si:

Vivia bem até o momento em que compreendi que me achava sufocada, em trevas, e essas trevas, que não me pesavam antes, agora me causam uma insuportável sensação de envenenamento. [...] Repito, ignoro o que esteja se passando comigo — surda, causticada, vagueio entre as pessoas sem coragem para expor o que se passa no meu íntimo, mas suficientemente lúcida para ter certeza de que um monstro existe dentro de mim, um ser fremente, apressado, que acabará por me engolir um dia (CCA, p. 154-155).

O relato é modelado pelo recurso do duplo freudiano, que contribui com a representação da cisão instalada entre o *self* antigo e o *self* recém-talhado de Ana, que ressentido o fato de que fora Demétrio o responsável por retirá-la do seio de sua família e por ter providenciado sua modelagem físico-espiritual. Representada como personagem feminino gótico transformado na extensão do marido, Ana passa a “odiá-lo incisivamente” (CCA, p. 169) e começa a sentir repulsa física por Demétrio, cujo corpo “disforme e sem vitalidade” (CCA, p. 168) contrasta com o de Alberto e representa simbolicamente a matriz do próprio corpo sem beleza de Ana.

Limitada ao seu papel feminino na sociedade patriarcal mineira, Ana não encontra saída senão permanecer atrelada ao matrimônio, sob pena de ser execrada socialmente. Sofre calada e se ressentido de jamais ter recebido ajuda de qualquer outra mulher que, igualmente oprimida pelo casamento, pudesse estender-lhe solidariedade. O sofrimento em solidão é a justificativa adotada por Ana para, ao reproduzir a tendência reverberante da violência, jamais estender a mão a Nina. Guiada pelo ressentimento, Ana permuta o papel de vítima pelo de algoz e nunca se compadece do ludíbrio vivenciado por Nina: “E eu não fazia nada, não fazia absolutamente nada, porque também vagara assim durante muito tempo, e ninguém viera em meu auxílio, ou demonstrara para o meu sofrimento a menor parcela de interesse ou de piedade” (CCA, p. 426). A frieza emocional se torna também arma de revanche contra Demétrio, que sofre com a morte contingente de Nina e que, sendo um “Meneses típico, frio e concentrado, deixava daquela vez transparecer apenas um pouco do que lhe ia na alma” (CCA, p. 424). Em face do sofrimento do marido, que “nenhuma piedade [lhe] despertava” (CCA, p. 427), Ana se conserva impassível e se regozija sadicamente de seu tormento.

A apatia e o desprezo ininterruptamente cultivados por Ana e reforçados pela metáfora do entorpecimento emocional se transformam, portanto, na primeira iniciativa de revanche contra Demétrio. Vista por Padre Justino como uma “criatura emurada, surda a qualquer apelo de ternura” (CCA, p. 305), Ana “[detesta] tudo e todos” (CCA, p. 271) e recorre ao desinteresse como mecanismo de defesa e de ataque, uma vez que a contenção de seus sentimentos impede que sejam mapeados e conseqüentemente controlados pelo marido.

A segunda tentativa de superação de sua condição de vítima envolve a reificação de Alberto, explorado por Ana como instrumento da vingança que comete por meio do adultério. Para Ana, o jardineiro português é uma figura de alteridade que possibilita a fruição do amor carnal — negada por Demétrio a essa “mulher madura, cuja carne jamais vibrara de amor” (CCA, p. 163) — e a rejeição dos valores tradicionais dentro dos quais fora criada. Jovem e belo, Alberto também exerce a função de um catalisador que precipita a divisão do *self* de Ana em duas partes: “O que me impulsionava era o ímpeto de um ser fragmentado e tumultuoso,

qualquer coisa rebelada que eu não podia mais conter, e que atuava como se fosse um tóxico” (CCA, p. 165). Tanto Nina quanto Alberto se tornam alvos da paranoia de Ana e qualquer movimento desses dois personagens é vigiado. A crescente obsessão de Ana pelo jardineiro se denuncia a Demétrio, que estranha o repentino interesse da esposa por um empregado que sempre fora tratado de forma insignificante.

O relacionamento com Alberto permite a Ana vingar-se simultaneamente de Nina e de Demétrio, quem ela vê como algoz responsável por sua humilhação e carência afetiva. Amparada por seu comportamento voyeurístico, Ana permanece à espreita para encontrar a oportunidade ideal para se aproximar de Alberto, que é surpreendido em um momento de vulnerabilidade emocional. Recupera-se, com a aproximação dos personagens, o motivo gótico do vampirismo, desenvolvido pelo romance de forma simbólica, já que Ana explora a debilidade subjetiva de Alberto em prol de sua intenção. Essa relação consumada entre Alberto e Ana é lida posteriormente por Nina como uma iniciativa egoísta:

— E não se iluda, você nunca amou Alberto. O que a aprisiona agora à imagem do que ele foi não é o amor, mas o remorso. [...] — Não o remorso de ter sido dele — uma única vez — mas que importa? De ter sido tão pouco, de não ter sabido ser mais. Não era ele o que a interessava — como podia uma Meneses interessar-se por um jardineiro? — mas a sua liberdade. Ou pelo menos aquilo que imaginava que fosse a sua liberdade (CCA, p. 303).

A percepção de Nina confirma o êxito da iniciativa de Ana que, pela primeira vez, age com astúcia para munir-se do poder que lhe fora negado durante toda sua trajetória. No entanto, a personagem percebe que seu suposto amor por Alberto se esmaece com a passagem do tempo, o que reforça a hipótese de que o jardineiro fora somente um instrumento para que Ana, ao vingar-se de Demétrio e de Nina, experimentasse a carnalidade negada por um matrimônio frustrado. Ela se ressentida por estar limitada a uma concepção de amor egocêntrica, já que o objeto amado não excede a condição projetiva que lhe fora imposta pela amante, a qual não se dispusera a conhecer Alberto verdadeiramente, mas somente a usá-lo como recurso paliativo a sua desolação. Aprisionada a essa espécie de sentimento, Ana transforma Alberto em objeto e reforça a tendência cíclica que caracteriza a dinâmica da reificação porque, transformada outrora em objeto de Demétrio, Ana outorga essa mesma condição a Alberto, cuja juventude é associada à pureza e ao arroubo emocional:

Alberto foi morrendo aos poucos para mim, minuto a minuto, hora a hora, dia a dia, e eu acompanhava, calada e lúcida, essa agonia que se estendeu ao longo de anos. [...] Tudo isto, é claro, eu havia imaginado por mim mesma, e criara um Alberto mais de ficção do que de verdade. Mas não é o amor uma série de probabilidades que emprestamos aos outros? (CCA, p. 309)

O ato sexual consumado explica a gravidez de Ana, que é gradativamente percebida por Demétrio como “muito mais [pálida] do que de costume” (CCA, p. 133). Padre Justino também percebe a mudança impressa no semblante de Ana, que, com a passagem do tempo, adquire um “tom esverdeado, de quem estivesse sofrendo de qualquer moléstia biliar” (CCA, p. 174). Dessa forma, o leitor é levado a coletar as percepções registradas pelos personagens para compor o intrincado quebra-cabeças em que se converte a crônica da família Meneses.

As condições em que se dá a gravidez da personagem recupera o motivo gótico da falibilidade masculina que, em última consequência, culmina no esfacelamento da linhagem. Ana e Demétrio não conseguem gerar um filho, mesmo estando casados há anos, e a esterilidade do herói-vilão é o único argumento capaz de justificar a inexistência de herdeiros.

O controle da verdade, exercido por meio do ocultamento de sua gravidez, se torna o terceiro movimento de revanche de Ana contra Demétrio. Grávida, Ana precisa ausentar-se da Chácara para dar à luz o filho bastardo que espera. Ao explorar a vulnerabilidade emocional de Demétrio em relação a Nina, engana o marido e obtém permissão para deslocar-se para o Rio de Janeiro.

É possível conceber também que o aceite de Demétrio para que Ana vá ao Rio se justifique por dois argumentos:

1) O marido sabe da gravidez ilícita da esposa, mas confia em que, tendo sido Ana perfeitamente modelada para ser uma Meneses, fará de tudo para proteger a reputação da família.

2) Demétrio concorda então com a ideia de enviar Ana ao Rio para que sejam evitados boatos em Vila Velha, já que o farmacêutico, por exemplo, é uma figura de intromissão que pode confirmar e disseminar comentários a respeito dos mal-estares testemunhados em relação à gestação de Ana. O propósito do herói-vilão, portanto, permanece sendo o de resguardar a aparente respeitabilidade da família, mesmo que, para isso, tenha de aceitar a mentira da esposa.

Durante a permanência de Ana, no Rio, o recurso ao envio de cartas recupera o uso de epístolas como instrumentos de ludíbrio da literatura gótica, uma vez que a esposa de Demétrio recorre a esses documentos para manter os habitantes da Chácara a par de falsas notícias:

Não era difícil imaginar o que ela iria fazer à Capital. Depois de estudar minuciosamente os detalhes da viagem, despediu-se, partiu e foi alojar-se numa pensão obscura do Flamengo. Daí começou a escrever uma série de cartas com que pretendia enganar ao marido e a Valdo [...] dizendo que fora encontrar a fugitiva doente, necessitando de companhia, e que nem era bom pensar em regresso antes que estivesse definitivamente curada. [...] A essas cartas, Demétrio respondera uma ou duas vezes, mandando dinheiro, dizendo que ela não se apressasse, que desse tempo ao tempo. E Ana ia ficando, enquanto o real motivo de sua estada ali, a gravidez, avançava para o desenlace (CCA, p. 503).

Contraditoriamente, Demétrio (que sempre controlara ferrenhamente os recursos financeiros da família, inclusive mantendo-os a salvo dos excessos da cunhada) é quem permanece disposto a enviar dinheiro para que Ana cumpra sua missão, independentemente do tempo necessário.

Ana permanece sendo a portadora da chave do mistério de todo o romance e a manutenção do segredo da trama em seu poder é para ela motivo de regozijo porque desfruta prazer ao imaginar a inquietação de Demétrio em sua tentativa de esclarecer fatos obscuros: “Que dinheiro não gastaria Demétrio, que emissários não usaria, para que aclarassem tudo, para que tudo investigassem. E no entanto, a chave do segredo estava comigo” (CCA, p. 312). Portanto, manter a verdadeira origem de André às ocultas consiste em mais uma forma de revanche contra o marido, pois garante a Ana exercer controle sobre essa figura masculina que, durante toda a trajetória da família, saqueou sua subjetividade e autonomia.

A vingança levada a cabo por Ana não implica violência física, mas o esforço por condenar a paz de espírito de Demétrio a um estado de sítio, ocultando-lhe a verdade com prazer sádico. Posteriormente, ao rememorar sobre os eventos ocorridos e sobre seu papel na rede articulada dos fatos, Ana partilha com o leitor sua certeza de que seu silêncio fora responsável por arruinar a linhagem dos Meneses, a mais cabal vingança que pudera executar contra seu algoz: “Padre, acredito ter visto a presença tangível do diabo e, mais do que isto, ter alimentado com o meu silêncio, e a minha aquiescência portanto, a destruição latente da casa e da família que há muitos anos são as minhas” (CCA, p. 103).

Ana se mantém inflexível até o fim e, somente ao dialogar com Padre Justino, em seu leito de morte, é que a personagem confirma ter sido a chave do mistério da bastardia de André. O leitor descobre, finalmente, que Ana é mãe do rapaz, fruto da relação ilícita com o jardineiro Alberto, sendo a única que mantém posse dessa informação até que Nina receba uma carta de Castorina, enfermeira com quem deixara o verdadeiro filho de Valdo. Mais uma vez, o leitor é levado a coletar pistas para compreensão do imbróglio, que é indiretamente indicado no episódio em que Ana investe sobre André, reforçando ser ela uma “tia postiça” (CCA, p. 313). A informação, apresentada pela técnica do *foreshadowing*, se junta ao panorama reconstruído pelo leitor para compreender a artimanha central do romance, qual seja, a dúvida em relação à consumação (ou não) de incesto entre Nina e André.⁴⁶

⁴⁶ Posteriormente, Ana se aproxima de seu próprio filho para tentar alguma forma de acesso a Alberto. É Ana, de fato, quem tenta cometer o tabu do incesto com André: “Mas eu já o levava até a parede e com a mão roçava-lhe as faces, os lábios, o queixo, o ouvido, enquanto murmurava cega e surda a tudo o que não fosse o impulso que me movia: — Quero ver como é feito. Se soubesse como preciso disto... Quero sentir a linha do seu nariz, a força dos seus lábios. Beije-me, André, beije-me como beija sua mãe, como beija uma mulher qualquer, uma vagabunda da rua” (CCA, p. 314).

Condenada à opressão imposta pelo matrimônio com Demétrio e por seu conseqüente ingresso na família Meneses, Ana vivencia a morte subjetiva em vida tornando-se um personagem zumbificado e ressentido que busca vingar-se de seu algoz como tentativa de superar a violência sofrida. A relação ilícita com Alberto garante a Ana certo conforto e amparo teleológico, mas a brusca interrupção consumada com o suicídio do jardineiro devolve a esposa de Demétrio à sua habitual condição empedernida, marcada pelo “terrível desinteresse de viver” (CCA, p. 367).

O desfecho reservado a Ana Meneses nos desvela uma criatura que atingira o ápice de seu ressentimento e que se apegava obsessivamente ao Pavilhão, espaço onde se enclausura e que é percebido por Padre Justino como um “cubículo que mais se assemelhava a uma sufocante prisão” (CCA, p. 496), mas que é por ela cultuado como uma espécie de santuário erigido em memória de Alberto. É a última integrante que permanece na Chácara dos Meneses e de cuja morte tomamos conhecimento e, com seu fim, são narradas tanto a derrocada da casa dos Meneses — a essa altura, saqueada impiedosamente pelo “bando chefiado pelo famoso Chico Herrera” — quanto a “triste epidemia” (CCA, p. 495) responsável por aniquilar toda a cidade de Vila Velha.⁴⁷ Limitada a habitar esse “espaço acanhado”, marcado pelo “cheiro nauseabundo e morno, próprio aos doentes vitimados por moléstia prolongada e mal servidos pelo asseio”, Ana confirma sua irrevogável submissão ao tornar-se a “única herdeira conhecida da orgulhosa família Meneses” (CCA, p. 496), uma vez que Valdo, o único irmão Meneses que permanece vivo, renuncia ao nome da família e parte em busca de uma nova vida.

Em seu leito de morte, Ana conta com a presença de Padre Justino, interlocutor a quem revela as verdades desconhecidas da trama. Testemunha das suas últimas palavras e da sua expiração final, o sacerdote nos conta que “não havia nenhum sinal dessa paz que é tão peculiar aos mortos” (CCA, p. 508). O testemunho de Padre Justino confirma a inflexibilidade que Ana assumira até o fim de seus dias em defesa da respeitabilidade da família Meneses: guiada por suas “noções morais” (CCA, p. 508), a personagem prefere manter-se calada a salvar o filho da corrupção moral que o leva à perda total da esperança. Apesar de já falecido, Demétrio mantém

⁴⁷ A epidemia que assola o vilarejo ficcional de Lúcio Cardoso é uma escolha com interessante peso simbólico e que se ajusta perfeitamente às demandas da cosmovisão gótica do romance. A opção por destruir Vila Velha por meio de uma contaminação instaura e reforça a atmosfera da irremissibilidade necessária ao *dénouement* gótico apocalíptico de Lúcio Cardoso e, ao mesmo tempo, estabelece um espelhamento simbólico da própria dinâmica do vilarejo, lócus que contribui com a promoção do mal por meio de uma rede de maledicência e preconceito que incita os habitantes à intolerância e os transforma em vítimas de equiparável contaminação. A implacabilidade da epidemia assume então dupla função porque, ao contribuir com o direcionamento da obra para seu desfecho apocalíptico, também revela e confirma o potencial contaminante que o preconceito e a fofoca alcançam em uma sociedade inflexível em relação a qualquer forma de alteridade.

sua influência sobre a esposa, a qual, uma vez educada ao gosto dos Meneses, jamais consegue se despojar do condicionamento opressor imposto e mantido pelo matrimônio com o herói-vilão.

3.2.4. NINA

Nina é a segunda personagem feminina que, por meio do matrimônio, se junta à família Meneses e nutre desejo de revanche contra o herói-vilão. Embora se case com Valdo, ela jamais é nomeada como “Nina Meneses”, omissão que reforça tanto sua postura de não submissão ao modo de vida da família do marido quanto a falta de nobre ascendência que marca sua biografia e que se torna um dos principais motivos da intolerância de Demétrio.

A compreensão dos eventos que aproximam Nina de Valdo (e que conseqüentemente culminam na entrada da personagem para a família Meneses) implica a retomada e a contextualização da biografia de uma jovem que sofre a falta de perspectiva imposta por um perímetro doméstico opressor. Tiranizada subjetivamente por um pai inválido (que recorre, sobretudo, à chantagem emocional para manipular a filha), Nina é modelada inicialmente pelo tipo gótico da donzela em apuros e o entendimento dessa sua condição primeira é fundamental para entendermos a dimensão do *tour de force* que ela executa posteriormente ao atingir o momento ideal para permutar as categorias de vítima e de algoz.

Em sua primeira carta, Nina busca amenizar o sentimento de decepção causado pela fracassada relação com Valdo perscrutando as razões que a levaram a aceitar a proposta do matrimônio. Seu exame lhe permite tomar consciência de que jamais experimentara o amor paterno: submissa a um pai de “gênio irascível”, entrevado após a “explosão prematura de uma granada” (CCA, p. 95), Nina reconhece ser vítima de uma permanente “carência de amor” (CCA, p. 40), instalada desde que a mãe, “uma italiana, atriz de teatro de segunda classe” (CCA, p. 98), retornara à Europa, desertando o círculo familiar.

Inseridos em uma imutável rotina doméstica, Nina e o pai contam somente com as visitas do Coronel Amadeu Gonçalves, militar que recorre à eloquência e à fofoca como recursos para manipular o amigo inválido sob o pretexto de incluí-lo na realidade exterior, garantindo-lhe simbolicamente alguma utilidade e conforto: “[...] era o Coronel quem estabelecia entre o entrevado e o mundo sua única ponte” (CCA, p. 95). A Nina não é dada qualquer perspectiva senão a de cumprir a paradigmática missão das mulheres aprisionadas à sociedade patriarcal, qual seja, a de casar-se e gerar filhos.

Para o cumprimento de tal fado, a figura do Coronel Amadeu Gonçalves é a que o pai de Nina elege para unir-se à filha, de forma a garantir-lhe sustento e *status*. Mas a decisão aventada pelo pai é egoísta e não respeita os reais sentimentos de Nina, que submete o Coronel à reificação e com ele mantém proximidade somente para ser auxiliada em suas dificuldades financeiras. Por sua vez, o militar “aturava todos os saltos de humor do antigo colega, não exatamente por amizade” (CCA, p. 95), mas pelo interesse sexual que nutre por Nina e que sustenta as múltiplas tentativas de assédio a ela reservadas.

Apesar das constantes tentativas de chantagem emocional engendradas pelo pai, que lamenta a tendência à desobediência da filha — “Você sempre fez o que quis, nunca teve pena de seu pai” —, é frequente o afrontamento de Nina, que declara ao pai preferir “mil vezes a morte” (CCA, p. 93) a casar-se com Amadeu Gonçalves.

A manutenção da dinâmica reverberante da opressão é executada pelos personagens masculinos dos quais Nina busca esquivar-se: vítima do patriarcado, a jovem “não tem direito de querer coisa alguma” e é ensinada a “fazer a vontade do pai” (CCA, p. 100). Desprovida de liberdade, a filha testemunha a degradação psicológica imposta ao pai pelo Coronel, que manipula sadicamente o amigo com o propósito de aprisioná-lo em uma condição insustentável cuja culminância seja a obtenção de Nina. O ápice da reificação reservada à carioca se consuma quando ela se torna prêmio de uma “inacreditável aposta” (CCA, p. 97), firmada entre o pai e o pretendente por meio de um jogo de cartas.

“Vítima de um colapso” (CCA, p. 96), o pai de Nina morre em decorrência de sua falibilidade física e, embora sua morte corresponda a um primeiro rompimento contingencial do círculo de opressão que subjuga a filha, resta a Nina encontrar meios de burlar o incessante assédio executado pelo Coronel Amadeu Gonçalves, que, no desenvolvimento da trama, é astutamente manipulado pela postura coquete de Nina. Ela toma ciência de que a morte do pai fora causada pelo sadismo do Coronel — que propositadamente interrompera a narração de uma fofoca em seu clímax e dissimulara esquecimento da continuidade dos eventos — e, oportunamente, revida o mal causado ao pai, alimentando falsas esperanças de união com esse segundo algoz. Ao mesmo tempo em que insinua a possibilidade de casamento, Nina explora os recursos financeiros para satisfazer sua vaidade e também sugerir sua submissão ao jogo do Coronel, que acredita comprá-la com luxuosos acessórios e vestimentas femininos.⁴⁸

⁴⁸ Durante a trama, para manter o Coronel sob as rédeas de suas artimanhas, Nina se autorrepresenta como vítima do descaso de Valdo e apela para o *páthos* do amigo, afirmando ter planejado suicídio: “Ah, creio que teria sucumbido se não fosse a sua generosidade. Lembro-me em particular daquela noite em que fomos ao Cassino, e em que eu ganhei uma soma importante, fato decisivo, já que me achava definitivamente disposta a morrer. Havia mesmo adquirido certa dose de veneno e conservava-

Apartada de uma experiência familiar mais acolhedora e sufocada pela opressão imposta pela perseguição executada pelo Coronel Amadeu Gonçalves, Nina reconhece Valdo como um salvo-conduto capaz de lhe viabilizar tanto a fuga do aprisionamento doméstico quanto a chance de ressignificação da instituição familiar, já que, “[p]ara ela, o Sr. Valdo representava muitas coisas que jamais tivera: uma família, casa, uma educação que não conhecia” (CCA, p. 76). Também ao acreditar nas promessas de Valdo, a tentação de transferir-se para uma portentosa chácara se converte em um ideal nada desprezível à vaidade de Nina, que sempre habitara um apartamento medíocre, “de janelas pequenas” (CCA, p. 80), responsável por enquadrá-la em atmosfera claustrofóbica — elemento indispensável à opressão psicológica frequentemente vivenciada pelas donzelas da literatura gótica. É contra o confinamento e a escassez de recursos que Nina anseia por sua mudança para Minas Gerais após seu casamento com Valdo.

Mas a tentadora promessa feita por Valdo se revela fraudulenta porque, em sua chegada à Chácara dos Meneses, Nina toma consciência do embuste armado pelo marido, que, na verdade, é um dos herdeiros de uma propriedade decadente e um covarde submisso às imposições de Demétrio, o irmão mais velho.⁴⁹ Mas se Nina é concebida por Valdo (conscientemente ou não) como um conveniente instrumento ao seu ato de rebeldia, ele também não está isento da reificação imposta pela esposa, que, desde o primeiro encontro, com sua “intuição feminina e maliciosa” (CCA, p. 94), reconhece-o como um meio para fugir do cenário opressor no qual está confinada.

No entanto, o paradigma comportamental provinciano da família do marido se torna, para Nina, uma agência de opressão responsável por converter a Chácara em uma extensão de sua clausura de origem: “Estacando diante da janela, e mostrando sem dúvida o adensado de mangueiras que se comprimia lá fora, bradou com uma entonação singularmente eloquente: ‘Você nem pode avaliar como isto tudo me faz mal!’” (CCA, p. 62). A chegada à Chácara rompe

o sempre ao meu alcance, para o instante em que me decidisse” (CCA, p. 195). A personagem tem de modular ininterruptamente sua personalidade para que possa revidar astutamente contra o jogo de opressão imposto por figuras masculinas. Em relação ao Coronel Amadeu Gonçalves, Nina emprega o mesmo método por ele utilizado para manipular o pai, qual seja, o aprisionamento subjetivo por meio do sentimento de utilidade: o Coronel controla o pai de Nina ao fazê-lo acreditar que, mesmo inválido, ainda é capaz de tomar parte em questões militares; Nina sequestra emocionalmente o Coronel ao reforçar sua utilidade como pretendente apto a socorrê-la dos sofrimentos impostos por um marido relapso a uma donzela desamparada.

⁴⁹ Pela hipótese aqui desenvolvida, Valdo somente vai ao Rio de Janeiro (e conseqüentemente se aproxima de Nina, propondo-lhe casamento) porque deseja rebelar-se contra Demétrio, que personifica a rígida tradição mineira. Em última análise, é a opressão imposta pelo primogênito da família Meneses que desencadeia as escolhas e os movimentos que os personagens executam e que são responsáveis por aprisioná-los na mesma teia de eventos.

a expectativa de Nina, que, ressentidamente, tem de reconhecer que a mudança para a casa do marido nada mais significa senão nova imersão em um perímetro de opressão e aprisionamento.

Em sua “Primeira Carta” endereçada a Valdo, Nina mantém sua autorrepresentação na posição de vítima do marido ciumento, mulherengo e mentiroso, figura masculina que enganosamente lhe prometera tranquilidade financeira, uma constituição familiar inédita e uma “vida de relativa fartura” (CCA, p. 38). De volta ao Rio de Janeiro, após sofrer as injúrias de Demétrio, Nina reivindica auxílio financeiro do marido e, ao narrar sua versão dos fatos (descrevendo-se como uma “cachorra abandonada na estrada” [CCA, p. 36]), denuncia a falta de escrúpulos de Valdo e a condição vulnerável em que se encontra, de modo a também conquistar a piedade do leitor. Ressentida, demanda respaldo financeiro do marido e, mesmo que apele para questões legais ou para o “sentimento que [os] uniu” (CCA, p. 37), jamais obtém qualquer auxílio de Valdo, que permanece sob a influência de Demétrio e despreza as necessidades da esposa, que declara viver em uma “situação ridícula” porquanto dependente da “boa vontade dos outros” (CCA, p. 43).

Em tom de ameaça e de ressentimento, Nina se esforça por atingir a consciência de Valdo por meio do remorso e deixa claro que, sendo “uma mulher abandonada pelo marido” (CCA, p. 38), regressará em momento oportuno para retomar o que é seu. Tal propósito se torna uma obsessão sustentada até o fim de seus dias: ao enviar a “Segunda Carta” a Valdo — ocasião em que está ciente de sua doença —, Nina permanece firme em seu propósito de “reaver, por bem ou por mal, o que é [seu], e que tão injustamente [lhe] foi subtraído” (CCA, p. 87). Essas advertências lhe outorgam complexidade moral e dificultam qualquer julgamento unilateral em prejuízo da personagem porque, buscando a preparação do terreno para instalação de sua vingança, os avisos encaminhados a Valdo impedem que ele alegue desconhecimento das intenções da esposa.

Mas o silêncio de Valdo atiça cada vez mais o desejo de revanche de Nina, que toma a ausência do marido como um deboche às suas necessidades e a uma suposta “paralisia” de origem nervosa que a retém “imóvel na cadeira de rodas” (CCA, p. 196) e que se agrava à medida que sua obsessão pela Chácara se intensifica. Em carta ao Coronel, Nina assume a paranoia de que é tomada:

Enquanto assim o senhor me cumulava de obséquios, meu pensamento todo inteiro se voltava para o lar que eu perdera. Não conseguia mais dormir, não tinha sossego, a Chácara, como um remanso, não me saía do pensamento. É que durante anos e anos aquilo caminhará no meu íntimo, lento e seguro [...] (CCA, p. 196).

Apesar de, durante sua ausência da Chácara, Nina contar com o apoio financeiro do Coronel Amadeu Gonçalves — que é ladinamente manipulado para esse fim e que “não deixa um só dia de [visitá-la]” (CCA, p. 39) —, ela se atém à encenação do papel de vítima e, quinze anos depois, quando retorna a Minas Gerais (sem ser acolhida por qualquer membro da família), faz questão de acentuar sua pobreza, apresentando-se deliberadamente aos moradores da Chácara com vestimentas exageradamente modestas: “Mas vou mais longe, confesso que fabriquei, que modelei com perícia aquele exterior modesto, a fim de tocar o coração de meu marido” (CCA, p. 198). Ao exibir-se quase de maneira maltrapilha, Nina busca novamente aguilhoar a consciência de Valdo, quem ela julga responsável pela humilhação e desamparo sofridos.

Também as constantes menções à figura do Coronel Amadeu Gonçalves são um estratagemma de Nina para atormentar a índole ciumenta de Valdo porque, ao se valer dos recursos que tem à disposição como personagem feminino aprisionado à cultura patriarcal, Nina recorre à sua habilidade de dissimulação para permanecer em seu papel de vítima, o qual posteriormente serve para justificar a vingança executada.⁵⁰

A revanche de Nina é organizada de modo a ser desferida sobre três personagens considerados inimigos, a saber: Valdo, Demétrio e Ana. Embora optemos pela análise tripartite dos movimentos de revide executados pela carioca, mantemos a tese de que Demétrio é a força-motriz encarregada de condicionar as decisões que Valdo e Ana tomam em desfavor de Nina: a força moral do herói-vilão garante a inércia e o silêncio de Valdo, e o sequestro subjetivo de Ana (instruída para submeter-se ao marido) explica sua apatia em relação aos clamores da concunhada. Demétrio é o mais fervoroso defensor da Chácara, construção que aprisiona seus habitantes em um perímetro de rancor, ódio, alienação e paranoia. Nessa arena, a família é lentamente esfacelada pelos constantes jogos de influência que se instalam porque os personagens

⁵⁰ Frequentemente redigidos em contexto de convulsão emocional, os registros legados por Nina se caracterizam por escolhas retóricas de inflexões melodramáticas, como se nota neste trecho endereçado a Valdo: “Suspendi esta carta um pouco, a fim de enxugar o pranto que me subia aos olhos. É difícil escrever, e é mais difícil escrever quando se têm palavras de amor que nos sobem aos lábios” (CCA, p. 39). A intensa manifestação emotiva da personagem, visível em suas epístolas e em seus diálogos, espelha seu próprio *páthos* melodramático: “Então a impaciência me subiu de um só jato: ‘Que está olhando, que está esperando?’, gritei. E como você [Coronel Amadeu Gonçalves] continuasse de cabeça baixa: ‘Saia, saia agora mesmo da minha frente.’ Mas não, você não ousava mover-se, parecia atarraxado ao chão. Esperei um, dois minutos — em torno, o silêncio era absoluto. Tive então coragem para me levantar e, erguendo o copo, atirei o conteúdo ao seu rosto. O vinho escorreu lentamente, alargando-se sobre a camisa branca como uma grande mancha de sangue. Só aí você deu as costas e saiu do bar quase correndo” (CCA, p. 326). O recurso à impetuosa expressão contribui com a construção e manutenção da personalidade caprichosa de Nina, cujo comportamento deliberadamente instável oscila entre dois tipos femininos da literatura gótica: o da donzela em sofrimento e o da *femme fatale*.

têm de recorrer à manipulação emocional para conquistarem aliados. No caso de Nina, a empática Betty⁵¹ é a primeira aliada conquistada nesse território hostil onde a permanência de Nina é fundamental para que, movida pelo rancor originário do ludíbrio cometido por Valdo, possa desferir sua vingança, sobretudo, contra as figuras masculinas que lhe impuseram limites e humilhações à sua atuação como personagem feminino.

No que se refere a Demétrio, a primeira motivação de vingança alimentada por Nina corresponde às constantes e gratuitas humilhações sofridas pelo cunhado, que é obcecado em “[convertê-la] numa mulher fantástica e caprichosa” (CCA, p. 39). Principalmente nas epístolas remetidas a Valdo, o posicionamento de Nina nos sugere que, ainda que o marido houvesse mentido a respeito da sua condição financeira, seria possível uma tentativa de reconciliação desde que a jovem encontrasse uma atmosfera familiar pacífica e acolhedora. Entretanto, tal expectativa não se consuma, principalmente porque Demétrio recorre à sua eloquência para manipular os demais personagens e manter armado o cenário de confronto e de rejeição a Nina, que se reconhece prisioneira do embotado sistema de vida implantado na Chácara pelo herói-vilão: “Ah, foi sempre este o mal daqui: fazer-me sentir prisioneira, sozinha e sem possibilidades” (CCA, p. 203). Valdo permanece “submisso ao espírito restrito da família” (CCA, p. 325) e sua obediência aos preceitos de Demétrio torna-se então, para Nina, razão de repúdio à figura do marido, a quem propõe (inutilmente) a saída da Chácara e a escolha de outro modo de vida.

O romance, porém, nos sugere que a implicância de Demétrio com Nina não se justifica somente pela incompatibilidade entre o *éthos* mineiro e o carioca que a cosmovisão cardosiana sustenta. Se forem consideradas fidedignas (e não somente um truque para afirmação de sua vaidade), as percepções registradas por Nina a desvelam como o proibido objeto de desejo de um cunhado apaixonado e obcecado:

Nem sequer me voltei, juro, mas no decorrer da noite, como se tivessem poder para varar as paredes, senti durante todo o tempo suas pupilas que me acompanhavam — e eram as pupilas de um louco, de um homem com sede e com fome (CCA, p. 40).

⁵¹ Betty é apresentada como voz narrativa esforçada em manter a imparcialidade de percepção e julgamento e, portanto, seus comentários são indispensáveis para ajudar o leitor a recompor a crônica da família Meneses. A governanta, empregada na Chácara “a fim de ensinar inglês” (CCA, p. 418) a Timóteo, representa uma figura de alteridade que se caracteriza por sua empatia ao sofrimento alheio. Apesar de ter se “[incorporado] à família, tornando-se inestimável” (CCA, p. 418), a estrangeira Betty não é atingida pela opressão de Demétrio, já que não possui laços de sangue nem partilha do *modus vivendi* defendido pelos patrões. Embora seja altruísta e se emocione, por vezes, com as mazelas da família, Betty se mantém distanciada emocionalmente o suficiente para que não seja arrebatada no vórtice de destruição iniciado pelo herói-vilão.

Essa vigilância pressentida por Nina acentua a atmosfera claustrofóbica e paranoica à qual está aprisionada e sua percepção de que o cunhado tem “sede” e “fome” nos revela a intensidade de seu desejo de fruição erótica, que, pelo que tudo indica, jamais é satisfeito pelo matrimônio com Ana. Mas sendo Nina um objeto tabu, a frustração do desejo em Demétrio se converte em um ódio “acima do comum” (CCA, p. 80-81), diretamente proporcional à intensidade do amor proibido que lhe fora despertado por Nina.

O primeiro movimento anunciado por Nina para defender-se das calúnias e perseguições executadas pelo cunhado corresponde à suposta redação de uma carta em que devem ser expostas todas as ações hipócritas de Demétrio:

Minto, Valdo, a carta não era esta, a carta era outra, que eu escrevi naquele momento, com o copo diante de mim. Queria que ela fosse a minha suma, meu testamento. Que os meus gritos, nela, ecoassem pela vastidão da sua casa, e fizessem tremer os culpados em seu esconderijo. Acusei Demétrio pelo que tinha feito, afirmando que jamais o perdoaria, nem neste mundo e nem no outro (CCA, p. 42).

Todavia, tal epístola jamais é apresentada ao leitor, o que leva a uma dupla sugestão: ou Nina providenciara a destruição da carta ao tomar consciência de que, estando sozinha em território inimigo, jamais suas palavras seriam levadas a sério ou seu comentário se trata de um blefe para manipular Valdo emocionalmente.

Ao rememorar frequentemente o ludíbrio cometido por Valdo, o herói-vilão nunca desperdiça a oportunidade de escarnecer de Nina. Apesar de suas motivações parcialmente veladas em relação a ela, Demétrio alcança certa complexidade moral porque, diferentemente do irmão mentiroso, jamais engana Nina a respeito das condições financeiras da família:

Não vê? Pois olha, você sabe muito bem o que representamos: uma família arruinada do sul de Minas, que não tem mais gado em seus pastos, que vive de alugar esses pastos quando eles não estão secos, e não produz nada, absolutamente nada, para substituir rendas que se esgotaram há muito (CCA, p. 63).

Evidentemente, o propósito de Demétrio em anunciar, em alto e bom som, a condição precária de seu clã não visa a conquistar a confiança de Nina, mas sim a envenená-la contra o marido porque o herói-vilão tem consciência do mal que comete e destila as intrigas necessárias para ferir profundamente o orgulho da vaidosa cunhada.

Mais uma vez, a persuasiva eloquência é a arma a que Demétrio recorre para “[inventar] a respeito dela, Nina, as mais fantásticas histórias” (CCA, p. 75). Dessa forma, ao mobilizar a opinião pública de Vila Velha contra a desmoralizada esposa do irmão, ele aí vê a oportunidade

de isolá-la de qualquer aliado, tornando-a irrevogavelmente aprisionada ao seu perímetro opressor e insuperável. É também por meio da eloquência que Demétrio convence a família e personagens externos (por exemplo, o médico local) de que “Dona Nina fora apanhada em flagrante delito de adultério” (CCA, p. 145) e de que, portanto, por ter se relacionado com o jardineiro, deve deixar a Chácara dos Meneses imediatamente.

Demétrio se dá conta de que Alberto está interessado em Nina e, enciumado, arquiteta seu plano para romper a ilícita relação entre eles. O jardineiro (como Ana relata posteriormente em sua “Segunda Confissão”) havia simplesmente beijado a mão de Nina para pedir-lhe perdão por sua suposta falha com a promessa das violetas, mas Demétrio ataca no momento oportuno para distorcer a cena e usá-la como pretexto para a expulsão da cunhada da Chácara.

A intervenção do herói-vilão desdobra efeitos em cadeia porque sua calculada intromissão culmina: a) no retorno de Nina para o Rio de Janeiro, b) na tentativa de suicídio de Valdo e c) no consumado suicídio de Alberto. Portanto, o potencial reverberante da opressão é novamente posto em cena e também o motivo gótico do amor destrutivo é aqui desenvolvido pelo romancista ao mostrar que a obsessão de Demétrio pela expulsão de Nina se embasa na impossibilidade de qualquer consumação erótica — e isso não porque Nina personifique um ideal de perfeição moral, mas porque não sente qualquer atração pelo maquiavélico cunhado. Insultada por Demétrio, Nina sai da Chácara e permanece quase à míngua, no Rio de Janeiro, por 15 anos. Isso é tempo suficiente para elaborar, contra ele e seus comparsas, seu plano de vingança, o qual necessariamente implica o protagonismo de André, o bastardo da família Meneses. A vingança concebida por Nina é a mais elaborada de todos os personagens da trama, tendo em vista que, com golpe único, precisa atingir seus três inimigos principais, Demétrio, Ana e Valdo.

O ataque a Ana se sustenta sobre dois motivos principais, a saber: a apatia que a concunhada reserva às mazelas de Nina e o ressentimento feminino decorrente da disputa de um mesmo objeto de amor, Alberto. Desde o primeiro encontro, reconhecemos a rejeição mútua que caracteriza a relação entre Nina e Ana: “[...] a recém-chegada [Nina] apenas estendeu-lhe a ponta dos dedos, como se também não tivesse grande interesse pelo novo conhecimento” (CCA, p. 61). Percebida por Betty, a postura de Nina denuncia “espantoso desdém” (CCA, p. 65) e obriga Ana a reagir de forma impassível, inaugurando entre elas permanente contenda. Tal desentendimento se torna cada vez mais acirrado à medida que as mazelas de Nina são desprezadas pela apatia da concunhada, única personagem que poderia vir em seu auxílio por ter sido igualmente integrada à família por meio do matrimônio. No entanto, criada para jamais

contrariar Demétrio, Ana mantém-se calada, e seu silêncio, somado posteriormente ao relacionamento com Alberto, instala o imperecível duelo que transforma ambas as mulheres em inimigas.

Enquanto Nina mantém sua autorrepresentação de vítima como estratégia para angariar aliados, inicia a urdidura de seu plano de vingança contra seus algozes, cujos pontos vulneráveis são detidamente avaliados por ela, que aprende exatamente como atingi-los e, mais do que isso, como sadicamente mantê-los aprisionados sob seu ataque.

A vítima inaugural de Nina é Valdo, o marido mentiroso que é constantemente lembrado pelos narradores por seu excessivo ciúme e por seu comportamento lascivo. A convivência com Valdo obriga Nina a assumir duplo papel: ora personifica a donzela em apuros, ora se revela como uma fascinante figura que recorre à sua beleza física para manipular o temperamento passional do esposo. A reiteração de Nina a respeito do amor que sente por Valdo é também usada como ardil para mantê-lo cativo, embora sejam posteriormente reveladas — como registrado na “Primeira Narrativa do Médico” — tanto a inexistência de amor da parte de Nina quanto sua interessada aproximação de Valdo:

Agora se achava mais do que disposta a acabar de vez com aquela comédia. Não existia amor entre eles, não existia coisa alguma. Ele a encontrara numa situação difícil, com o pai doente — e assim que este morrera, cercanda-a de cuidados, convencera-a de que deveria acompanhá-lo à Chácara (CCA, p. 76).

Se as palavras proferidas por Nina a Dr. Vilaça corresponderem à verdade, reconhecemos a cumplicidade da personagem em relação às segundas intenções também nutridas por Valdo, o que não a torna exatamente a vítima injustiçada que declara ser.

A primeira partida de Nina da Chácara culmina na tentativa de suicídio de Valdo, que, devido ao seu comportamento passional, se desespera frente à possibilidade de viver distanciado da esposa. O ato desesperado do marido confirma o sofrimento que Nina poderá causar-lhe estando dele afastada; por essa razão, a carioca segue em frente em seu propósito de regressar à terra natal, certa está de que sua ausência corresponderá a um primeiro ataque sobre a paz de espírito do marido. Para Nina, mais conveniente do que o suicídio consumado é a imersão de Valdo em um estado de inquietação espiritual, que ela se esforça por manter, mesmo a distância, a fim de fruir de seu sofrimento.

Quando Nina parte, grávida, e permanece no Rio de Janeiro por 15 anos, enfrenta dificuldades financeiras e o desprezo de Valdo, que jamais lhe envia a mesada prometida. As frequentes visitas do Coronel Amadeu Gonçalves são reportadas maliciosamente a Valdo, como forma de espicaçar o seu desatinado ciúme:

Durante todo esse tempo, devo confessar que nunca se passou um único dia sem que o Coronel surgisse com presentes: “Uma lembrança, uma recordação da nossa amizade.” Ora, Valdo, chegamos exatamente ao ponto crucial da questão. Se eu fosse uma mulher livre, aceitaria sem hesitação as homenagens deste estranho. Sua corte, porque a verdade manda que se lhe dê este nome, teria justificação, e eu não arrastaria constantemente este sentimento de estar enganando alguém a quem não posso corresponder... (CCA, p. 43).

Aproveitando-se da lógica da reificação arduamente aprendida enquanto personagem feminino aprisionado à mentalidade patriarcal, Nina utiliza o Coronel Amadeu Gonçalves como instrumento para ferir o sentimento de exclusividade que Valdo acredita ter sobre ela. Embora declare falsamente sentir-se incomodada pela interdição que seu matrimônio impõe sobre a adulação do Coronel, ela não se abstém de partilhá-la com o marido, como forma de despertar-lhe ciúme, sentimento considerado o pior vício de Valdo.

Quando do retorno de Nina à Chácara, Valdo percebe existir uma misteriosa e forte motivação interior guiando as ações da esposa, embora ela se comporte irrepreensivelmente, de forma a manter sua encenação como vítima: “Nada posso dizer à minha mulher, até este instante, que desabone sua conduta. Porta-se como todo mundo, conversa, passeia — e no entanto, Senhor Padre, há nela qualquer coisa dúbia, e por que não dizer, perigosa” (CCA, p. 226).⁵² Sem mais provas a respeito das reais motivações da esposa, Valdo partilha sua percepção somente com Padre Justino e decide encerrar qualquer outra suspeita no domínio de seus pensamentos. Também com o propósito de convencer Valdo de supostas boas intenções, Nina sugere ter perdoado todos os sofrimentos decorrentes do seu matrimônio e de sua estada na Chácara, afirmando ter se beneficiado da gravidez como um processo de ressignificação de sua trajetória.

O leitor, no entanto, descobre posteriormente que o comportamento ambíguo de Nina corresponde a uma vingança que deve ser executada sutilmente, dadas as limitações físicas e culturais impostas aos personagens femininos. Por um breve instante, Nina parece arrepender-se da escolha feita — “Ah, Coronel, se eu tivesse coragem, confessaria que já começo a me arrepender deste novo passo que dei” (CCA, p. 203) —, mas sua vaidade ferida, aliada ao sentimento de “ódio fino e penetrante” (CCA, p. 197), a impele a seguir em frente com seu plano. Em carta a Padre Justino, Valdo recorre à técnica do *foreshadowing* para antecipar que André será o principal instrumento do plano de Nina: “Sim, Padre Justino, há uma tormenta que se

⁵² Um contra-ataque adicional é desferido por Valdo contra Nina, uma vez que, quando ela está prestes a retornar à Chácara, ele convence André a permanecer “um ou dois dias” (CCA, p. 214) fora, em caçada. Essa iniciativa de Valdo cumpre duplo propósito porque, se a ausência do suposto filho de Nina alivia a atmosfera da Chácara, de modo a facilitar o exame de Valdo do real motivo pelo qual a esposa retorna a Minas Gerais, também torna Nina vítima da desfeita do jovem, que não teria se importado com o retorno daquela que toma por mãe.

acumula de novo sobre esta Chácara, e é o acorde desses sentimentos perversos e sem rumo que vejo se estabelecer de novo sobre a cabeça de seres inocentes [...]” (CCA, p. 227). Mas novamente o comportamento exemplar da carioca impele o marido a dissipar quaisquer suspeitas, que não deixam de ser interpretadas como paranoicas e, portanto, descabidas.

A segunda vítima de Nina é Demétrio, contra quem direciona ataque mais acirrado. O ódio reservado ao cunhado é mais intenso e evidente e, portanto, mais oportunidades de confronto são obsessivamente exploradas, mantendo-se a escolha de Nina por uma vingança psicológica, preferência que coaduna com a limitação de seu papel feminino em uma sociedade patriarcal e que lhe garante certa proteção por viabilizar a execução dos ataques de forma sub-reptícia.

Desde sua chegada a Minas Gerais, Nina vislumbra a “possibilidade de riqueza e de ressurreição” (CCA, p. 67) da Chácara dos Meneses, mas nota também que as mudanças e escolhas necessárias para o ressurgimento material são interditas por Demétrio, primogênito que controla a rotina da casa e que obstinadamente se esforça em manter inalterado o sistema de vida herdado das gerações anteriores.⁵³ Disposta a superar a humilhação sofrida pelo marido (que não lhe garantira a riqueza prometida) e a encontrar uma forma de tirar proveito do espólio da família, Nina toma consciência do pavor que o herói-vilão nutre em relação à possibilidade de Valdo e Nina gerarem um herdeiro. Embora Demétrio dissimule muito bem, sua ansiedade se intensifica à medida que o tempo transcorre e acentua a debilidade física exibida como índice de sua ruína.

O plano de Nina de dar à luz um filho que futuramente reivindique seu legado é uma afronta a Demétrio e essa iniciativa é levada adiante, especialmente, quando ela percebe que o herói-vilão “não [possui] nenhum herdeiro” (CCA, p. 67). O filho a ser concebido e criado para agir em favor das intenções de Nina será forjado como instrumento dos planos de desforra de uma mãe ressentida. No caso de Nina, a concepção de tão útil e esperado herdeiro implica ludibriar e reificar Valdo, que é manipulado emocionalmente pela esposa e então aliciado para

⁵³ Em nome da defesa do espólio familiar, Demétrio impõe a frugalidade de recursos por meio de uma postura reconhecidamente avarenta, que é novamente atacada por Nina quando retorna a Minas Gerais pela terceira vez, após confirmar o diagnóstico de sua doença no Rio de Janeiro. Nina causa tumulto entre os habitantes da Chácara ao retornar com vultosa quantidade de roupas comprada pelo Coronel Amadeu Gonçalves, já que, sobretudo Demétrio, deplora a hipótese de que os recursos para a compra teriam vindo das economias da família. Aos habitantes da Chácara, “aquela viagem, em torno da qual se levantavam razões tão graves, não escondia [...] mais do que um frívolo desejo de comprar roupas novas [...]” (CCA, p. 372). A ostentação de significativo volume de roupas aguça a curiosidade e maledicência dos habitantes da Chácara e serve como estratégia usada pela vaidosa Nina para ocultar a verdadeira razão pela qual se deslocara para o Rio de Janeiro; dessa forma, a não revelação inicial de seu fatal segredo lhe garante permanecer simbolicamente em posição superior aos inimigos.

se mudar temporariamente para o Pavilhão, a fim de que possam gerar o filho planejado. Este ângulo interpretativo (associado à declaração feita ao médico) reforça a ideia de que, após a humilhação sofrida, Nina apenas suporta a convivência com Valdo para utilizá-lo como instrumento para a concepção do herdeiro. Dessa forma, a decisão tomada por ela como tentativa de enfraquecer o poder de Demétrio é levada adiante por meio da objetificação de Valdo, iniciativa que também não deixa de representar uma vingança contra o marido que, anteriormente, se julgara no direito de enganar a esposa.

O anúncio da gravidez de Nina é recebido ressentidamente pelo herói-vilão, que permanece “de cabeça baixa, as mãos cruzadas, [aguardando] apenas que a alegria do irmão arrefecesse” (CCA, p. 132). Essa reação de Demétrio nos indica o conflito interior por ele vivenciado devido ao entrelaçamento de sentimentos opressores, tais como a inveja a Valdo, a apreensão pela existência de um herdeiro e o despeito por não ter acesso a Nina, objeto tabu de seu desejo. Ela toma consciência do sentimento proibido de Demétrio e explora essa vulnerabilidade como forma de perpetrar sua vingança contra o obsessivo cunhado, mantido prisioneiro de insinuações eróticas que não podem ser correspondidas.

Aproveitando-se da cordialidade de Betty, Nina com ela dialoga a fim de “ampliar seus conhecimentos da família” (CCA, p. 140) e, precisamente, conhecer os sentimentos que Demétrio nutre em relação à figura tabu da ancestral Maria Sinhá. A conversa com a governanta expõe os preconceitos e superstições dos integrantes da casa e então Nina se convence de que a repulsa à possibilidade de escândalo é o ponto fraco do herói-vilão, que busca manter seu clã sob a aparência da respeitabilidade. Tal vulnerabilidade de Demétrio é atacada incisiva e calculadamente por Nina, que escolhe protagonizar o que, para a família Meneses e Vila Velha, corresponde a uma incestuosa relação com o adolescente tomado por seu filho. A crescente aproximação de Nina em relação a André e a posterior consumação do ato sexual entre eles fundam as bases do segredo de família mais crucial do romance, já que, durante toda a trama, também o leitor é levado a acreditar em que Nina corrompera o próprio filho, com quem transgredira a interdição humana primeva.

A terceira vítima de Nina é Ana, e a eficaz execução da vingança contra a esposa de Demétrio demanda a reificação de Alberto e de André, que são manipulados como instrumentos de ataque à inimiga, de quem se torna cúmplice por disputar o amor do mesmo homem em segredo. A relação entre Nina e Ana modifica o padrão gótico, que, em seu cânone, prioriza o protagonismo de personagens masculinos como algozes de personagens femininos. O ódio instalado entre essas mulheres da família Meneses culmina em recíproca paranoia e se torna a força impulsora do ataque de Nina, que, cega pelo desejo de revanche contra Ana, não hesita

em aniquilar o próprio objeto de seu amor. Por essa razão, Nina coloca também em cena o motivo gótico do amor destrutivo porque, impossibilitada de ter acesso a Alberto (a quem realmente ama), se interpõe no caminho dele e de Ana, de modo a dissipar qualquer esperança de supremacia da inimiga.

Devido à escassez de evidência textual e aos desafios interpretativos que a digressiva rememoração dos personagens atribui à reordenação precisa dos eventos e do eixo cronológico da trama, a identificação exata dos fatos que envolvem o triângulo amoroso formado por Ana, Nina e Alberto não é possível e, por isso, questões referentes ao revólver arremessado por Nina e à extensão de seu conhecimento a respeito do vínculo existente entre Ana e Alberto permanecem intrigantes. No entanto, tais desafios de leitura demarcam a engenhosidade de uma trama que mantém o leitor enredado até às últimas revelações, assim como reforçam o vínculo do texto cardosiano com o gótico canônico, cuja arquitetura textual demanda ininterrupto envolvimento do leitor, que (quase paranoicamente também) deve manter-se atento aos movimentos digressivos e às percepções falhas e duvidosas dos próprios atos rememorativos executados pelos personagens.

A leitura das ações desses três personagens à luz da escolha crítica feita — que interpreta Alberto como instrumento primeiro usado por Nina para ataque a Ana — nos permite propor a seguinte recomposição e conexão dos eventos: o pedido inicial de perdão que o jardineiro estende a Nina corresponde a tentativa de retratação vinculada ao episódio da oferta das violetas: “Fora à toa, e por causa das violetas, que ela lhe batera na cara. Ele punha cuidadosamente, todos os dias, o raminho à sua janela — e ela dizia que ele era um mentiroso, e não punha coisa alguma” (CCA, p. 162). Nina admoesta Alberto pelo que julga ser o não cumprimento de sua promessa e o jardineiro, devotado à patroa amada, tenta justificar-se, implorando-lhe perdão por tê-la contrariado.⁵⁴ Essa é a cena de que Demétrio se aproveita para forjar o suposto adultério da cunhada e, ao humilhá-la, garantir sua saída da Chácara da família — iniciativa de Nina que culmina no desespero de Alberto e de Valdo: o marido reage com sua malograda tentativa de suicídio; o amante, cuja vulnerabilidade é explorada astutamente por Ana, com ela se relaciona sexualmente.

A tentativa de suicídio de Valdo exige que Nina dialogue com o marido, embora ela se mantenha firme em sua decisão de regressar ao Rio de Janeiro. Nessa cena, dissimulando repúdio à presença da arma maldita que quase exterminara a vida do marido, Nina arremessa o

⁵⁴ Como se descobre, em momento posterior, Alberto era inocente porque deixava as flores no rebordo da janela de Nina, mas as violetas eram interceptadas por Timóteo que, habitando o quarto adjacente, de lá as retirava.

revólver pela janela e a arma cai no jardim, local estrategicamente escolhido por ela, que vislumbra a significativa probabilidade de Alberto encontrar e recolher o objeto. Esperaria Nina que Alberto atentasse contra si mesmo ou contra outro personagem? Embora não nos seja apresentada resposta definitiva a essa indagação, o fato é que o jardineiro tem acesso ao revólver e o utiliza posteriormente, consumando um suicídio que, pelo que tudo indica, é um desdobramento do remorso vivenciado após ter se deitado com Ana:

[...] fora Dona Nina quem causara tudo. Ela é quem atirara o revólver pela janela, e criara, por assim dizer, a oportunidade do suicídio. Ah, sabia muito bem por quê: Dona Nina ia partir, era obrigada a partir, e sabia que o jardineiro se destruiria no momento em que não lhe sobrasse mais nenhuma esperança (CCA, p. 177).

Explica-se, então, o entrecortado pedido de perdão que tanto o médico quanto Ana declaram ter ouvido dos lábios agonizantes de Alberto em seu leito de morte.⁵⁵ O segundo pedido de perdão de Alberto, direcionado à ausente Nina em seus delirantes momentos finais, é motivado pelo sentimento de culpa originário da traição à carioca, apesar de também não ser apresentado, de forma precisa, em que momento efetivamente Nina toma consciência do ato desleal de Alberto. Ao partir da Chácara, saberia Nina que Ana já se encontrava grávida? Seguimos a hipótese de que, ao arremessar o revólver pela janela, Nina já sabe da traição de Alberto e, prevendo o sentimento de culpa do jardineiro (cuja índole se caracteriza por sua pureza e passionalidade), decide incitá-lo ao suicídio, desfecho que prestaria igualmente à vingança contra a inimiga Ana.

⁵⁵ No capítulo 13 (“Segunda Narrativa do Médico”), Dr. Vilaça anuncia o estado terminal de Alberto e reforça que o jardineiro “deve ter sofrido muito para chegar a tal extremo” (CCA, p. 151), percepção intrusiva que é tomada por Demétrio como uma ofensa, uma fagulha a ser contida para não gerar escândalo contra a respeitabilidade da família. Uma análise possível dos eventos remete todos os desdobramentos fatídicos à ação do herói-vilão, que, tendo obrigado Nina a deixar a Chácara, acaba sendo o responsável pelo encadeamento das ações executadas pelos personagens. O mesmo capítulo 13 abriga a descrição da agonia vivenciada por Alberto e seu consequente falecimento em presença do médico: “Uma calma enorme alastrou-se pelo seu corpo — ele respirava ainda — mas já os membros se imobilizavam, libertos, como um feixe de ervas mortas estendido sobre a cama. Urgiam os primeiros cuidados — já que ele não tivera nenhum até agora. Voltei-me para o guia, que continuava aguardando de pé, um tanto afastado, encostado à porta, e disse a ele que me trouxesse depressa uma bacia de água fervendo. Hesitou — e eu ia gritar novamente a ordem, quando olhando o ferido compreendi que alcançava finalmente seus derradeiros transes, e que dentro de alguns minutos já não existiria. [...] Saí, sem coragem para olhar mais o cadáver” (CCA, p. 149-150). A narração de Dr. Vilaça diverge da rememoração de Ana, que, no capítulo 15 (“Continuação da Segunda Confissão de Ana”), registra que a morte de Alberto ocorrera em sua presença: “O corpo inteiriçou-se em minhas mãos, a cabeça pendeu de lado, e foi assim que momentos mais tarde o médico o encontrou” (CCA, p. 172). Tratar-se-ia de uma falha técnica do romance ou de um deslize mnemônico dos narradores? Considerados o distanciamento emocional do especialista e também sua cosmovisão mais racional, associada à postura médica, seria sua narração mais fidedigna, em detrimento à de Ana, que, profundamente envolvida nos eventos, poderia ter escolhido narrar imaginativamente dessa maneira a fim de reivindicar para si uma vaidosa importância nesse decisivo episódio, registrado para a posteridade?

Em sua confissão, Ana admite que sua omissão também fora responsável pelo suicídio de Alberto porque, à espreita, ela vê o jardineiro recolher o revólver arremessado por Nina. Mantendo-se calada, não impede o ato de Alberto e se torna cúmplice do crime. Quando busca uma razão para seu silêncio, Ana reconhece também atuante em si a dinâmica do amor destrutivo, já que precisa aceitar, ressentidamente, que a partida da rival jamais seria condição para que Alberto a amasse verdadeiramente:

Mas foi naquela circunstância, precisamente, que resolvi não intervir, deixando que se cumprisse até o final o destino daquele rapaz. [...] saberia ela realmente o que estava cometendo, quando lançara a arma fora? Ah, caso tivesse sido apenas um gesto inconsciente — e era, na verdade, praticamente impossível estabelecer o certo — a culpa retomaria [*sic*] quase inteira sobre meus ombros, e eu seria a criminosa, e não ela. [...] Agora que o silêncio para sempre se fez no seu pequeno quarto, onde seus vinte anos se queimaram sem possibilidade de fuga ou de remissão, acho-me convicta de que preferi perdê-lo porque sabia que ele jamais seria meu (*CCA*, p. 167).

Tal opção egoísta de Ana pelo silêncio acentua sua cumplicidade com o ato perverso de Nina e a mantém prisioneira de uma autoflagelação imposta por sua consciência, que se transforma em algoz interior. Portanto, o primeiro movimento de vingança de Nina contra Ana surte o efeito planejado porque, até o fim do romance, a esposa de Demétrio vive a nostalgia e o desespero por ter perdido o único homem que fora capaz, um dia, de fazê-la experimentar sentimentos jamais vividos em seu matrimônio. A constatação do êxito do plano de Nina é registrada pela própria vítima: “Você poderia voltar quando quisesse, poderia destruir de novo como destrói ainda, mas a mim já tinha feito todo o mal que era possível” (*CCA*, p. 274). Todavia, não é necessário Ana repetir essa permissão a Nina, que retornará para finalizar sua vingança por meio da reificação e corrupção de André, o filho gerado por Ana e Alberto.

Em seu desespero, Ana leva Padre Justino ao Pavilhão onde se encontra o cadáver de Alberto e lhe exige o milagre da ressurreição, desafiando o sacerdote a trazer “aquele sangrento despojo, em sua muda e eloquente simplicidade” (*CCA*, p. 177) de volta à vida, como sinal da existência de Deus. A Padre Justino, a atitude histórica da esposa de Demétrio representa tanto uma blasfêmia quanto um indício de desequilíbrio mental, e a caracterização de Ana, à beira de seu ataque nervoso, inscreve a personagem em território fronteiriço. É sutilmente sugerida a possessão demoníaca de Ana, mas o pacto representacional realista da obra não é rompido:

A voz que soou no quarto era arquejante, como tocada pela premência do tempo e, se bem que ainda fosse uma voz humana, não era mais uma voz de mulher, e muito menos da mulher cuja representação humana ali se encontrava diante de mim — era a de um homem, e a de um homem que tivesse corrido muito antes de chegar até ali [...] (*CCA*, p. 181).

Se Ana está possuída pelo Demônio, Padre Justino está sendo posto à prova, como canonicamente ocorre a figuras religiosas que povoam a topografia gótica e que costumam — oprimidas pelo que julgam ser a hegemonia do mal no mundo — desconfiar dos próprios dogmas professados; por outro lado, o comportamento histérico de Ana também pode ser explicado à luz da razão, dados os traumas emocionais vividos pela personagem ao longo de toda sua existência e que se acentuam com o suicídio de Alberto.

Quando Nina retorna à Chácara com a intenção de desferir seu golpe final de vingança sobre Ana, tem a oportunidade de invadir o Pavilhão e de expor à inimiga detalhes dos supostos momentos eróticos vividos com Alberto. O romance não nos revela se, de fato, Nina se relacionara sexualmente com Alberto ou se, por nutrir verdadeiro sentimento por ele, tomara o cuidado de amá-lo a distância para que o vínculo sexual não se tornasse ameaça de reificação da relação, já que ela aprende, sobretudo por suas experiências na casa paterna, que a sexualidade está associada à objetificação. Por amar verdadeiramente Alberto, teria Nina buscado cultivar primeiramente um vínculo autêntico antes de se relacionar sexualmente com ele? Em caso afirmativo, temos que Nina jamais dormira com Alberto e, portanto, os relatos que partilha com Ana são falsos, instrumentos retóricos para causar sofrimento na inimiga.

Por sua vez, embora tenha se deitado com o jardineiro, Ana nunca foi por ele amada e, portanto, jamais lhe fora outorgada a possibilidade de experimentar a autenticidade de sentimento existente entre Alberto e Nina. Ana recebe a narração de Nina como mais um ataque e, limitando-se a imaginar os detalhes descritos pela rival, sucumbe ao ressentimento. Prisioneira de sua própria imaginação, Ana vivencia um profundo mal-estar ao pensar nos “festejos secretos, [nas] loucuras a dois, [nos] delírios que nunca haviam sido [seus]” (CCA, p. 299) e o ápice de seu transtorno, registrado em sua “Terceira Confissão”, é descrito alucinadamente: “O próprio calor da colcha fazia crescer em mim as imagens terríveis, obscenas: de todos os lados, como fungos que brotassem da sombra, eu sentia crescerem mãos, dedos que se enlaçavam, contatos, suspiros, noivados fulgurantes” (CCA, p. 300). Essa percepção deformada, que explora a imagística reticular e expansiva dos fungos, resulta da opressão interna que subjuga Ana e que acentua sua permanência feminina em uma redoma claustrofóbica.

Filho de Ana e Alberto, André se transforma no segundo instrumento utilizado por Nina para dar sequência a sua vingança contra Ana, que, sob o pretexto de ajudar Nina por ocasião do nascimento do filho de Valdo, convence Demétrio de sua necessária partida. Ana se instala no Rio de Janeiro e aguarda o nascimento de seu filho para ir em busca de Nina e dar sequência à mascarada, anunciando seu propósito de levar o filho da carioca de volta à Chácara. Nina afirma falsamente ter abandonado a criança em um hospital e essa se torna a oportunidade de

Ana para retornar a Minas Gerais e apresentar seu filho bastardo como o herdeiro de Valdo. O imbróglio é armado quando tomamos conhecimento de que Nina, pelo que tudo indica, jamais abandonara o filho, mas o deixara aos cuidados de Castorina, uma amiga enfermeira.⁵⁶ A carioca toma então ciência do ludíbrio arquitetado pela concunhada e, ao unir os fios esparsos dos eventos, percebe que a mentira sustentada por Ana se torna mais um ponto favorável à vingança. Movida pelo ressentimento de longa data, Nina reconhece, no pretexto de retornar à casa de Valdo, mais uma oportunidade para atacar Ana, que testemunha o tormento e a corrupção moral sofridos pelo próprio filho sem poder intervir em seu favor, sem conseguir libertá-lo da perversa dominação de Nina.

Para que André possa servir-lhe como instrumento, Nina aguarda pela adolescência do garoto porque, dessa maneira, tem a oportunidade de seduzi-lo e de instalar uma atmosfera de mal-estar na Chácara: seu ataque é, simultaneamente, um golpe contra Ana — que é mãe do jovem aliciado e que tem de se manter calada para esconder sua transgressão — e contra a respeitabilidade dos Meneses, já que, aos olhos dos demais habitantes da casa, o relacionamento entre Nina e André se degrada em incesto e, portanto, deve ser mantido a distância dos fofosqueiros de Vila Velha.

Para André, Nina é apresentada como mãe e, apesar de o jovem estranhar o vínculo incomum por ela priorizado, retribui à aproximação porque, tendo permanecido afastado de uma representação materna por 15 anos, assume sua ignorância em relação às possibilidades ortodoxas de vínculo entre mãe e filho:

Lembrava-me de que, no jardim, rompendo seu aparente alheamento, ela tomara de súbito minha cabeça entre suas mãos, e dissera, olhos mergulhados nos meus, um indizível frêmito na voz: “Meu filho, meu filho!” E apesar de parecer estranho, era como se me dissesse uma palavra de amor, não igual às que as mães dizem comumente aos filhos, mas às que as mulheres dizem ao objeto de sua paixão. [...] não era assim, não podia ser assim que as mães habitualmente se dirigem aos filhos (*CCA*, p. 220, 222).

Ao esforçar-se por manter André ao seu lado (exigência justificada pelo paranoico cenário que habitam), Nina dissimula prescindir de qualquer esteio moral e convence o suposto filho de que devem manter-se unidos para que possam abandonar os estreitos limites impostos pela Chácara e pela tradição mineira.

⁵⁶ Nina pede a Betty que vá ao Rio de Janeiro para “levar uma carta extremamente importante” (*CCA*, p. 143) à enfermeira Castorina. Não há evidência que prove se, de fato, Betty fora ou não à terra natal de Nina: tudo indica que Betty jamais deixara a Chácara e que, quando Nina retornara ao Rio para confirmar o diagnóstico de sua doença, encontrara aí a oportunidade de confirmar com a amiga enfermeira se Ana tomara realmente o filho e o levara consigo para Minas Gerais.

De maneira sutil e gradativa, é desvelado também ao leitor o verdadeiro propósito de Nina, porque André, embora não consiga escapar à atração exercida pela suposta mãe, começa a perceber as modulações que denunciam suas intenções subjacentes. Anotações como “[e]la entrara na sala com uma decisão que parecia longamente estudada” (CCA, p. 373) e “[n]o entanto, era fácil constatar que ela transfigurava tudo, desde uma simples risada até ao olhar mais distante e fugidio...” (CCA, p. 184) confirmam as suspeitas de André, que começa a reconhecer Nina como protagonista da mascarada em que está envolvido.

A influência de Nina sobre André é mantida por meio de chantagem emocional e, posteriormente, ao reconhecer-se condenada à morte, ela aproveita o pretexto da doença para intensificar sua iniciativa de manipulação do jovem, cujo tormento psicológico é acirrado devido ao sentimento de impotência vivido. Nina manipula emocionalmente o suposto filho e solapa sua estabilidade psíquica, uma vez que André, embora não negue seu desejo erótico por aquela que toma como mãe, também é atormentado pelo escrúpulo de reconhecer a condição deformada de uma relação em que há “alguma coisa reprovável” (CCA, p. 221).

André procura uma explicação para a postura ambígua assumida por Nina e interpela veementemente Betty, figura materna postíça⁵⁷ que cuidara dele desde a infância:

Houve um momento em que, estraçalhado pela sua sensação de impotência, ele se precipitou sobre mim e sacudiu-me: “Betty, esta mulher é realmente minha mãe? Não haveria possibilidade de um engano, de um monstruoso engano?” (CCA, p. 238).

A desconfiança de André pode ser interpretada à luz da técnica do *foreshadowing* porque prenuncia a verdade de que o leitor tomará conhecimento posteriormente, mas que jamais é apresentada ao rapaz, que percorre o enredo imerso em ironia dramática.

André também se conecta ao motivo gótico do duplo freudiano, pois Nina o reconhece como uma espécie de reencarnação do pai, o jardineiro Alberto:⁵⁸

Como amei aquele homem, como me lançaria aos seus pés, e beijaria o chão em que pisasse, caso ainda existisse. Se me deito com André, é para ver se o

⁵⁷ Por ter criado André, Betty conhece-o bem e registra que “era indubitável que alguma coisa, e grave, transtornava [o adolescente]” (CCA, p. 241), devido ao seu convívio com Nina.

⁵⁸ Ao ser questionado, André mente sobre eventuais lembranças vividas ao lado de Nina, em sua primeira infância. Ele declara lembrar-se vagamente de um emblemático jardim, imagem que sela seu vínculo filial com o jardineiro da Chácara e confirma sua bastardia via *foreshadowing*. No entanto, a possibilidade de leitura do comentário de André é ambígua: considerado o pacto representacional realista da obra, conta a mentira somente para não contrariar Nina (afinal, como ele se lembraria de memórias inexistentes?); sua afirmação, por outro lado, intensifica a sugestão sobrenatural de que o jovem é uma reencarnação do próprio pai, ângulo de leitura que então sustentaria a autenticidade da rememoração de André.

reencontro, se descubro nos seus traços, nos seus ombros, na sua posse, enfim, a criatura que já desapareceu (CCA, p. 302).

Portanto, a aproximação erótica entre Nina e André, além de prestar ao propósito de revanche da carioca, serve também como instigante meio para que Nina (movida pela nostalgia de um amor aniquilado) experimente os sentimentos não consumados com Alberto.

O jogo de sedução posto em prática por Nina se caracteriza por sua estratégia, uma vez que ela altera seu comportamento para ora apresentar-se como caça, ora como caçadora. Publicamente, afirma-se como objeto de cortejo de André, mas o jovem, pouco a pouco, vivencia sua *anagnorisis* e começa a questionar a “atitude evasiva” (CCA, p. 335-336) e os “recursos de malícia e fingimento” (CCA, p. 186) de Nina, que confirmam tê-lo transformado somente em instrumento de acesso à “reminiscência de alguém” (CCA, p. 332). É a natureza reflexiva do jovem que lhe garante tomar consciência de que Nina age de modo inautêntico, já que encena uma mascarada e “nunca está presente quando fala” (CCA, p. 238).

Em seus registros diarísticos, André se autorrepresenta em seu “temperamento melancólico” (CCA, p. 26) e passional, características que se tornam pontos de vulnerabilidade explorados por Nina. Ele percebe gradativamente as modulações de voz realizadas pela suposta mãe para manipulá-lo emocionalmente, sobretudo por ocasião da degradação física decorrente da sua enfermidade:

Desta vez sua voz era diferente, quase carinhosa, bem semelhante ao modo como me tratava noutros tempos. [...] De súbito, como se cedesse ao impulso da cena evocada, sua voz se fazia veludosa, de uma melancolia infantil e feminina, onde eu sentia pulsar de novo, com que emoção, toda a força de sua alma amorosa. [...] De grave, sua voz passou a um tom aliciador, canalha. [...] Como se tivesse intuição dos pensamentos que haviam me ocorrido momentos antes, sua voz adquiria um timbre mais doce e mais insinuante (CCA, p. 23, 25, 27-28, 338).

Essa estratégia feminina adquire conotação erótica e confirma, ao leitor, a postura dissimulada de Nina, que esconde traiçoeiramente suas reais intenções para com André. Embora eficaz em um primeiro instante, o recurso à modulação de voz usado por Nina perde progressivamente sua eficácia, à medida que os tumores a acometem e a condenam à morte: “Também nada mais reconheci naquela voz — era um produto mecânico e frio, um som emitido com dificuldade, audível ainda, mas sem consistência, com a flacidez morna do algodão” (CCA, p. 30). A percepção anotada por André em seu diário quando encontra Nina em seu leito de morte enfatiza também a encenação do motivo gótico da ruína, que demarca a condição precível e sem remissão da existência.

Como personagem feminino limitado a um perímetro patriarcal, Nina usa o erotismo para envolver André em seu plano de vingança, o qual tira proveito da excessiva libido dele e do fato de estar o jovem limitado à presença de Ana e Betty, “formas domésticas e sem brilho” (CCA, p. 189), desprovidas de feminilidade.

“Espelho”, “pente”, “vidro de loção”, “pó-de-arroz”, “caixas, fitas, chapéus” (CCA, p. 23, 41) são exemplos de objetos que reforçam a caracterização caprichosa de Nina e que podem ser lidos como metonímia de sua feminilidade, trunfo que explora para que possa converter-se em objeto de desejo dos personagens masculinos, especialmente de André. Para o rapaz, a descoberta da sexualidade é traumática — “[...] ambos enveredávamos por um caminho que não era mais o da inocência” (CCA, p. 192) — e o coloca em uma situação de tormento subjetivo, uma vez que é levado a acreditar que comete incesto com a mãe: “[o]utro ser começava a se erguer no meu íntimo, agressivo, imperioso, cheio de fome e de sede de absoluto, como um animal que repontasse de selvas primitivas” (CCA, p. 260). O despertar sexual inaugura um paradigma existencial para André e a tensão decorrente é representada pelo gótico cardosiano por meio do duplo freudiano, porquanto André identifica a divisão instaurada em seu *self*.

Mas o erotismo de Nina é arma efêmera porque, acometida por câncer, ela enfrenta a degradação física, embora jamais perca sua altivez, conforme Betty registra em seu diário: “Mais tarde, à medida que se degradou, fui acompanhando em seu rosto os traços do desastre, e posso dizer que nunca houve vulgaridade nem rebaixamento na nobreza de seus traços” (CCA, p. 60). Nina descobre sua enfermidade terminal e tem de executar seu plano rapidamente para que, antes de perder sua beleza, possa manter sua influência sobre André. Ela toma ciência de que “a morte desfolha rápida [seu] tempo nas folhas do calendário” e precisa antecipar-se contra a “fúria do tempo” (CCA, p. 40-41), a fim de concluir seu plano de vingança antes de ser aniquilada pela contingência da enfermidade “irremediável” (CCA, p. 365), diagnosticada pelo médico “R. M.” (CCA, p. 364) e percebida pelo Coronel Amadeu Gonçalves:

A pressa não era uma causa, era uma consequência — ela apressava-se por alguma coisa. E essa alguma coisa, força era convir, ia desenhando aos poucos diante de mim não uma realidade que se pudesse chamar de viva, mas ao contrário, esmaecida, apenas como um prenúncio da verdade inteira que flutuava por trás de sua face. As ligeiras rugas em torno dos olhos, um desfalecimento no canto dos lábios, a pele já sem o atraente acetinado — como não ver, como não sentir que sua beleza atingia o fim? (CCA, p. 359)

Nina descobre que tem “um ou dois meses” (CCA, p. 392) de sobrevida, tempo suficiente para retornar à Chácara e executar seu propósito de corromper André às últimas consequências.

Antes de consumir o ato sexual, Nina confirma o aprisionamento do jovem sob sua influência: somente quando percebe a completa obsessão de André por ela é que Nina se deita

com o suposto filho, no Pavilhão, espaço decadente habitado por “baratas e ratos” (CCA, p. 267) e defendido como antro sagrado para o casal. A cena erótica, consumada sobre um “velho divã esfiapado”, é descrita com decoro e sustenta os detalhes vinculados à sexualidade com o uso de metáforas, como “ventosa de lã”, “flor oculta” e “fenda escura e vermelha” (CCA, p. 267-268).

Nina confirma que Ana permanece à espreita e que testemunha, ressentidamente, a relação sexual entre o filho e a inimiga: “Não sei quanto tempo demoramos sobre o divã, mas já era bem tarde, quando ouvimos um ruído, provavelmente uma enxada ou uma pá que houvesse caído no escuro” (CCA, p. 269). Após a consumação do ato, Ana tem a oportunidade de confrontar Nina, mas, em sua autodefesa, é obrigada a dissimular desinteresse pelo ato supostamente incestuoso: “Mas que me importa que role com ele pelos cantos escuros, como uma cachorra no cio? O inferno é seu, a miséria é sua” (CCA, p. 273).

Nina não se intimida com a repreensão de Ana porque possui, em seu favor, o trunfo do conhecimento, já que tem ciência do adultério cometido pela esposa de Demétrio. Em síntese, a vingança de Nina é executada com êxito porque Ana precisa manter-se calada enquanto assiste ao tormento do filho, subjugado fatalmente pelo remorso, culpa e desespero.

A enfermidade aniquiladora de Nina é significativamente simbólica porque, apesar de aniquilá-la por meio de metástase, seu lento trabalho começa “junto ao seio direito, um pouco mais abaixo” (CCA, p. 389), ponto físico apresentado como metonímia da feminilidade. O “mal insidioso” (CCA, p. 391), além de servir como espelhamento da postura vingativa e sub-reptícia da personagem, denuncia o subtexto filosófico do texto, que, com a lenta e humilhante degradação da carioca, enfatiza a falibilidade do revide.

A morte de Nina é agônica porque a doença prolifera por seu corpo, eliminando quaisquer possibilidades de esperança e condenando-a à decomposição em vida:

Dona Nina achava-se realmente em muito mau estado: da borda do seio, que era de onde partia o filamento principal, e que já se mostrava quase que inteiramente de uma cor roxo-escuro, sucedia-se uma série de manchas que ia finalizar nas costas, o que indicava no interior uma série de tumores bastante difíceis de serem extirpados (CCA, p. 393).

Sua lenta degradação faz o enredo resvalar novamente para o terreno do sobrenatural: “E nem morta, nem viva; encostada à pilha de travesseiros, respirava com dificuldade, olhos fechados” (CCA, p. 388). Em seus instantes finais, a carioca padece em face do que Dr. Vilaça julga ser a presença irrevogável da Morte, que coloca a personagem em uma condição ontológica fronteira, ambígua, acentuando sua monstruosidade.

Para intensificar a crueldade e a tensão dramática associada ao esfacelamento físico de Nina (desdobramento da degradação moral protagonizada previamente com André), o romanista opta por descrever a moléstia como difusa e implacável: “Aí estava a causa do meu terror: por todo o quarto, transcendendo a simples doença, pairava como a sombra de uma existência sobrenatural” (CCA, p. 387). A moribunda é reconhecida pelo médico como vítima de uma “vontade mais forte, mais alta do que a sua, e que já escrevia em sua carne, em letras putrescíveis, a história da sua condenação” (CCA, p. 387), e seu processo de degradação física gera um mau cheiro que, “colando-se às paredes, denso e invisível” (CCA, p. 419), contamina o ar da Chácara como um miasma. O cheiro nauseabundo liberado pelo corpo de Nina é interpretado como elemento grotesco e intensifica a sensação de claustrofobia vivenciada pelos personagens nesse contexto fúnebre. Associados à trajetória decadente da personagem, objetos como “frascos de remédio”, “rolos de algodão” e “ampolas” (CCA, p. 29) se apresentam como índices opressores da morte e contrastam com aqueles objetos pessoais que Nina usa durante o romance como metonímia de sua feminilidade.

O desenvolvimento reticular e progressivo do câncer se associa simbolicamente à própria atuação catalisadora de Nina sobre os habitantes da Chácara, aprisionados, antes de sua decadência física, em sua redoma de influência e fascínio. Em face de Nina moribunda, André substitui seu suposto sentimento de amor pelo de uma “intensa e desoladora piedade” (CCA, p. 33), já que o desespero em que se debate a carioca se torna uma atitude ridícula para o adolescente: “[p]referia a distância e o isolamento, preferia não vê-la nunca mais, a ser submetido àquele inquérito frente a frente, e no qual não me era permitido o menor subterfúgio. Ela sentiu minha relutância e seus olhos se enevoaram” (CCA, p. 32). A covardia de André diante da degradação de Nina nos revela que seu declarado sentimento de amor, na verdade, também possui contorno egoísta, uma vez que não é inabalável o suficiente para permitir-lhe suportar a decadência irreversível do objeto supostamente amado.

A doença de Nina é apresentada também como tabu e equivale ao escândalo último que ataca Demétrio, tendo em vista que, movidos por sádica curiosidade, os habitantes de Vila Velha encontram, no padecimento de Nina, motivo para se intrometerem na Chácara:

Como a casa estivesse com as janelas abertas de par em par — devido ao movimento, ao cheiro dos remédios, a todas as circunstâncias oriundas de uma moléstia grave — irritava-se [Demétrio], queria as janelas fechadas, afirmando que não havia motivo para escancarar assim a Chácara aos olhares curiosos (CCA, p. 424-425).

Não bastasse o mal-estar que a morte iminente do objeto de seu amor proibido causa em Demétrio, o herói-vilão se torna novamente refém de sua excessiva paranoia, pois a Chácara adquire “aspecto de coisa invadida e violada” (CCA, p. 414) por receber intrusos satisfeitos com a miséria da agonizante. Todos os esforços realizados por Demétrio para manter a Chácara a salvo da intromissão se tornam inúteis quando, por força da bisbilhotice local, não conseguem conter as pessoas que comparecem à casa da família sob o pretexto de velarem por Nina.

Mais uma vez, Demétrio recorre à negação como mecanismo de defesa psicológica e declara, a Ana, que “não existia nenhum motivo para que a casa deixasse de prosseguir em seu movimento habitual” (CCA, p. 425), sendo justificável seu intento de trancar o portão da Chácara com cadeado. No entanto, ao argumentar que a entrada dos vizinhos não poderia ser bloqueada, Ana desanima Demétrio em seu propósito e nos sugere aproveitar-se da condição degradada de Nina para expô-la, humilhanamente, aos olhos de uma população maldosa, que frui o prazer de acompanhar a queda daquela mulher que, outrora, era considerada pelo povoado um epítome da beleza física.

A morte reservada a Nina é representada como uma brutalidade com a qual Ana se regozija morbidamente:

Pensando isto, eu abraçava a trouxa, como se retém junto ao coração um peñhor de amizade. Que me importava o seu mau cheiro, que me importava sua umidade de suor, seu bafo de agonia; afogando-me neles, era como se eu estreitasse um ramalhete das mais frescas rosas, e sentisse, através do seu bolo ensanguentado, não a vingança que exprimiam, mas um odor carnal e excitante de sangue e primavera (CCA, p. 414-415).

O sofrimento da concunhada é interpretado, por Ana, como um sinal de que a Providência sádica e maligna, por fim, ouvira suas preces de justiça e lhe reservara o deleite da humilhação final de Nina. Mas a tomada de consciência em relação à morte da inimiga coloca Ana em uma condição ambígua porque, apesar de desejar a destruição da mulher que corrompera André, reconhece que a morte de Nina representa o fim de sentido de sua própria existência, movida pelo rancor cultivado durante todo o romance. Obcecada por Nina até o fim de sua vida, Ana recorre novamente a sua imaginação para fantasiar sobre o esquecimento que deverá ser legado à memória da inimiga, sepultada em “área de cemitério mineiro” (CCA, p. 416):

Sentar-me-ei então à sombra do jequitibá e, tomando do chão um galho seco, traçarei o nome dela sobre a terra. Será, por um minuto, a única coisa que dela ainda haverá de sobreviver ao esquecimento. Depois virá de longe um vento solto, desses que rodam à toa pelas várzeas, e apagará o nome — e então só ficará o monte de terra, até que outro vento espalhe a terra, essa terra se confunda a todas as terras, e o próprio cemitério desapareça, e as cruces também, e a área volte novamente a ser apenas campo livre, onde pastem outros bois, que em meio à erva tenra encontrem, uma vez ou outra, um taco de madeira

onde ainda sobre uma data ou o resto de um nome gasto pelas intempéries. Aí, então, ninguém se lembrará de que ela existiu (CCA, p. 416).

A vulnerabilidade humana à ação de Cronos corresponde, na idealização de Ana, à vingança definitiva que a Providência poderá executar em seu favor como maneira de reparar as injustiças sofridas em vida.

Por sua vez, o herói-vilão não espera qualquer intervenção da Providência e, como último ataque contra a dignidade de Nina, ordena a Ana que prepare um velório com objetos pobres, apresentados derrisoriamente contra o cadáver da recém-falecida. Ao contrastarem com os objetos de valor usados por Nina para compor parte de seu fascínio ao longo da trama, os paramentos que Demétrio reserva à cena final protagonizada pela cunhada — “urna muito simples [...] forrada de pano ordinário” (CCA, p. 34), “uma dessas velas brancas, baratas, que em quase todas as casas rolam no fundo das gavetas” (CCA, p. 438) — são escolhas que delatam seu descaso e que permitem a execução de seu golpe final de humilhação.

Em sua pobreza e deboche, a cerimônia fúnebre de Nina é organizada por Demétrio e, como percebido por Valdo, se assemelha grotesca e sadicamente a uma festa, da qual o herói-vilão espera tirar proveito para receber finalmente a visita do Barão. Mesmo tendo se transformado em cadáver, Nina é reificada uma última vez e se torna o instrumento necessário para que a mais cara obsessão de Demétrio seja consumada diante da presença de importantes figuras de Vila Velha, como “Donana de Lara”, “a filha do Barão de Santo Tirso”, “Dona Mariana”, “Seu Aurélio da farmácia” e o “Coronel Elídio Carmo” (CCA, p. 480).

Denunciada em sua hipocrisia, a sociedade de Vila Velha se exhibe como promotora de uma permanente, desumana e sádica mascarada porque a reunião de seus integrantes busca antes a manutenção das aparências sociais do que o verdadeiro respeito à memória da morta: “Julguei mesmo ouvir, partindo de um dos extremos da sala, uma risada que em vão se esforçava para ser contida” (CCA, p. 451). A observação de Valdo reforça a conversão do velório da esposa em espetáculo escarninho capaz de colocar em cena o que a cosmovisão cardosiana exhibe simultaneamente como uma sociedade provinciana grotesca e simbolicamente vampírica, mantida às custas das mazelas alheias.

Estes subtextos se associam à morte de Nina e ampliam a leitura do romance:

1) A destruição irreversível de Nina pode ser lida como uma denúncia da ausência de voz à qual estão submetidas as mulheres na sociedade patriarcal. Às avessas, o romancista denuncia as limitações impostas e a tendência punitiva reservadas às mulheres pelo patriarcalismo. É certo que a morte de Nina não converte Valdo em uma figura virtuosa, embora contribua para a sua libertação, o que confirma decisivamente a necessidade de desertar o cenário

familiar opressor. Se a morte de Nina auxiliasse na conversão do marido à virtude, ele abandonaria sua postura ciumenta e galanteadora; no entanto, o romance não apresenta indícios de que tais idiossincrasias de Valdo tenham se alterado com sua partida da Chácara.

2) A morte de Nina pode ser lida filosoficamente, já que representa a cosmovisão cardosiana de que a vingança (mal) se caracteriza por sua falibilidade e por seu potencial de auto-destruição.

Essas possibilidades de leitura, embora permaneçam em território de especulação, reforçam a profundidade com que os temas são explorados na trama e também a posição dual do romancista em relação à cultura mineira, concebida por ele como objeto simultâneo de amor e ódio.⁵⁹

3.2.5. ANDRÉ

Suposto herdeiro da família Meneses, o adolescente André conquista importância central na intriga entre Ana e Nina. A análise do personagem viabiliza a identificação de mais pontos de contato com elementos góticos canônicos, tendo em vista que a reificação imposta a ele por Nina e a omissão acerca de sua origem o associam ao motivo gótico da punição dos pais nos filhos. Gerado por Alberto e Ana, André é rebento bastardo que não pertence legitimamente à linhagem dos Meneses e que se transforma em instrumento de expiação dos pecados cometidos pelos pais. Ao desenvolver o motivo gótico do segredo de família, o romancista sustenta o mistério em torno da figura de André até o fim e essa estratégia narrativa é um dos mais memoráveis traços do romance.

André é criado por uma figura materna postiça (Betty) e, até a adolescência, desconhece Nina, que lhe é apresentada como sua verdadeira mãe, mas em torno de cuja figura pairam mistérios que intrigam o jovem. Incapaz de acessar os fatos acerca do passado de Nina, André se limita a ouvir discussões entre Valdo e Demétrio, que frequentemente a tomam como motivo de contendas familiares. Imerso em permanente sentimento de ludíbrio, a trajetória de André se

⁵⁹ A respeito do seu “movimento de luta” (CARDOSO, 2012, p. 730) contra Minas Gerais, conferir a entrevista de Lúcio Cardoso concedida a Fausto Cunha em 25/11/1960, registrada no *Jornal do Brasil*. Nas palavras do romancista, *Crônica da casa assassinada* corresponde ao punhal desferido contra o que considera ser a hipocrisia mineira. No entanto, em julho de 1962, Lúcio registra, em seus *Diários*, os sentimentos ambíguos que nutre por seu estado natal: “Minas, esse espinho que não consigo arrancar do coração — fui menino em Minas, cursei Minas e os seus córregos, vi nascer gente e nome em Minas, na época em que essas coisas contam. O que amo em Minas é a sua força bruta, seu poder de legenda, de terras lavradas pela aventura que, sem me destruir, incessantemente me alimenta” (CARDOSO, 2012, p. 504).

caracteriza pela alienação de seu *self* decorrente da alienação familiar em que vive, já que não lhe é dado o direito de conhecer uma versão sólida a respeito de sua própria origem, por ele angustiadamente percebida como uma “bruma indevassável” (CCA, p. 188), dentro da qual persistem questionamentos aos quais “coisa alguma me respondia” (CCA, p. 336): “[...] imaginei o quanto me achava distante de tudo, e o quanto me eram estranhas as pessoas que conviviavam comigo. Nada nos identificava senão o teto que nos cobria” (CCA, p. 187-188). Essa percepção antecipa ao leitor o não pertencimento consanguíneo do personagem ao clã do herói-vilão e reforça seu sentimento de alienação identitária.

O retorno de Nina à Chácara acentua o tormento de André porque, tendo finalmente conhecido sua suposta mãe, o rapaz vive intenso duelo em seu domínio subjetivo devido à postura contraditória assumida pelos pais, a qual o relega a um entrelugar existencial. Tratado por Valdo como uma criança inexperiente e por Nina como um homem, André sofre com essa indeterminação, que encena a dissolução de fronteiras comumente promovida pela literatura gótica:

Dois dias antes, como o rapaz se recusasse a ingerir qualquer espécie de alimento, [Valdo] reunira toda a sua coragem e resolvera visitá-lo no próprio quarto. [...] Tinha necessidade de ganhar aquele coração rebelde. “Se não está doente, é preciso sair, respirar o ar livre. Não pode viver à parte, como um condenado.” André deixou escapar uma breve risada: “Será que eu não posso viver como quiser?” [...] [Valdo] Dissera apenas, balançando a cabeça: “Você ainda é muito criança. Ninguém, na sua idade, vive assim como quer...” Então qualquer coisa se rompera dentro dele e, atônito, assistira-o precipitar-se num verdadeiro assomo de furor: “Que importavam seus conselhos? Que importava o que pensasse? Que importava que o julgasse criança?” (CCA, p. 247-248)

Condenado a uma relação esvaziada com Valdo, André nutre o sentimento de desprezo contra a figura paterna que, a seu ver, jamais se esforçara por compreendê-lo em sua individualidade:

Sempre houve entre nós uma certa rigidez, um certo mal-estar, cujas razões jamais consegui esclarecer. Pouco expansivo, ele nunca se aproximou muito de mim — e eu, pelo meu lado, nunca simpatizei com ele o bastante para transformá-lo em amigo (CCA, p. 212).

Essa conturbada relação entre pai e filho recupera, da literatura gótica, a denúncia de relações familiares fracassadas, incapazes de garantir respaldo psíquico aos jovens em formação. A família, que deveria sustentar emocionalmente as descobertas de vida de André, é agência de tormento e objeto de sua rejeição e ódio. O relacionamento protocolar entre Valdo e André também assinala a tendência cíclica do malogro: apartado precocemente de uma figura paterna,

a ausência de um modelo masculino para Valdo culmina na repetição dessa mesma ausência.⁶⁰ Sob a perversa influência de Demétrio (que recorre à voz do bom senso para ditar as decisões a serem tomadas), Valdo cumpre sua função paterna de maneira atabalhoada e, ao defender a manutenção e reprodução do paradigma patriarcal, obriga André a sujeitar-se aos jogos da masculinidade para os quais o jovem se sente inapto devido à sua excessiva sensibilidade.

Distinto por sua tendência introspectiva, passional e sonhadora, André se sente violentado pelas obrigações impostas porque despreza os jogos da masculinidade defendidos por Valdo e Demétrio. Como suposto herdeiro da família Meneses, é talhado para manter o engessado paradigma imposto à primogenitura masculina:

Nessa questão de esportes, por exemplo, seguia suas indicações, se bem que as achasse em desacordo com minha natureza. Colecionei todos os fuzis e espingardas com que me presenteou, sem no entanto jamais me apaixonar pela ideia da caça. Aceitava os presentes para satisfazê-lo [...] (CCA, p. 212).

As imposições reservadas por Valdo a André indicam, na verdade, tácita aceitação das demandas apresentadas pelo herói-vilão, que reclama para si o direito de intrometer-se na maneira como Valdo cria o filho, de modo a manter a respeitabilidade da família perante Vila Velha.

A submissão de André às exigências do patriarcalismo nos revela o avesso da dinâmica da opressão que, se frequentemente se impõe sobre personagens femininos, também é encenada como sofrível aos personagens masculinos, que têm notadamente sua liberdade e identidade cerceadas para que possam manter-se dentro do código de conduta estabelecido como requisito para reprodução do papel paterno.

Tendo suportado a opressão paterna até seu limite, André adota uma postura parricida que sustenta sua rebeldia contra as amarras familiares. O episódio em que desobedece às ordens de Valdo e remexe nas roupas antigas de Nina nos mostra o início de sua trajetória em direção à completa rejeição das imposições familiares e serve também como subtexto de denúncia às relações de poder sobre as quais se firma a cultura patriarcal, já que Valdo ameaça castigar André por seu ato considerado temerário.

Devido ao seu temperamento introvertido, André é o personagem que mais sofre com o sentimento de claustrofobia imposto pelo cenário, como se nota na cena em que visita o quarto

⁶⁰ Apesar de suas falhas, Valdo é o único irmão da família Meneses que se dispõe a ressignificar sua realidade e, portanto, se torna capaz de reconhecer seu fracasso como pai. A crescente tomada de consciência ratifica o perpétuo distanciamento entre ele e o filho, e acaba sugerindo-lhe que André não seja seu filho legítimo. Por ocasião do velório de Nina — momento da trama em que atinge o ápice de seu esclarecimento —, Valdo se despoja do egoísmo paterno e, finalmente, observa André honesta e verdadeiramente pela primeira vez, lamentando-se por todas as falhas cometidas em prejuízo da individualidade do adolescente.

da moribunda: “Assim que girei o trinco, estonteou-me o ar que vinha lá de dentro, rançoso, misturado a um vago alento de flores ou de maçãs apodrecidas” (CCA, p. 398). A intensa sensibilidade de André, somada à crescente alienação de seu *self*, é afetada continuamente tanto pelo perímetro de aprisionamento da Chácara quanto pelo entorno natural, que confirma a solidão e o atordoamento do personagem exposto a elementos voláteis, tais como luzes, sons e cheiros:

O verão ia alto, nenhuma brisa movia as folhas, só o sol ardia e crestava as folhas inanimadas. Como que toda aquela luz se transfundia no meu ser e, de súbito, tonto, eu me sentia atacado por uma quentura que nenhum remédio aplacava. Caminhava então pelo jardim, sem destino, a testa coberta de suor, o sangue latejando (CCA, p. 396).

Apesar de tolerar a fragmentação de seu *self* até o limite da tensão, André se submete à explosão motivada por sua asfixia subjetiva. Torturado pela morte iminente de Nina, conclui ingenuamente que sua existência apartada dela é inconcebível, o que reforça o argumento de que o plano de vingança da carioca alcança o resultado idealizado.

A leitura reservada por André à realidade circundante desenvolve, mais uma vez, a cosmovisão gótica de que a Providência é maligna e brinca perversamente com as criaturas, sem lhes oferecer qualquer esperança de redenção. Interpelado a encarar a cruel decadência de Nina, André se sente desamparado espiritualmente e se reconhece descrente do que considera ser a hipócrita e esvaziada tradição religiosa familiar. Perante a insuperável condição moribunda de Nina, André vivencia uma profusão vertiginosa de sentimentos — como desolação, ira, desesperança — e por não receber, em seu favor, qualquer manifestação de intervenção divina (sinal de materialização prática da doutrina professada pela família), se insurge contra os dogmas católicos.

O transbordamento emocional de André é a principal idiossincrasia que o impele a perceber a realidade de maneira delusória, deformada, e a registrar suas impressões em seu diário. No caso de André, os episódios vinculados ao erotismo e às múltiplas formas de tormento que vivencia — como o desespero em face da morte de Nina e a desolação decorrente de sua fragmentação identitária — correspondem aos episódios de maior intensidade subjetiva, os quais geram uma ânsia por expressão. Essa iniciativa de expressão — que visa a atenuar ou a compreender a tensão subjetiva experimentada — culmina em uma percepção deformada da realidade e ainda acentua a perplexidade do personagem, que reconhece o esforço malogrado de materialização de seus sentimentos. A saturação emocional frequentemente vivida por André, somada à fragmentação de seu *self*, se torna requisito para que a percepção e tentativa de registro da realidade resvalem em uma atmosfera alucinatória:

E então, depois de algum tempo em que contemplei o corpo sem propriamente compreender o que representava, é que senti que ela realmente começava a

morrer, porque sua presença, como um fluido que se esgotasse, também principiava a se afastar das coisas, a desertar dos objetos, como sugada por uma boca enorme e invisível. Tudo o que significava seu calor refluía dos objetos que ela tocara em vida e que guardavam até aquele momento a marca inesquecível de sua passagem. Como sob o efeito de uma droga, eu olhava para todos os lados e via escorrer essa presença dos móveis, da cama, das janelas, dos cortinados, como fios baixos, ligeiros córregos de luto, depois em fontes que iam subindo, solenes e fartas, enovelando-se ao longo das cortinas, unindo-se a todas as águas presentes e compondo, afinal, o rio único de lembranças e de vivências que agora ia desaguar no imenso estuário do nada (*CCA*, p. 433).

O desfecho reservado a André assinala o êxito do plano de vingança de Nina contra Ana porque o adolescente, ao ser subjetivamente aprisionado pela carioca, é subjugado pela perda de referência existencial e, posteriormente, por simbólica morte social. Após o falecimento de Nina, André é dominado por uma apatia que o transforma em uma criatura fantasmática: “durante o dia inteiro vaguei pela casa deserta, sem coragem nem sequer para entrar na sala” (*CCA*, p. 20). Essa zumbificação física se associa à espiritual, já que o personagem revela o tormento de estar aprisionado a uma “sensação de vazio” e a “despovoados corredores da alma” (*CCA*, p. 19-20). Descrente de qualquer possibilidade de transcendência, André reconhece ressentidamente o “duro peso que se [acumula] sobre [seu] coração” (*CCA*, p. 35) e também a influência que, mesmo depois de morta, Nina continua a exercer sobre ele. Esse ângulo de leitura nos permite associar André ao tipo gótico do amante amaldiçoado por um amor vampírico, embora sua representação — sustentada pela fragmentação identitária que se desdobra crivelmente em um apego a Nina — jamais rompa com o pacto representacional realista da obra.

Em meio à paranoica atmosfera da Chácara dos Meneses, o amor de André por Nina se torna igualmente obsessivo porque o rapaz, desesperado em face da destruição do objeto de seu amor, se arrisca a amaldiçoar Nina, invocando a intervenção da Providência para que a amada jamais encontre “repouso do outro lado” (*CCA*, p. 432). A afronta dirigida por André a essa Providência perversa reforça também o repúdio aos valores religiosos legados pela tradição familiar porque, sentindo-se uma criatura abandonada em meio a um vórtice de caos, desespero e niilismo, o jovem se torna descrente do “céu”, do “inferno” e de quaisquer outros conceitos dogmáticos, que, em seu ver, se tornaram “noções infantis e sem importância” (*CCA*, p. 28). Essa perda da esperança na transcendência representa o pecado máximo para a família mineira católica na qual André crescera, e o insulto dirigido à figura de Cristo — “PORQUE O CRISTO É MENTIRA” (*CCA*, p. 492) — confirma sua postura parricida como a histeria última por ele vivenciada antes de partir da Chácara.

A morte subjetiva de André culmina em sua morte familiar e social porque o adolescente, sem esperança e sem perspectiva de futuro, foge da Chácara, tornando-se voluntariamente um proscrito:

Empurrei-a para o lado e desci a escada, por onde André já havia passado. Lá estava ele, quase junto ao tanque, correndo sempre — eu [Valdo] não hesitei, continuei a segui-lo, chamando sempre “André!”, mas ele nem sequer se voltou, como se fosse exatamente minha presença que desejasse evitar. Aquilo, no entanto, não podia durar muito: ele era moço, mais rápido do que eu e, possivelmente, o motivo que o fazia abandonar a casa daquele modo era mais forte, mais poderoso do que aquele que me impulsionava. Estaquei, enxugando o suor que me escorria pela testa — havia perdido a partida. Com aquela fuga, desatava-se o último nó que sobrava em minha história (*CCA*, p. 493).

Antes de se decidir pela fuga, André enfrenta mais uma encruzilhada existencial porque, por não conhecer outro paradigma, sente-se incomodado por ter de abandonar o cenário de sua infância; no entanto, subjugado pelo sentimento de culpa oriundo do suposto incesto cometido com Nina, conclui que não suporta mais permanecer na Chácara. Seu tormento então se acentua porque, ao destacar-se de suas raízes e vagar por um entrelugar, vivencia um embrutecimento afetivo em relação à família: “[...] eu não o amo, nunca o amei como a pai. Não o sinto como tal, como não sinto que é minha mãe que jaz morta neste caixão. Aliás, não sinto nada em relação aos meus parentes. Não amo nenhum ser humano” (*CCA*, p. 492). Com a deserção voluntária de André do cenário familiar e social de Vila Velha, o revide de Nina atinge então sua culminância porque Ana Meneses falece sem jamais reencontrar o filho.

CONCLUSÕES

A literatura gótica, ao eleger o medo como matéria-prima trans-histórica sobre a qual suas tramas se sustentam, denuncia e reflete as ansiedades presentes no tecido cultural, as quais equivalem tanto a mal-estares pontuais (associados a um contexto histórico-geográfico específico) quanto a incômodos atemporais (dentre os quais podemos citar o medo dos mortos). Qualquer que seja o agente causador de medo escolhido para compor as obras góticas, esse modo de composição literária atua como uma força desestabilizadora *ad hoc* que, no domínio simbólico, se incumbem de refletir sobre a alegada supremacia de categorias epistemológicas e ontológicas, e de paradigmas existenciais sustentados por agências de poder.

Estabelecida no século 18 como literatura de agenda anti-iluminista, a ficção gótica tem questionado, desde sua origem, a abrangência, a validade e a coerência dos constructos culturais — como raça, gênero, classe, religião, ciência, código jurídico e mito — que, em sua tentativa obsessivamente racional de planificação e contenção dos fenômenos sociais e psíquicos, se convertem em agências de opressão. O sujeito que se reconhece inapto a escolher uma configuração existencial dentre o limitado e enrijecido catálogo preestabelecido socialmente tende a se tornar um indivíduo de *self* fragmentado.

Ao fundar suas bases no perímetro do interdito, do tabu, do excesso e da transgressão, a literatura gótica — poética da tensão permanente entre o *self* e a realidade — desenvolve temas universais e atemporais que fomentam a incursão exegética por múltiplas abordagens crítico-teóricas, dentre as quais se destacam a psicanalítica, a histórica, a feminista e a cultural. Os textos teatralizam dilemas perenes da natureza humana, dissolvem categorias epistemológicas e ontológicas aparentemente estáveis, e conjecturam sobre possíveis reações contra os agentes ou eventos responsáveis pela desestabilização social. Essa tríade procedimental (teatralização, dissolução e previsão), qualquer que seja a via de acesso crítico eleita, nos mostra que a ficção gótica se preocupa em mapear e denunciar as múltiplas agências de opressão existentes em sociedade, colocando em evidência a dinâmica de seu funcionamento perverso.

O gótico é um instrumento para que ideologias dominantes sejam interrogadas. Revolve terrenos sociais com miasmas, expõe seus pontos fracos (para compreender essas fragilidades e encontrar os fios que estão para se romper) e experimenta simbolicamente o *bouleversement* do *status quo* sobre o qual repousa a sociedade. As obras privilegiam elementos contrastantes para acentuar o desajuste existente entre o sujeito e a realidade: lido pela cosmovisão gótica, o

ser humano é reconhecido como um habitante de um mundo descompassado, do qual a Providência desertou. A cosmovisão gótica se marca por seu pessimismo em relação à condição trágica do ser humano, criatura oprimida e fadada à corrupção moral e física.

O sujeito das obras góticas possui uma história de si tão fragmentada que nem sempre consegue reordená-la, de forma a atribuir-lhe sentido. Personagens traumatizados, imersos no sentimento de caos, têm dificuldade em (re)construir o *télos* de sua biografia e então perambulam por uma realidade que se lhes desvela incompreensível. A ficção gótica os retrata como forasteiros de si mesmos e do mundo, já que não compreendem o mistério de sua própria dimensão psíquica, que também se deforma em agência de terror e opressão.

A investigação do mal na natureza humana integra também uma das principais agendas da literatura gótica e, ao desenvolverem esse tema literário, as obras reforçam seu compromisso com discussões universais e atemporais. A tendência humana ao mal e à violência tem sido teatralizada ficcionalmente desde o século 18 e a passagem dos séculos tem acentuado o pessimismo e a complexidade das obras góticas, que sustentam a cosmovisão de que o mal, onipresente, satura todos os espaços, sujeitos e mecanismos sociais, ao mesmo tempo em que invalida qualquer referência existencial e moral. Como representado por Faulkner e Cardoso, o perímetro familiar não está isento da ubiquidade do mal.

O gótico modernista, ao manter a cosmovisão de suas matrizes dos séculos 18 e 19, se afirma como postura hermenêutica pessimista (delatora do aparente progresso defendido pela sociedade) e denuncia um contexto moderno marcado pela destruição de seus indivíduos. Também essas obras modernistas continuam o questionamento gótico a respeito da validade e coerência de constructos narrativo-ideológicos, como gênero, raça, classe e tradição. Poética da incerteza, que se materializa pela paranoia e alienação de narradores e personagens estilizados existencialmente, incentiva a flexibilidade de julgamento ao nos apresentar múltiplas versões de fatos e percepções de seus personagens, que protagonizam a jornada do sujeito moderno em busca da ressignificação de seu *self*.

Lidos como obras góticas, os romances *Absalão, Absalão!* e *Crônica da casa assassinada* colocam em cena (e sob denúncia) as agências de opressão que se associam de forma reticular nas ressentidas culturas sulista pré-Guerra Civil e mineira, dentre as quais se destacam a tradição, a divisão social por meio de castas ou pseudocastas, e a religião. O confronto dessas forças de intervenção com o *self* dos personagens culmina na fragmentação subjetiva dos indivíduos, que resvalam em uma existência zumbificada, alienante.

Ao criticarem o egoísmo e a perversa influência do capital que solapam as relações humanas (sobretudo as originárias no círculo familiar), as obras teatralizam a dinâmica da reificação e assinalam, em seus subtextos, que a própria sociedade é a responsável pelas perversões e aberrações que a atacam. As crianças se tornam o que os adultos lhes ensinam a ser e, por conseguinte, a principal mazela doméstica delatada por Faulkner e Cardoso corresponde ao malogro das famílias em respaldar psicologicamente seus filhos em formação.

A leitura dos romances, a partir das relações interpessoais firmadas pelos heróis-vilões Sutpen e Demétrio, viabiliza as seguintes conclusões a respeito da dinâmica e das formas de opressão no perímetro familiar:

- 1) O gótico faulkneriano e o gótico cardosiano assinalam a volatilidade das categorias “vítima” e “algoz”, e a tendência à permuta que existe entre elas como reação humana à tentativa de superação da humilhação sofrida.
- 2) Por mais que o herói-vilão considere as pessoas por meio de uma lógica reificadora (transformando-as em vítimas de seus ímpetos descomedidos), não consegue escapar do fato de que também é refém de relações interpessoais (sobretudo no que se refere às reações imprevisíveis das vítimas, que frequentemente arquitetam planos de revide).
- 3) A violência, como encenada nos romances, opera pela dinâmica da reverberação e, por tal razão, o trauma sofrido tende a ser perpetrado sobre outra vítima como recurso catártico.
- 4) A opressão tende à propagação desenfreada e, como um vórtice, enreda inocentes (o que, em um esquema de vingança, acentua a vileza da iniciativa).
- 5) Os atos violentos são contaminantes, já que servem de modelo e de justificativa para que outro personagem os replique.
- 6) As múltiplas formas de violência — física, psicológico-emotiva ou simbólica — situam a liberdade do sujeito, tornando-o refém desumanizado de seu algoz.
- 7) Em oposição às iniciativas opressoras individuais, o preconceito é denunciado como uma forma legítima de violência coletiva.
- 8) O matrimônio é representado como uma instituição na sociedade patriarcal que fomenta, de forma socialmente legítima, a opressão.
- 9) A sagacidade intelectual serve de recurso à revanche quando o personagem não consegue executar seu plano de vingança por meio do ataque físico.
- 10) A deserção do cenário de vingança e o renascimento subjetivo são apresentados como forma de reparação aos danos sofridos pelas vítimas. No entanto, é necessária superação do sentimento de rancor para que a ressignificação da realidade ocorra.

11) A interação com a alteridade fomenta a relativização cultural.

Nas sociedades sulista e mineira, como posto em cena por Faulkner e Cardoso, violência gera violência, em um interminável círculo de ação \times reação. Reificados, os personagens são convertidos mutuamente em instrumentos que operacionalizam desejos alheios. Denunciados como simbolicamente vampíricos, os jogos culturais se mantêm às custas dos seres humanos e amparam um sistema que se nutre da paradoxal ambivalência entre dor infligida \times aparência respeitável — dinâmica que nos permite defini-las como culturas sadomasoquistas.

A análise comparativa proposta, ao examinar as relações interpessoais firmadas por Thomas Sutpen e Demétrio Meneses, nos permitiu compreender como os personagens atualizam o icônico herói-vilão da literatura gótica canônica e como opera a dinâmica da opressão estabelecida entre esses protagonistas, seus algozes e suas vítimas. A incursão crítica realizada viabilizou o exame da tendência à permutabilidade que se mostrou inerente às categorias de vilão e de vítima, já que as relações baseadas em jogos de poder e opressão denunciam atos de violência factual e simbólica característicos por seu potencial reverberante. Para além da condição inédita deste trabalho crítico-comparativo (o qual, certamente, deverá indicar novas possibilidades analíticas para valoração dos romancistas escolhidos e de outros autores que criam no território da literatura gótica), a relevância deste estudo está na constatação de que o gótico é inventário temático-formal para denúncia das múltiplas formas de violência que persistem interferindo e condicionando o paradigma comportamental e moral de comunidades geograficamente limitadas, denunciadas em suas ideologias mesquinhas. O gótico faulkneriano e o gótico cardosiano, apesar de se originarem de configurações geográficas distintas, assinalam pontos de confluência em relação à dinâmica da opressão instalada em sociedades tradicionais e, por essa razão, nos desvelam indícios relevantes quanto às possibilidades de desmonte dessas engrenagens sociais mantidas às custas da reificação.

O pessimismo da cosmovisão gótica permanece como mote essencial que auxilia a explicar a perenidade desse modo literário. Afastando-se de representações binárias, a literatura gótica encara a totalidade da natureza humana, assaltando-a em suas ambiguidades e contradições. Tal olhar, a um só tempo tolerante e autêntico, reconhece a tragicidade da natureza humana, o que torna as obras importante reflexo do homem, não apresentado de forma idealizada ou moralizante. O reconhecimento e a representação de tendências vis legam dialeticamente às obras uma centelha de otimismo (mesmo que permaneça disfarçada sob as representações pessimistas da trama) porque a iniciativa de se aproximar dos pontos negativos da natureza humana é metade do percurso (como exposto nos romances) em direção à descoberta criativa de novas possibilidades existenciais.

REFERÊNCIAS

AIKIN, John; AIKIN, Anna Lætitia. On the pleasure derived from objects of terror; with Sir Bertrand, a fragment. *In: AIKIN, John; AIKIN, Anna Lætitia. Miscellaneous pieces, in prose.* London: [s.n.], 1773. p. 119-137.

ANDERSON, Eric Gary. The fall of the house of Po' Sandy: Poe, Chesnutt, and Southern undeadness. *In: ANDERSON, Eric Gary; HAGOOD, Taylor; TURNER, Daniel Cross (ed.). Undead souths: the gothic and beyond in Southern literature and culture.* Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2015. p. 23-35.

ANDERSON, Eric Gary; HAGOOD, Taylor; TURNER, Daniel Cross. Introduction. *In: ANDERSON, Eric Gary; HAGOOD, Taylor; TURNER, Daniel Cross (ed.). Undead souths: the gothic and beyond in Southern literature and culture.* Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2015. p. 1-9.

BARROS JUNIOR, Fernando Monteiro de. *Vampiros na casa-grande: clausura e poses do gótico em Lúcio Cardoso.* 2002. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) — Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.

BAYER-BERENBAUM, Linda. *The gothic imagination: expansion in gothic literature and art.* Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press, 1982.

BLAKE, Nancy. Creation and procreation: the voice and the name, or biblical intertextuality in *Absalom, Absalom!* *In: GRESSET, Michel; POLK, Noel (ed.). Intertextuality in Faulkner.* Jackson: University Press of Mississippi, 1985. p. 128-143.

BLOOM, Clive. Horror fiction: in search of a definition. *In: PUNTER, David. (ed.). A new companion to the gothic.* West Sussex: Wiley-Blackwell, 2012. p. 211-223.

BLOOM, Clive. Introduction: death's own backyard: the nature of modern gothic and horror fiction. *In: BLOOM, Clive (ed.). Gothic horror: a reader's guide from Poe to King and beyond.* New York: St. Martin's Press, 1998. p. 1-22.

BLUMENBERG, Hans. *Work on myth.* Cambridge: The MIT Press, 1985.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira.* 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1978.

BOTTING, Fred. *Gothic.* London: Routledge, 2005.

BRANDÃO, Ruth Silviano. Lúcio Cardoso: a travessia da escrita. *In: BRANDÃO, Ruth Silviano (org.). Lúcio Cardoso: a travessia da escrita.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998. p. 25-45.

BRUHM, Steven. The contemporary gothic: why we need it. *In: HOGLE, Jerrold E. (ed.). The Cambridge companion to gothic fiction.* New York: Cambridge University Press, 2002. p. 259-276.

CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

CARDOSO, Lúcio. *Diários*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

CARROLL, Noël. *The philosophy of horror: or paradoxes of the heart*. New York: Routledge, 1990.

CAVALLARO, Dani. *The gothic vision: three centuries of horror, terror and fear*. London: Continuum, 2002.

CLEMENS, Valdine. *The return of the repressed: gothic horror from The castle of Otranto to Alien*. Albany: State University of New York Press, 1999.

CLERY, E. J. Horace Walpole: Earl of Orford (1717-1797). In: MULVEY-ROBERTS, Marie (ed.). *The handbook to Gothic literature*. Basingstoke: Macmillan Press, 1998. p. 246-249.

CROW, Charles L. *American Gothic*. Cardiff: University of Wales Press, 2009.

DAVENPORT-HINES, Richard. *Gothic: four hundred years of excess, horror, evil and ruin*. New York: North Point Press, 1999.

EDMUNDSON, Mark. *Nightmare on Main street: angels, sadomasochism, and the culture of Gothic*. Cambridge: Harvard University Press, 1997.

EHRSTINE, John W. Byron and the metaphysic of self-destruction. In: THOMPSON, G. R. (ed.). *The gothic imagination: essays in dark romanticism*. Pullman: Washington State University Press, 1974. p. 94-108.

ELLIS, Kate Ferguson. *The contested castle: gothic novels and the subversion of domestic ideology*. Urbana: University of Illinois Press, 1989.

FAULKNER, William. *Absalão, Absalão!* Tradução de Sônia Régis. São Paulo: Círculo do Livro, 1983.

FAULKNER, William. *Novels 1936-1940*. New York: The Library of America, 1990. v. 48.

FIEDLER, Leslie. *Love and death in the American novel*. New York: Criterion Books, 1960.

FRANÇA, Júlio. “Gótico no Brasil”, “gótico brasileiro”: o caso de *Fronteira*, de Cornélio Pena. In: ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA. *Anais eletrônicos do Congresso Internacional ABRALIC 2018*. Uberlândia: [s.n.], 2018. p. 1097-1103.

FRANÇA, Júlio. “A melancolia dos invernos nos ardores do verão”: a literatura brasileira e a tradição gótica. *In*: WERKEMA, Andréa Sirihal; PINHO, Davi; MAGRI, Ieda; OLIVEIRA, Leonardo Davino de. *Conversas sobre literatura em tempos de crise*. Rio de Janeiro: Edições Makunaíma, 2017. p. 467-481.

FRANÇA, Júlio. O gótico e a presença fantasmagórica do passado. *In*: ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA. *Anais eletrônicos do XV Encontro ABRALIC*. [Rio de Janeiro]: Dialogarts, 2016. p. 2.492-2.502.

FREUD, Sigmund. Lo ominoso [Das Unheimliche]. *In*: FREUD, Sigmund. *Obras completas: de la historia de una neurosis infantil y otras obras (1917-1919)*. 2. ed. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1992. v. 17, p. 215-251.

GARZILLI, Enrico. *Circles without center: paths to the discovery and creation of self in modern literature*. Cambridge: Harvard University Press, 1972.

GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan. *The madwoman in the attic*. 2nd ed. New Haven: Yale Nota Bene, 2000.

GRIMAL, Pierre. *A concise dictionary of classical mythology*. Oxford: Basil Blackwell, 1990.

HAGOPIAN, John V. The biblical background of Faulkner’s *Absalom, Absalom!* *In*: MUHLENFELD, Elisabeth (ed.). *William Faulkner’s Absalom, Absalom!: a critical case-book*. New York: Garland, 1984. p. 131-134.

HARMON, William; HOLMAN, Hugh. *A handbook to literature*. 10th ed. Upper Saddle River: Prentice Hall, 2006.

HOGLE, Jerrold E. Introduction: modernity and the proliferation of the gothic. *In*: HOGLE, Jerrold E. (ed.). *The Cambridge companion to the modern gothic*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014. p. 3-19.

HOGLE, Jerrold E. Introduction: the gothic in Western culture. *In*: HOGLE, Jerrold E. (ed.). *The Cambridge companion to gothic fiction*. New York: Cambridge University Press, 2002. p. 1-20.

HORNER, Avril; ZLOSNIK, Sue. Gothic configurations of gender. *In*: HOGLE, Jerrold E. (ed.). *The Cambridge companion to the modern gothic*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014. p. 55-70.

HUGHES, William. *Historical dictionary of Gothic literature*. Lanham: The Scarecrow Press, 2013.

JEHA, Julio. A literatura assombrada pelo medo. *In*: JEHA, Julio (org.). *Contos clássicos de terror*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 7-9.

JEHA, Julio. *A construção de mundos na literatura não realista*. 1991. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1991.

KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection*. Lonrai: Éditions du Seuil, 1980. (Tel Quel).

MALIN, Irving. *New American Gothic*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1962.

O'MALLEY, Patrick R. *Catholicism, sexual deviance, and Victorian gothic culture*. New York: Cambridge University Press, 2006.

PORTE, Joel. In the hands of an angry God: religious terror in gothic fiction. In: THOMPSON, G. R. (ed.). *The gothic imagination: essays in dark romanticism*. Pullman: Washington State University Press, 1974. p. 42-64.

PUNTER, David. *The gothic condition: terror, history and the psyche*. Cardiff: University of Wales Press, 2016. (Gothic Literary Studies).

PUNTER, David. *The literature of terror: the gothic tradition*. 2nd ed. London: Longman Publishing, 1996a. (v. 1).

PUNTER, David. *The literature of terror: the modern gothic*. 2nd ed. London: Longman Publishing, 1996b. (v. 2).

RADCLIFFE, Ann. On the supernatural in poetry. *The New Monthly Magazine*, London, part 1, p. 145-152, 1826.

RAILEY, Kevin. *Natural aristocracy: history, ideology, and the production of William Faulkner*. Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 1999.

RIQUELME, John Paul. Modernist Gothic. In: HOGLE, Jerrold E. (ed.). *The Cambridge companion to the modern gothic*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014. p. 20-36.

SANTOS, Cássia dos. *Polêmica e controvérsia em Lúcio Cardoso*. Campinas: Mercado das Letras / FAPESP, 2001.

SEFFRIN, André. Uma gigantesca espiral colorida. In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. p. 7-12.

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

SNODGRASS, Mary Ellen. *Encyclopedia of Gothic literature*. New York: Facts on File, 2005.

TAYLOR, Melanie Benson. Faulkner's doom: the undead inhabitants of Yoknapatawpha. In: ANDERSON, Eric Gary; HAGOOD, Taylor; TURNER, Daniel Cross (ed.). *Undead*

souths: the gothic and beyond in Southern literature and culture. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2015. p. 88-99.

TEB. *Tradução Ecumênica da Bíblia*. 2. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2015.

THOMPSON, Gary Richard. Introduction: Romanticism and the Gothic tradition. *In*: THOMPSON, Gary Richard (ed.). *The gothic imagination: essays in dark romanticism*. Pullman: Washington State University Press, 1974. p. 1-10.

WADLINGTON, Warwick. *Reading Faulknerian tragedy*. Ithaca: Cornell University Press, 1987.