

Maria Antónia Sousa Monteiro da Cunha Lima

Literatura Norte-Americana e Artes

1º Ciclo em Línguas e Literaturas

Ramo de Literatura e Artes

Relatório de Unidade Curricular para Provas de Agregação

(de acordo com a alínea b) do artigo 5º do Decreto-Lei nº 239/2007, de 19 de junho de 2007)

Universidade de Évora

2024

Índice

Introdução	1
Enquadramento, Metodologia e Objectivos	2
Apresentação do Programa	12
Programa	18
Plano de Leituras	21
Quadro Sinóptico das Aulas e Apoio Bibliográfico	23
Método de Avaliação	45
Desenvolvimento Temático e Metodológico das Aulas	47
1. <i>Heart to Heart</i> : A tradição dos diálogos interartes na Cultura Norte-Americana	47
• Importância do Imagismo e seus poetas mais representativos	47
• Escritores e artistas norte-americanos do século XX mais envolvidos em práticas interartísticas	50
2. Génese, Relevância e Actualidade do Gótico Americano	52
• Ficção Norte-Americana: uma Ficção Gótica e Grotesca	52
• O Conceito de Gótico-Grotesco	57
• Autores mais representativos	58
• Herança Puritana do Gótico Americano	61
3. Perversão e Criação: Paradoxos e Dualidades no Gótico Americano	67
• A Criatividade Gótico-Grotesca de Edgar Allan Poe	67
• O Conceito de “Criatividade Gótica-Grotesca”	68
• Perversões Gótico-Grotescas: “The Imp of the Perverse” e “The Black Cat”	72
• Arte Perversa e Niilismo Criativo em Poe	78
• Os Exemplos de “The Oval Portrait” e “The Fall of the House of Usher”	82
• Projecções da Ficção de Poe no Cinema	90
• Psicopatas e Duplos na Literatura e no Cinema Americano	95
4. O Grotesco na Arte e na Literatura Gótica Norte-Americanas	108
• O Conceito de Grotesco segundo Wolfgang Kayser, Justin D. Edwards, Philip Thomson e Joyce Carol Oates	108
• Joyce Carol Oates, “Reflections on the Grotesque”	112
• Tradição e Persistência do Grotesco Americano	113
• O Grotesco no Gótico Americano	115
• Marcas Grotescas em “The Yellow Wallpaper” de Charlotte Perkins Gilman	117

• Arte do Grotesco em <i>Invisible Monsters</i> de Chuck Palahniuk	121
5. Marcas Gótico-Grotescas na Ficção Sulista	125
• Introdução ao Gótico Sulista	125
• O Gótico Sulista de Faulkner, O'Connor, Welty, McCullers e McCarthy ...	127
• Análise de “Some Aspects of the Grotesque in Southern Fiction” de Flannery O’Connor	128
• Introdução à Obra de William Faulkner	130
• Marcas Gótico-Grotescas em “A Rose for Emily” de William Faulkner	133
• Perspectiva Gótico-Grotesca em “A Good Man is Hard to Find” de Flannery O’Connor.....	136
• Universo Ficcional Grotesco de Carson McCullers	140
6. <i>Primum Non Nocere</i> : A Dimensão Ética do Gótico Americano	145
• <i>Schoolhouse Gothic</i> : A Pertinência do Gótico Académico	145
• Monstros Intelectuais na Literatura e no Cinema Norte-Americano	150
7. Expressão do Terror na Pintura Expressionista Abstracta	156
• Afinidades entre o Gótico e o Expressionismo Abstracto	156
• Jackson Pollock: Um Gótico, Mórbido e Extremo	161
• A Arte Trágica e Metafísica de Mark Rothko	164
8. Marcas Gótico-Grotescas na Arte Visual Norte-Americana Contemporânea	168
• O Artista enquanto Criador de Monstros	169
• Kiki Smith ou Kiki Frankenstein – Um Processo Criativo Auto-referencial.....	172
• Grotescos de Cindy Sherman e a Estética do Feio	175
• Outras Monstruosidades Artísticas na Arte Americana Contemporânea	178
9. Universos Grotescos no Cinema de Terror Norte-Americano	184
• Cinema Gótico: breve Introdução	185
• Violência Grotesca no Cinema de David Lynch	186
• <i>Psychological Body Horror</i> : Perturbações Grotescas em David Cronenberg	193
• As Fantasias Sinistras e Grotescas de Tim Burton	202
Nota Final	214
Bibliografia	217

Introdução

Este Relatório consistirá num exercício de reflexão sobre o Programa, conteúdos e métodos de ensino teórico-práticos referentes à Unidade Curricular (UC) de *Literatura Norte-Americana e Artes*, que integra o ramo de *Literatura e Artes* do plano de estudos da *Licenciatura em Línguas e Literaturas* ministrada pelo Departamento de Linguística e Literaturas da Universidade de Évora.

Literatura e Artes é uma via de ensino pela qual os alunos poderão optar a partir do 2º ano do curso, a par de outras, como *Português e Inglês, Português e Espanhol e Línguas e Turismo*. Este ramo foi inicialmente por mim criado, em 2005, por exigência de novas dinâmicas de ensino-aprendizagem da Literatura, retirando-a do seu anterior isolamento científico-pedagógico e propiciando-lhe necessárias confluências e diálogos com outras áreas de criação artística, numa lógica interdisciplinar e pluridisciplinar que tem permitido conceptualizar cruzamentos intertextuais entre a Literatura e as outras Artes. Ao longo de uma experiência de docência já bastante longa tem sido necessário reformular programas, abrindo-os à necessidade de inovação e constante actualização das suas temáticas, metodologias e abordagens, adequando-os às diferentes exigências pedagógicas e à evolução das práticas científicas nesta área específica da Literatura, tentando igualmente corresponder ao interesse e expectativas dos alunos por uma área disciplinar importante na sua formação académica e com grande impacto no seu desenvolvimento cultural e futuro profissional.

Os conteúdos programáticos têm sido distribuídos ao longo do 3º semestre lectivo, no 2º ano do 1º Ciclo, por um período de 15 semanas, correspondentes a um total de 30 aulas, com uma carga lectiva semanal de 4 horas (2x2h), estando atribuídos a esta UC 6 ECTS. Existe plena consciência de que este período é bastante escasso e limitativo para uma área disciplinar de tão complexa abrangência a nível histórico, cultural, literário, artístico e teórico-crítico, exigindo-se, por isso, uma grande concentração e diversidade de temáticas e autores, para que os alunos possam atingir um conhecimento mais vasto possível, num curto espaço de tempo. No 3º Ano deste curso, no ramo de Português e Inglês, a Americanística está também representada pela UC *Literatura Norte-Americana*, igualmente circunscrita a um só semestre, o que é

manifestamente insuficiente para a lecionação e aprendizagem da história literária e cultural de um país como os Estados Unidos da América.

Enquanto permanente exercício inacabado, esta reflexão contará, assim, com a consciência destas limitações, que tentarão ser ultrapassadas pela implementação das necessárias medidas científico-pedagógicas e pela selecção dos conteúdos programáticos mais representativos e de maior interesse. Desta prática tem dependido a constante atracção que os alunos têm demonstrado por esta UC, que tem fomentado a prossecução dos seus estudos no 2º Ciclo, tendo dado origem a várias dissertações no *Mestrado em Literatura – Criações Literárias Contemporâneas*, ramo por mim criado e que dá continuidade a esta via de ensino.

Enquadramento, Metodologia e Objectivos

As considerações que, em seguida, se tecem e que antecedem a apresentação do Programa, traçam o quadro em que se situa a UC obrigatória *Literatura Norte-Americana e Artes*, dirigida a alunos do 2º Ano do ramo de *Literatura e Artes* da *Licenciatura em Línguas e Literaturas* da Universidade de Évora.

A integração desta UC num ramo com a designação de *Literatura e Artes* tem exigido uma permanente relação com outras áreas departamentais, incluídas na Escola de Artes da Universidade de Évora, nomeadamente com os Departamentos de Artes Visuais, Artes Cénicas e Música, responsáveis pela lecionação de UCs de cada uma destas áreas incluídas no plano de estudos deste curso. O carácter interdisciplinar desta via de ensino, pela qual os alunos optam na expectativa de poderem desenvolver interessantes diálogos entre a Literatura e as outras Artes, tem justificado a organização conjunta de algumas conferências, actividades e eventos que propiciam diálogos interartes na Universidade de Évora. Estas práticas poderiam, no entanto, ser mais frequentes se existissem acordos mais estruturados e menos circunstanciais que deveriam nortear esta colaboração mútua. Verifica-se, por exemplo, que os alunos do Departamento de Linguística e Literaturas têm frequentado UCs dos Departamentos de Artes acima mencionados por estas constarem no seu plano de estudos, como já se referiu, enquanto o inverso não tem sido frequente por não existirem acordos bilaterais bem sustentados e consolidados. Espera-se vivamente que esta situação se altere, num futuro próximo, para enriquecimento dos alunos e da docência das áreas científicas

envolvidas nesta via de ensino que, como a de Literatura Norte-Americana, muito beneficiariam destas confluências, podendo elas próprias ser também muito benéficas para o percurso académico dos alunos de Artes.

Convém lembrar que este ramo do curso foi criado num período particularmente crítico da denominada “crise das Humanidades”, em que se reconheceu a perda de interesse dos estudantes por cursos onde a Literatura se oferecia como sendo um domínio de conhecimento isolado e academicamente pouco atraente, com incapacidade de gerar um futuro profissional promissor e em maior sintonia com a actualidade. Era também evidente a ausência, nos planos curriculares, de conteúdos programáticos que dessem particular relevo à contemporaneidade e à interacção entre vários domínios literários e artísticos, tendo, por isso, sido intenção desta organização curricular elaborar um plano de estudos mais inovador, adequado aos interesses dos alunos e que acompanhasse novas tendências científico-pedagógicas de outros cursos congéneres noutras Universidades nacionais e internacionais. Lembramos que o decréscimo de alunos nesta área e a quebra na procura tinham já levado ao encerramento de vários cursos na área das Humanidades. Esta situação exigiu que a Universidade adoptasse um maior espírito de modernização que a tornasse mais atenta às alterações socio-culturais e, por isso, mais capaz de se readjustar a novos públicos, tanto na graduação, como na pós-graduação.

Mantendo este propósito de motivar os alunos para o estudo da Literatura e, em especial, da Literatura Norte-Americana, procedeu-se à reestruturação dos conteúdos programáticos a partir das conexões entre o Gótico e o Grotesco, dois géneros, ou categorias estéticas, que sempre estiveram ligados tanto à Literatura como às Artes, o que tem permitido associar directamente os domínios literários e artísticos. A visão estética góttico-grotesca, aplicada à Literatura e outras Artes, será assim o centro aglutinador temático deste Programa e funcionará como um fio condutor, unindo a maior parte das obras propostas, além de justificar e promover permanentes relações interartes, contribuindo assim para a manutenção da coesão científico-pedagógica numa via de ensino em regime de interdisciplinariedade. Através da referência a esta estética, tão comum à maioria dos autores e artistas contemplados no Programa desta UC, os alunos entenderão melhor que as várias formas de linguagem artística nunca poderão viver dissociadas. Por meio de todos os exemplos apresentados será ainda mais simples transmitir a ideia de que qualquer linguagem é uma forma de vida e que os objectos da experiência não existem separadamente dos conceitos que deles temos,

sendo que as palavras, como qualquer outra forma de comunicação, entram na própria estrutura do nosso ser, fazem parte de nós, como tintas numa tela, imagens num ecrã, ou ritmos musicais.

Sendo esta a única UC de *Literatura Norte-Americana* neste Ramo do Curso, embora existindo alguns conteúdos desta área científica na UC de *Literatura e Cinema* e, até, na de *Oficina de Escrita Criativa*, a opção de centrar o Programa nestas duas categorias estético-literárias poderá parecer algo limitativa e redutora, sobretudo para uma área disciplinar com tão grande diversidade de autores, géneros literários e tendências estéticas. Por esta mesma razão, preferiu-se circunscrever os conteúdos programáticos a um núcleo coeso que evitasse dispersão e falta de articulação entre as várias matérias. Além disso, ao considerarmos o Gótico não meramente como um género, mas também como um modo, como uma visão do mundo e da existência humana, perspectiva aliás defendida por vários teóricos, podemos desenvolver um tipo de abordagem mais transversal a vários estilos e períodos literários. Mais ainda, esta abordagem possibilita estudar autores que, não sendo directamente conotados com o Gótico ou com o Grotesco, partilham uma mesma visão que lhes está associada e que persiste até mesmo nos autores norte-americanos mais canónicos. Tal perspectiva encontrou veementes defensores históricos em Leslie Fiedler e Irving Malin, que encaram a ficção norte-americana como górica na sua origem (Fiedler 142), definindo-a até como a sua tendência mais *mainstream* (Malin 4). Actualmente, as vozes mais críticas têm reforçado esta perspectiva, como é o caso de Allan Lloyd-Smith, considerando o Gótico como o modo mais apropriado para lidar com a experiência americana e os seus mecanismos de alienação e de contínuas atrocidades (62); ou o próprio Jeffrey Andrew Weinstock que, na sua introdução a *American Gothic* (2017), lembrou a importância da seguinte ideia de Fiedler: “It is the gothic form that has been most fruitfful in the hands of our best writers” (28). Será também de realçar que se tem notado uma apetência cada vez mais expressiva da parte dos alunos por este tipo de temáticas com as quais estão familiarizados através de vários *media*, como as séries de TV, cinema, banda desenhada e até videojogos, pelo que entendemos poder constituir-se numa excelente estratégia pedagógica para incentivar o seu gosto pela leitura e pela Literatura em geral, numa época em que estas são preteridas a favor de outras solicitações talvez indevidamente consideradas mais estimulantes. Pelos motivos atrás expostos, decidiu-se dedicar a primeira aula desta UC à introdução da tradição dos diálogos interartes na Cultura Norte-Americana. Dada a sua grande importância, far-

se-á, sempre que possível, referência a universos criativos de autores e artistas que, embora não directamente conotados com o Gótico Americano, e não se encontrando mencionados na lista dos tópicos programáticos, deram origem a obras de relevado interesse para o diálogo entre Literatura e Arte Norte-Americanas.

Será, assim, nossa intenção, seguindo a orientação crítica de Mario Praz em *Literatura e Artes Visuais* (1970), encontrar semelhanças estruturais e tipologias temáticas nos vários sistemas artísticos provenientes de diferentes *media* (Praz 223), tentando envolver os alunos na busca de paralelismos fascinantes que sempre caracterizaram as relações entre a Literatura e outras Artes. Sabendo, como bem notou Fred Botting em *Gothic* (1995), que o Gótico é uma forma artística fascinada com a transgressão (6-12), teríamos necessariamente de procurar linhas paralelas entre as suas propostas estéticas e as do Modernismo, pois desde esta época esses diálogos e similitudes têm-se desenvolvido com maior frequência, tentando encontrar aproximações da arte da poesia e da ficção à arte abstracta. São disso exemplo as conexões entre as colagens e paisagens desoladas dos surrealistas e a poesia de T. S. Eliot, para as quais muito contribuíram a sua técnica de citações aparentemente desconexas e a sua poética de fragmentação. Como Praz bem refere, na obra já citada, será importante lembrarmos que desde a Renascença sempre existiu uma revolta contra a perspectiva tradicional na pintura, tendo-se desenvolvido intersecções de tempo e espaço no Cubismo por exemplo, através da representação simultânea de rostos humanos nas pinturas de Picasso, o que poderá encontrar equivalentes na deslocação da sequência temporal na ficção, como é o caso de *The Sound and the Fury* (1929) de William Faulkner.

A aposta num percurso curricular centrado nas associações entre Literatura e outras Artes terá necessariamente de valorizar não só o estudo teórico e académico destas áreas congénères, mas também deverá atender às suas vertentes mais práticas, pelo que se justificam métodos de abordagem atentos à relação de coexistência entre crítica e criatividade. A defesa do diálogo entre as vertentes literária e artística, que norteou a conceção científico-pedagógico desta via de estudos, levou a que, no Programa de Literatura Norte-Americana e Artes, se tenham incluído tópicos mais específicos, mas sempre relacionados com aspectos ligados ao processo criativo, por ser este um denominador comum às duas áreas em estudo. Contemplando esta UC um conjunto de autores conotados com o Gótico Americano, é natural que as suas concepções de criatividade obriguem a perspectivá-la “through a glass darkly”, isto é,

revelando alguns dos seus aspectos mais inquietantes, através dos quais a ficção gótica tem conseguido focar a *húbris* e a *anagnórisis* das suas personagens centrais, já desde a publicação de *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* (1918) de Mary Shelley. Possuindo a Literatura e Cultura Anglófonas uma expressiva tradição no tratamento desta temática, através dos seus mais conhecidos exemplos na Literatura Inglesa, como *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886) de Robert Louis Stevenson, ou *The Picture of Dorian Gray* (1890) de Oscar Wilde, seria previsível que pudessem também existir exemplos destes criadores perversos, ou artistas-vilões, na produção literária norte-americana, desde “*The Birthmark*” (1843) de Nathaniel Hawthorne, “*The Oval Portrait*” (1842) de Edgar Allan Poe ou “*The Bell-Tower*” (1855) de Herman Melville. A abordagem desta temática confrontar-se-á inevitavelmente com a dúvida epistemológica acerca da perigosidade do acto criativo e com o seu carácter ambivalente, o que exigirá a adopção de uma perspectiva crítica ética.

Lembraremos que, com a pós-modernidade, já nos finais de 1980, surgiu uma significativa mudança de paradigma nas práticas críticas, após a difusão do *New Historicism*, que levou ao aparecimento do denominado *Ethical Criticism*, uma viragem nos estudos literários. É neste contexto que é publicada a obra *The Company We Keep: An Ethics of Fiction* (1988), de Wayne C. Booth, que, por sua vez, resultou da aplicação de conceitos ligados à Ética na análise do discurso literário. Numa obra intitulada *Ethics, Evil, and Fiction* (1999), Colin McGinn chega a observar o seguinte: “In fiction we find ethical themes treated with a depth and resonance that is unmatched in human culture. Literature is where moral thinking lives and breathes on the page” (vi). Os estudos literários contemporâneos estão assim marcados por esta *ethical turn* que procuraremos acompanhar tendo em consideração que será uma forma de evitar métodos de análise dogmáticos, como bem nos lembram Todd F. Davis e Kenneth Womack na introdução à obra *Mapping the Ethical Turn. A Reader in Ethics, Culture and Literary Theory* (2001):

In the end, if there is any single defining characteristic in the ethical turn that marks contemporary literary studies, it resides in the fact that few critics wish to return to a dogmatically prescriptive or doctrinaire form of reading (...) Ethical criticism appears to be moving, in all of its various forms, toward a descriptive mode, a dialogue between what has occurred in the past and what is alive and in process at the present. (x)

Convirá ainda notar que o conceito de “criação”, um dos mais transversais a todas as áreas do saber, é gerador de um cruzamento pluridisciplinar que tem possibilitado a

confluência de várias linguagens, a fim de se desenvolver intersecções, articulações e sínteses globais entre várias disciplinas. Este tem sido o centro aglutinador que tem aproximado a Literatura de outras Artes e até das Ciências, fomentando-se influências recíprocas que têm impulsionado decisivamente a estética moderna e contemporânea. Tal justifica que se proporcionem aos alunos estratégias de abordagem dos fenómenos literários e artísticos atentas à heterogeneidade, interatividade e ao experimentalismo que marcam os processos criativos na contemporaneidade, tentando que o interesse pelo aspecto estético das obras não provoque alheamento das suas necessárias e igualmente importantes dimensões éticas. Lembramos que já Platão, nos seus *Diálogos*, defendera ser fundamental a convergência entre os aspectos cognitivos, estéticos e éticos, pelo que se deseja investir numa metodologia pedagógica e crítica que afaste os efeitos perversos da presunção do conhecimento e de sistemas de pensamentos únicos que tudo reduzem a uma falsa retórica. Como Seán Burke defende, em “The Aesthetic, the Cognitive and the Ethical: Criticism and Discursive Responsibility”, a robustez da crítica dependerá, no futuro, de se apresentar como “an activity which unmasks the surreptitious use of mythic, aesthetic, or sophistic strategies by which speculative discourses present themselves as discourses of truth” (201). Actualmente, exige-se uma responsabilidade ética das práticas pedagógicas e do discurso crítico, pelo que nos orientaremos por este princípio desejando contribuir para uma visão sistematizada das matérias apresentadas no Programa desta UC, concedendo-lhes a necessária coerência e coesão.

A complexa problematização dos conteúdos programáticos ligados à temática central proposta exigirá, assim, o recurso aos mais adequados métodos pedagógicos aplicados ao ensino do Gótico e, especificamente, do Gótico Americano. Com este fim, assumiremos a importância de duas obras de grande relevância para atingir os objectivos propostos. São elas: *Approaches to Teaching Gothic Fiction: The British and American Traditions* (2003), organizada por Diane Long Hoeveler e Tamar Heller; e *Teaching the Gothic* (2006), organizada por Anna Powell e Andrew Smith. Na primeira obra aqui referida, Richard Fusco desenvolve um interessante artigo intitulado “Using Narrative Form to Teach Poe’s Gothic Fiction”, onde o Gótico surge perspectivado não somente como uma tradição literária, mas como um impulso negro sempre presente na psique humana. Este ponto de vista conjuga-se com o interesse em penetrar nos motivos psicológicos do denominado “Imp of the Perverse”, de Edgar Allan Poe, cujo absurdo enigma o autor tentou decifrar no conto homônimo; uma

espécie de tratado de terror a partir do qual se poderá justificar o injustificável da irracionalidade dos comportamentos destrutivos dos seus narradores, cuja dupla personalidade sempre os dividiu entre a arte e o crime. Assim se justificará, por vezes, o nosso recurso às teorias psicanalíticas de Sigmund Freud, Carl Gustav Jung ou Jacques Lacan, em conjunto com obras teórico-críticas onde esta perspectiva é partilhada, como é o caso de *Love and Death in the American Novel* (1960), de Leslie Fiedler, onde se afirma que o Gótico Americano deve ser considerado não tanto como um movimento literário mas mais como um sintoma patológico (5); ou em *New American Gothic* (1962), de Irving Malin, um estudo influenciado pela psicanálise freudiana; e, ainda, em *American Gothic: New Interventions in a National Narrative* (1998), de Robert K. Martin e Eric Savoy, onde se apresenta uma perspectiva psicanalítica que tende igualmente a considerar o Gótico como um impulso, sublinhando o elevado grau de intertextualidade nele contida e a sua capacidade para evocar o regresso do reprimido freudiano (Savoy 10).

Reconhecendo a importância de se proceder a uma problematização do Programa face aos seus destinatários, tentaremos selecionar de entre estes e outros enquadramentos teórico-críticos algumas ideias e excertos mais acessíveis a alunos de 2.º ano da Licenciatura. Deste modo, além dos conceitos de Gótico e Grotesco, centrais para este Programa, partiremos de alguns conceitos-chave do Gótico em geral, como o “estranho” (do original alemão “Das Unheimliche” e do inglês “uncanny”), o “sublime” e o “duplo”; e do Gótico americano, em particular, como o “impulso do perverso”, a “fronteira gótica”, ou a “herança puritana e racial”, pelo que se recomendará algumas referências bibliográficas mais elementares e de fácil consulta, como é o caso de *The Gothic Novel: A Selection of Critical Essays* (1990) organizado por Victor Sage; *The Gothic Reader: A Critical Anthology* (2006) de Martin Myrone; *The Gothic – Documents of Contemporary Art* (2007) de Gilda Williams; *American Gothic Fiction: An Introduction* (2004) de Allan Lloyd-Smith; *History of the Gothic: American Gothic* (2009) de Charles L. Crow; e o mais recente *The Cambridge Companion to American Gothic* (2017), organizado por Jeffrey Andrew Weinstock. Assim, os alunos terão possibilidade de contactar com referências a obras fundamentais, como *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757) de Edmund Burke, onde se apresentou um novo conceito de Beleza que é não só importante para o Gótico, mas que também revolucionou a estética com impactos futuros nas concepções de arte moderna e

contemporânea. Importante será também o contacto com o ensaio de Sigmund Freud, “Das Unheimliche” (1919), podendo os alunos ser levados a melhor discorrer, partindo destas bases teóricas, sobre certos comportamentos estranhos, irrationais e ilógicos desenvolvidos por várias personagens góticas, herdeiras do realismo psicológico dos narradores de primeira pessoa de Poe, mas que poderão ser inatos a todos os indíviduos. Propiciar debates sobre estas estimulantes matérias, usando referentes teórico-críticos e exercitando vários tipos de abordagens, é ainda uma estratégia metodológica que tem obtido bons resultados pedagógicos com os alunos. Relativamente ao caso específico dos contos de Poe, com que iniciaremos o nosso Programa, os estudantes poderão questionar se o autor não teria neles dirigido uma crítica irónica aos excessos dos ideais individualistas românticos, alertando para que a criação artística poderia levar à destruição e loucura, e se tudo isto não se teria tornado, para Poe, numa catarse do seu próprio drama existencial, podendo essas narrativas exemplificar a tendência auto-referencial da obra do autor.

Sabemos como é importante interligar textos ao longo de um Programa a fim de dar continuidade aos seus temas, quer sejam psicológicos, estéticos ou de natureza teórico-crítica. Assim, por ser tão central para o Gótico Americano, a temática psicológica anteriormente referida encontrará expansão em vários tópicos do Programa, nomeadamente no que se refere às obras de Robert Bloch e Bret Easton Ellis, sendo elas *Psycho* (1959) e *American Psycho* (1991), respectivamente, onde as preocupações de Edgar Allan Poe com a psicologia humana encontraram reverberações e equivalentes actuais. O sintoma patológico do Gótico Americano está aqui bem identificado, sendo possível encontrar vários exemplos nos mais famosos psicopatas americanos, como Roderick Usher, Norman Bates e Patrick Bateman, sendo todos eles vítimas de várias formas de obsessão ou compulsão. Evocando a tradição de *Psycho* na ficção de Robert Bloch e no cinema de Alfred Hitchcock, os assassinatos de Patrick Bateman em *American Psycho* revelam que grande parte destas personagens permanece presa no círculo vicioso das suas psicopatologias onde se guardam os segredos de um passado aprisionado pelo subconsciente. Os estudantes poderão acompanhar o percurso destas personagens literárias e cinematográficas e, através delas, apreender a nossa condição existencial actual num mundo global de informação tecnológica onde existe a sensação de se viver numa realidade que não existe, ou que só existe nas nossas mentes como uma espécie de construção. Concluir-se-á que a paranóia pós-moderna resulta desta imaginação especulativa que justifica a

tendência para uma perversidade paranóica que caracteriza tanto a modernidade contemporânea como as suas representações no Gótico Americano. A referência a esta temática justifica-se pelo enorme interesse que actualmente existe pelas patologias psíquicas, o que tem levado à criação de obras repletas de profundas incertezas e dúvidas epistemológicas, onde será impossível uma interpretação optimista do mundo, tal como Jung bem demonstrou em *The Spiritual Problem of Modern Man* (1928). A nível da psicanálise, considerada uma das abordagens críticas mais adequadas ao Gótico literário e artístico, além de ser importante referir um outro estudo de Jung, *Psychology of the Unconscious* (1991), onde é apresentado o conceito de “sombra”, a parte reprimida da personalidade responsável pela criação de ansiedades e terrores, de onde partem muitas narrativas góticas, referiremos também a importância de duas obras fundamentais de Freud: *A Civilização e seus Descontentamentos* (1930) e *Para Além do Princípio do Prazer* (1920). De notar que esta última obra, juntamente com o ensaio “Das Unheimliche”, foi considerada por Harold Bloom um dos contributos mais importantes do século XX para a estética do sublime, por contribuir para desmistificar a criação artística, vendo-a sujeita aos mesmos impulsos de destruição que fazem parte da natureza dos instintos mais primitivos. Este facto foi tido em consideração por este Programa, pois a partir de Poe tem-se tornado uma temática relevante em vários domínios de expressão literária e artística, já que estes cada vez mais se interessam em atingir uma maior autenticidade, o que tem também levado à aproximação das intenções estéticas das suas obras e dos seus respectivos sentidos éticos.

Outra temática nuclear que faz parte dos conteúdos programáticos mais centrais, e que com as anteriores se relaciona, é a do “Duplo”, ou “Doppelgänger”. Também aqui a referência à herança de Poe será fundamental, a partir do conto “William Wilson” (1839), onde a dificuldade de conciliar os dois lados opostos da psique humana origina a constante intromissão de um duplo que enlouquece o narrador, mas que representa a projecção da sua própria consciência. Este motivo literário, presente ainda em “The Private Life” (1892) de Henry James, onde surge uma *persona* profissional distinta da vida privada, é recorrente no Gótico Americano, destacando-se *The Dark Half* (1989) de Stephen King, na ficção, e *Dead Ringers* (1988) de David Cronenberg, no cinema. Contudo, este padrão psicológico é também recorrentemente aplicado no Gótico a personagens ambíguas que sofrem de cisão psíquica e surgem como personificações de artistas, intelectuais e cientistas. Este perfil

comportamental, que pode ter antecedentes em Roderick Usher de *The Fall of the House of Usher* (1839), encontra outras objectivações no conceito de “monstro” e de “artista”, ou “intelectual enquanto monstro”, uma metáfora criada desde *Frankenstein* para representar o artista-criador e sua *húbris*. Aprofundando aspectos complexos da psicologia humana, esta temática poderá estimular a curiosidade dos alunos, levando-os a penetrar nos abismos insondáveis da psique humana e fazendo-os contactar com a ambivalência da criatividade ao descobrirem monstruosidades criativas e criadores, pensadores e até professores monstruosos, em obras como *Beasts* (2001) de Joyce Carol Oates, *Invisible Monsters* (1999) de Chuck Palahniuk, ou até reflexos destas mesmas identidades complexas na arte de Cindy Sherman, Robert Gober, Kiki Smith, Louise Bourgeois, etc. Em todas estas possíveis formas de representação de duplos literários e artísticos, algo comum permanece em todas as suas diversidades ficcionais e artísticas: o terror da presença do Outro que é afinal o lado oculto e mais reprimido de nós mesmos e a abjeção que o contacto da sua estranha e grotesca presença provoca. Daí que se reconheça grande pertinência na abordagem de temas também ligados às raízes raciais destes medos, o que tem levado alguns críticos, como Teresa Goddu, em *Gothic America: Narrative, History, and Nation* (1997), a perspetivar o Gótico como meio de fazer regressar, à consciência e identidade nacional americanas, as contradições da sua história, onde as memórias reprimidas da escravatura e dos massacres de nativos americanos colidem com as visões optimistas da América como país da liberdade, dando-se assim origem ao denominado gótico afro-americano, onde poderão até incluir-se obras como *Beloved* (1987) de Toni Morrison.

Aqui, como noutras momentos, o processo de penetração numa realidade oculta pode demonstrar algo de muito significativo sobre o Gótico Americano que a perspectiva psicanalítica de Robert Martin e Eric Savoy em muito contribuiu para clarificar. Martin e Savoy observam o seguinte: “gothic cultural production in the United States has yielded neither a ‘genre’ nor a cohesive ‘mode’ but rather a discursive field in which a metonymic national ‘self’ is undone by the return of its repressed Otherness” (vii). A problematização destas questões, desenvolvidas a partir da análise de textos e complementadas com a visualização de obras cinematográficas e de artes visuais, tem propiciado interessantes discussões entre os alunos, tendo-se conseguido provar, com alguma frequência, ser o Gótico, em geral, e o Gótico Americano, em particular, relevantes veículos para desvendar e desocultar o real, tornando-se numa fonte muito actual e válida de conhecimento.

Apresentação do Programa

Proceder-se-á, em seguida, à justificação global do Programa antes de iniciar considerações mais detalhadas e específicas sobre o mesmo. A sua estrutura contempla, na generalidade, áreas temáticas directamente ligadas ao Gótico e Grotesco Americanos, sendo estes abordados nas suas diversas formas de representação literária e artística, procurando-se concretizar e desenvolver, ao longo do terceiro semestre lectivo da *Licenciatura em Línguas e Literaturas* – Ramo de *Literatura e Artes*, as necessárias e desejadas relações entre a Literatura Norte-Americana e as outras Artes. A preferência por núcleos temáticos deveu-se à necessidade de construir pólos efectivos de atracção de conceitos e ideias que propiciem confluências e diálogos interartes, seguindo uma orientação estrutural programática que evite a dispersão e melhor rentabilize o tempo lectivo, facilmente esgotável no sistema semestral vigente.

A execução do Programa desta UC apoia-se-á, assim, numa perspectiva multidisciplinar e transdisciplinar, por se considerar a abordagem metodológica mais adequada a caracterizar o Gótico Americano como um género e modo literário e artístico que tem transcendido uma variedade de disciplinas, uma vez que tem ultrapassado várias fronteiras do conhecimento e da expressão artística, infiltrando-se em diferentes áreas socio-culturais. O actual fascínio pelo lado negro da imaginação humana tem provocado um notório ressurgimento da sensibilidade Gótica na arte e cultura contemporâneas, pelo que se justifica estudar a Literatura Norte-Americana sob esta particular incidência, através de uma prática intertextual que procure promover os Estudos Interartes e sua atracidade nos estudantes, privilegiando perspectivas teórico-críticas de carácter comparatista, intermedial e intercultural. Neste enquadramento, será nosso objectivo fomentar o estudo, a reflexão e o debate sobre autores da ficção Gótica Americana e suas correspondências nas Artes Visuais e Cinematográficas.

Tornando-se o Gótico, ao longo de várias épocas, num universo estético muito fértil para diversas formas de manifestação artística, e seguindo o Gótico Americano esta tendência, a elaboração deste Programa não quis deixar de dedicar a devida atenção a esta interessante dinâmica. A fim de registar esta abrangência e multiplicidade de estilos literários e artísticos, as opções de selecção de autores e

artistas privilegiaram critérios de afinidade temática e estética, e não tanto categorizações de género que, neste caso, se revelaram inadequadas porque redutoras das obras e dos seus autores a uma mera fórmula.¹

Assim, e no que diz respeito à área da Literatura Norte-Americana, a organização do presente Programa orientou-se para a análise de obras e autores que, não sendo, por vezes, estritamente conotados com o género Gótico, e não podendo ser designados especificamente de “góticos” como Stephen King, partilham, no entanto, uma visão gótico-grotesca comum no sentido proposto por Joyce Carol Oates, na introdução a *American Gothic Tales* (1996), obra de referência, onde se encontram textos de autores essenciais ao estudo do Gótico Americano. Seguindo a mesma opção desta autora, e devido a limitações impostas por condicionalismos de tempo que determinam a lecionação desta disciplina, privilegiou-se, na maioria dos casos, o conto como género literário que melhor proporciona o contacto com a diversidade de estilos e autores, a fim de se adquirir um conhecimento global através de uma visão de conjunto e de continuidade cronológica dada pela sequência relacional das diversas obras dos escritores americanos selecionados. Um dos primeiros autores abordados será inevitavelmente Edgar Allan Poe que, em 1840, publicou *Tales of the Grotesque and Arabesque*, dando assim o mote à linha condutora deste Programa, interessada em seguir convergências estilísticas, estéticas e temáticas entre o Gótico e o Grotesco aplicadas tanto à Literatura como às outras Artes. A opção programática de seguir as afinidades entre estas duas categorias estéticas, identificando-as num vasto conjunto de autores, justifica-se porque se considera indispensável que um Programa de Literatura reflecta sobre problemáticas actuais, levando os alunos a distinguir, nas obras abordadas, importantes sinais de alerta em relação a distorções, deformações e corrupções do carácter e comportamento humanos, reconhecendo, nas suas respectivas representações literárias e artísticas, revelações que denunciam profundas desordens

¹ Considerar o Gótico não meramente um género, mas também um modo, por ser um conceito abrangente e não restrito a categorizações literárias fixas, mas antes aberto a várias temáticas e visões do mundo, justifica-se por este surgir na Literatura em obras de vários géneros e em diferentes períodos históricos. Esta posição tem sido defendida por vários autores, como Angela Carter em “Notes on the Gothic Mode” (1975), Alastair Fowler em “The Life and Death of Literary Forms” (1974), William Patrick Day em *In The Circles of Fear and Desire: A Study of Gothic Fantasy* (1985), Neil Cornwell em *The Literary Fantastic, From Gothic to Postmodernism* (1990), Michael Gamer em *Romanticism and the Gothic: Genre, Reception, and Canon Formation* (2000) e Anna Powell e Andrew Smith em *Teaching the Gothic* (2006). Na introdução a *American Gothic – New Interventions in a National Narrative* (1998), Robert Martin defende mesmo que a produção cultural gótica nos Estados Unidos não produziu um género nem um modo coeso, mas antes um campo discursivo no qual o conceito psicanalítico do regresso do reprimido sempre desempenhou um papel primordial (vii).

éticas e o caos inerente à condição humana. Tudo isto se adequa particularmente ao ensino da Literatura Norte-Americana, cuja ficção foi definida por Richard Chase, em *The American Novel and its Tradition* (1957), como “a profound poetry of disorder” e por Wilbur Frohock, em *The Novel of Violence in America* (1950), como “the novel of violence”, tendo William Van O’Connor considerado o Grotesco um género tipicamente americano, na obra *The Grotesque: An American Genre and other Essays* (1962).

Desenvolvendo-se desde o século XIX até à actualidade, esta selecção de conteúdos programáticos teve como objectivo central reunir as vozes e as visões mais representativas e originais da imaginação gótica norte-americana, agrupando-as em tópicos gerais fundamentais, já acima referidos na apresentação sumária. Em cada um deles procurou-se, sempre que oportuno, articular a Literatura com as outras Artes dando expressão à íntima correlação entre a ficção gótica americana e suas mais directas correspondências estéticas, levando os alunos a encontrá-las na pintura, escultura, cinema, fotografia e música, não esquecendo outras formas de criações contemporâneas transdisciplinares: vídeo-dança, performance, documentário criativo, instalação, etc. Serão, assim, identificados vários aspectos temáticos, estéticos e éticos comuns que nos permitirão estabelecer ligações entre autores mais canónicos, como Poe, Hawthorne, Melville e Faulkner, com outros menos canónicos e actuais como Bret Easton Ellis, Chuck Palahniuk ou Donna Tartt, em cujas obras a herança literária dos primeiros se inscreve. Além destas, serão sobretudo propiciadas conexões entre obras literárias e seus correspondentes imagéticos, privilegiando-se obras de artistas americanos, como é o caso, por exemplo, de *American Gothic* (1930) de Grant Wood, onde a relação com narrativas que exploram certas temáticas mais comuns do Gótico Americano será mais directa e explícita. Serão também evocadas obras de artistas como Kiki Smith, Cindy Sherman, Robert Gober, Paul McCarthy e Mike Kelley pelo seu estilo gótico-grotesco de representar os terrores contemporâneos.

Vivendo numa época identificada por alguns críticos como a “idade da paranóia” (Brennan 20), fará todo o sentido dirigir associações para certos pólos temáticos mais adequados à captação dos ritmos das neuroses individuais ou colectivas, que diferentes autores norte-americanos conseguiram representar nas suas ficções. Desde os filmes de Roger Corman, a partir de contos de Edgar Allan Poe, a Literatura e Cultura Americanas têm conseguido encontrar uma expressão adequada para estados emocionais alterados, desordens mentais e perversidades impulsivas,

através da perfeita união entre a imagem, a palavra, a cor e as formas. *Psycho*, o célebre filme de Alfred Hitchcock, adaptado a partir da obra homónima de Robert Bloch e influenciado pelo universo ficcional de Poe, é um exemplo clássico que encontra reverberações e equivalentes actuais em *American Psycho* de Bret Easton Ellis, ou *The Silence of the Lambs* (1981) de Thomas Harris. Vários diálogos ecrásticos entre palavras e imagens ajudarão, assim, a reflectir sobre a existência de paradigmas que podem ser aplicados a diferentes formas de arte. Na maior parte das obras propostas iremos encontrar a mesma fragmentação do “eu”, incongruências de personalidade, justaposições de opostos, duplos, sentimentos de desorientação, insegurança, estranheza, alienação, perda de fronteiras entre ficção e realidade, associações do cómico com o trágico, ironia grotesca, a presença do *Das Unheimliche* freudiano e o regresso do reprimido que se reflectirão na estrutura das obras, ao longo das quais se descreverá a paisagem interior de certas mentes tragicamente psicóticas e perversas. Num número significativo destes autores, o choque e a tensão entre forças incompatíveis e paradoxais, presentes nas suas narrativas, reflecte e transfigura certos dilemas e conflitos ligados ao próprio processo criativo. Assim, algumas destas obras possuem um carácter auto-referencial e auto-reflexivo capaz de representar e problematizar os paradoxos inerentes à actividade intelectual e/ou à criatividade artística, como “The Oval Portrait” de Poe. Este tema é recorrente no Gótico, desde, como já foi referido, *Frankenstein, or the Modern Prometheus* de Mary Shelley, sendo de particular interesse para o Gótico Americano, onde se poderá inscrever um poema de Poe como “The Haunted Palace” (1838), que já tão radicalmente transformara a beleza em algo de terrível, integrando-se, por essa razão, no domínio do “Sublime Gótico”.

Por terem desejado exprimir a essência do universal drama humano, dando livre expressão a ideias, fantasias e impulsividade, donde o irracional irrompe, sem limites ou constrangimentos impostos pelas convenções, muitas destas sugestões de leitura evocarão memórias visuais que facilmente estabelecerão afinidades com o Expressionismo Abstracto, determinante, nos anos 1950 e 60, para a evolução das artes plásticas norte-americanas. Jackson Pollock, Willem De Kooning, Adolph Gottlieb, Robert Motherwell, Franz Kline, Clyfford Still, Barnett Newman e Mark Rothko serão referidos por terem valorizado a expressão mais do que a perfeição, a vitalidade acima do acabamento, a flutuação sobre o repouso, o desconhecido preferentemente ao conhecido, o velado mais do que o claro, o individual sobre o

social, e o interior acima do exterior. Algo semelhante se poderá dizer das obras de reconhecidos escritores como William Faulkner, Flannery O'Connor, Carson McCullers, Eudora Welty ou Cormac McCarthy, cujas ficções são representativas do Gótico Sulista, possuindo também, algumas delas, traços marcantes do Grotesco Americano. De notar que, desde as visões pouco optimistas expressas pelos primeiros escritores americanos como William Bradford, Mary Rowlandson e Cotton Mather, cujas alusões à natureza selvagem e seus aterradores habitantes representam os elementos iniciais do Grotesco Americano, esta tradição estético-literária veio a ganhar mais expressão no século XIX com Hawthorne, Poe e Melville. Consolidou-se, assim, uma corrente persistente até à actualidade que deu origem a uma grande variedade de formas onde se incluem o grotesco cómico, o grotesco de fronteira e o grotesco sulista, possuindo preocupações e implicações culturais, sociais, de raça e género muito características.

Neste ponto é importante referir o suporte do Programa a nível de material bibliográfico e audiovisual. Embora a sua particularidade temática exija referências bastante especializadas num domínio estético-literário muito específico, que possui guias bibliográficos próprios que se encontrarão referidos na bibliografia final, não deixaremos de recomendar antologias críticas de qualidade editorial que representem fontes fidedignas de acesso aos textos originais, como é o caso da coleção de volumes editados pela Library of America, onde se encontram grande parte das obras dos autores propostos. Serão também recomendadas as coleções da Norton Critical Editions e da Bedford Cultural Editions que, além do texto autoral, disponibilizam análises críticas por académicos prestigiados. Neste Relatório optou-se por apresentar referências bibliográficas distribuídas por cada um dos tópicos programáticos para que os alunos possam ter acesso a essa informação de uma forma gradual e mais sistematizada, que possibilite uma melhor orientação das suas leituras durante o acompanhamento dos vários assuntos leccionados, nomeadamente durante a fase de desenvolvimento dos seus trabalhos de investigação, cujos temas terão afinidades com as matérias apresentadas, o que lhes fornecerá decerto úteis e necessárias bases de referência bibliográfica. Relativamente ao suporte audiovisual, privilegiar-se-á documentários sobre a obra dos autores, artistas e realizadores de cinema mencionados no Programa. Proceder-se-á igualmente à projecção de imagens das obras mais representativas dos artistas seleccionados, através de apresentações em Powerpoint. Será aconselhado o visionamento de filmes propostos relativos à adaptação das obras

de Poe por Roger Corman, e dos que integram os últimos tópicos programáticos dedicados à obra de David Lynch, David Cronenberg e Tim Burton. Haverá ainda abertura à utilização de novos *media*, já que a história do Gótico é ela própria uma história da mediação, pois as ficções góticas contemporâneas são também produtos multimédia, como bem comprova a obra *House of Leaves* (2000) de Mark Z. Danielewski.

Por último, poderemos dizer que, na maior parte dos autores e textos seleccionados, se comprovará a progressiva transformação do Gótico ao longo dos tempos, como bem observou Misha Kavka quando concluiu: “Gothic is mutable because it is bound to the historical moment, constantly reworking the material of the past in terms of the cultural fears of the present” (212). Surgindo actualmente como um modo de compreender e articular o mundo, o Gótico deixou há muito de ser um simples conceito para se tornar numa visão da existência e numa filosofia que traduz um profundo desencanto relativamente à sociedade em que vivemos, contrariando o Gótico Americano muitos dos optimismos do denominado *American Dream*. Justificar-se-á, desta forma, o contacto com autores, artistas, teóricos e críticos reconhecidos e prestigiados pelo seu contributo para o estudo deste género que é, ao mesmo tempo, um modo literário e estético em constante evolução e transformação, o que, por sua vez, exigirá uma permanente actualização deste Programa.

PROGRAMA

Unidade Curricular

LITERATURA NORTE-AMERICANA E ARTES

1º Ciclo em Línguas e Literaturas

Universidade de Évora

Docente: Maria Antónia Lima

Visões Gótico-Grotescas na Literatura Norte-Americana e Artes

1. *Heart to Heart*: A tradição dos diálogos interartes na Cultura Norte-Americana
2. Génese, Relevância e Actualidade do Gótico Americano
3. Perversão e Criação: Paradoxos do Gótico Americano
4. Marcas Gótico-Grotescas no Gótico Sulista
5. O Grotesco na Arte e na Literatura Gótica Americana
6. *Primum Non Nocere*: A Dimensão Ética do Gótico Americano
7. Expressão do Terror na Pintura Expressionista Abstracta
8. Visões Gótico-Grotescas na Arte Visual Norte-Americana Contemporânea
9. Universos Grotescos no Cinema de Terror Norte-Americano

1. *Heart to Heart*: A tradição dos diálogos interartes na Cultura Norte-Americana.

- Importância do Imagismo e seus poetas mais representativos.
- Escritores e artistas norte-americanos do século XX mais envolvidos em práticas interartísticas.

2. Génese, Relevância e Actualidade do Gótico Americano

- Ficção Norte-Americana: uma ficção Gótica e Grotesca.
- A Herança Puritana do Gótico Americano.

3. Perversão e Criação: paradoxos e dualidades no Gótico Americano.

- A Criatividade Gótico-Grotesca de Edgar Allan Poe.
- Arte Perversa e Niilismo Criativo em Poe.
- Edgar Allan Poe e o seu Duplo.
- Projecções da obra de Poe no Cinema.
- Psicopatas na Literatura e no Cinema Americano.

4. O Grotesco na Arte e na Literatura Gótica Norte-Americanas

- O Grotesco na Arte e na Literatura.
- Tradição e Persistência do Grotesco Americano.
- Marcas Grotescas em “The Yellow Wallpaper” de Charlotte Perkins Gilman.
- Arte do Grotesco em *Invisible Monsters* de Chuck Palahniuk.

5. Marcas Gótico-Grotescas na Ficção Sulista

- O Gótico Sulista de Faulkner, O’Connor, Welty, McCullers e McCarthy.
- Marcas Grotescas em “A Rose for Emily” de William Faulkner.
- Perspectiva gótico-grotesca em “A Goodman is Hard to Find” de Flannery O’Connor.
- O Universo Ficcional Grotesco de Carson McCullers: o exemplo de “Wunderkind”.

6. *Primum Non Nocere*: A Dimensão Ética do Gótico Americano

- *Schoolhouse Gothic*: a Pertinência do Gótico Académico.
- Monstros Intelectuais na Literatura e no Cinema Norte-Americanos.

7. Expressão do Terror na Pintura Expressionista Abstracta

- Afinidades entre o Gótico e o Expressionismo Abstracto.
- Jackson Pollock: Um Gótico, Mórbido e Extremo.
- A Arte Trágica e Metafísica de Mark Rothko.

8. Marcas Gótico-Grotescas na Arte Visual Norte-Americana

- O Artista enquanto Criador de Monstros.
- Kiki Smith ou Kiki Frankenstein – Um Processo Criativo Auto-referencial.
- Grotescos de Cindy Sherman e a Estética do Feio.
- Outras Monstruosidades Artísticas na Arte Americana Contemporânea.

9. Universos Grotescos no Cinema de Terror Norte-Americanos

- Violência Grotesca no Cinema de David Lynch.
- *Psychological Body Horror*: Perturbações Grotescas em David Cronenberg.
- Fantasias Sinistras e Grotescas de Tim Burton

Plano de Leituras

Edgar Allan Poe, “The Imp of the Perverse” (1845)
 ---, “The Black Cat” (1843)
 ---, “The Oval Portrait” (1842)
 ---, “The Fall of the House of Usher” (1839)
 ---, “William Wilson” (1839)
 ---, “The Masque of the Red Death” (1842)
 Charlotte Perkins Gilman, “The Yellow Wallpaper” (1892)
 William Faulkner, “A Rose for Emily” (1930)
 Flannery O’Connor, “A Good Man is Hard to Find” (1953)
 Carson McCullers, “Wunderkind” (1936)

Obras discutidas no Programa

Bret Easton Ellis, *American Psycho* (1991)
 Chuck Palahniuk, *Invisible Monsters* (1999)
 David Mamet, *Oleanna* (1990)
 Donna Tartt, *The Secret History* (1992)
 Jonathan Santlofer, *The Killing Art* (2005)
 J. G. Ballard, *Crash* (1973)
 Joyce Carol Oates, *Beasts* (2001)
 Stephen King, *Rose Madder* (1995)
 Robert Bloch, *Psycho* (1959)
 Tim Burton, *The Melancholy Death of Oyster Boy & Other Stories* (1997)
 William Gaddis, *Carpenter’s Gothic* (1985)

Suporte Audiovisual

Documentários

Antonio, Emile. *Painters Painting – A Candid History of the New York Scene, 1940-1970*, Arthouse Films, 2010.

Blankenbaker, Betsy. *New York in the Fifties*. First Run Features, 2001.

Evans, Kim. *Jackson Pollock*. LWT, 1987.

The Mystery of Edgar Allan Poe, Bio Channel A&E Television Networks, 1994.

Rosen, Peter. *Who gets to Call it Art?* Palm Pictures, 2005.

Schama, Simon. *O Poder da Arte*. BBC, 2006.

Stange, Eric. *Edgar Allan Poe: Buried Alive*. PBS, 2017.

Thompson, David. *Rothko's Rooms – The Life and Works of an American Artist*. BBC, 2000. Whately, Francis. *How Art made the World*. BBC, 2006.

Filmografia

Roger Corman

The Fall of The House of Usher (1960); *The Masque of the Red Death* (1964).

David Lynch

Eraserhead (1977); *The Elephant Man* (1980); *Blue Velvet* (1986); *Twin Peaks* (1992); *Wild at Heart* (1990); *Lost Highway* (1997); *Mulholland Drive* (2001).

David Cronenberg

Shivers (1975); *The Fly* (1986); *Rabid* (1977), *The Brood* (1979); *Scanners* (1981); *Videodrome* (1983); *Dead Ringers* (1988), *Naked Lunch* (1991); *Crash* (1996); *eXistenZ* (1999), *History of Violence* (2005); *Cosmopolis* (2012).

Tim Burton

Vincent (1982); *Frankenweenie* (1984); *Edward Scissorhands* (1990); *The Nightmare Before Christmas* (1993); *Sleepy Hollow* (1999); *Corpse Bride* (2005); *Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street* (2007); *Alice in Wonderland* (2010); *Dark Shadows* (2012).

Quadro Sinóptico das Aulas e Apoio Bibliográfico

As 27 aulas previstas para a leccionação do Programa, às quais se acrescentam 3 aulas finais dedicadas à apresentação de trabalhos e frequência, dividem-se pelos 9 tópicos temáticos constitutivos do mesmo. O número de aulas dedicadas a cada tópico varia consoante o número e a extensão dos subtópicos aí incluídos. Cada aula tem a duração de duas horas, de acordo com o que está estabelecido no Plano de Estudos do Curso. Lembramos que os conteúdos programáticos se distribuem ao longo do 1º semestre lectivo do 2º ano do 1º Ciclo, por um período de 15 semanas/156 horas, correspondendo a um total de 30 aulas, com uma carga lectiva semanal de 4 horas (2x2h), possuindo esta UC 6 ECTS.

No que diz respeito à natureza das aulas, elas assumem um carácter teórico-prático, à excepção das últimas três, dedicadas à avaliação. Este quadro sinóptico das aulas, com as respectivas listas bibliográficas, é enviado aos alunos logo na 1ª aula.

NOTA: As obras consideradas fundamentais estão assinaladas com um asterisco nas listas da Bibliografia de Apoio. Nestas repetem-se por vezes alguns títulos devido ao facto de determinadas obras serem consideradas relevantes para mais do que um ponto do programa. Acrescento que, apesar de certos constrangimentos financeiros, tentar-se-á que as obras consideradas mais importantes estejam disponíveis na Biblioteca da Universidade, sendo entregue anualmente uma lista de bibliografia actualizada a ser adquirida para dar apoio a esta unidade curricular.

Heart to Heart: A tradição dos diálogos interartes na cultura Norte-Americana

1ª AULA

- Referência ao programa, metodologia e método de avaliação adoptados.
- Importância do Imagismo e seus poetas mais representativos.
- Escritores e artistas norte-americanos do século XX mais envolvidos em práticas interartísticas.

Corpus

Greenberg, Jan. *Heart to Heart – New Poems Inspired by Twentieth-Century American Art*. Abrams Books, 2001.
 Jones, Peter, editor. *Imagist Poetry*. Penguin, 2001.

Bibliografia de Apoio

Bibliografia Activa

- *Dove, Rita, editora. *The Penguin Anthology of Twentieth Century American Poetry*. Penguin, 2013.
- *Hirsch, Edward. *The Heart of American Poetry*. Library of America, 2022.
- Lehman, David, editor. *The Best of The Best American Poetry*. Scribner, 2013.
- Lehman, David e John Brehm, editores. *The Oxford Book of American Poetry*. Oxford UP, 2006.
- McClatchy, J. D., editor. *The Vintage Book of Contemporary American Poetry*. Vintage, 2003.

Bibliografia Passiva

- *Avelar, Mário. *Ekphrasis – O poeta no atelier do artista*. Cosmos, 2006.
- . *Poesia e Artes Visuais – Confessionalismo e Écfrase*. Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2018.
- Baudrillard, Jean. *Amérique*. Grasset et Fasquelle, 1986.
- *Bee, Harriet Schoenholz e Cassandra Heliczer. *MoMA Highlights*. The Museum of Modern Art, 2005.
- Berman, Marshall. *All that is Solid Melts into Air – The Experience of Modernity*. Penguin, 1988.
- *Bradbury, Malcolm e James McFarlane, eds. *Modernism 1890-1930*. Penguin, 1978.
- Cave, Nick. *The Complete Lyrics 1978-2007*. Penguin, 2022.
- Cheeke, Stephen. *Writing for Art – The Aesthetics of Ekphrasis*. Manchester UP, 2008.
- Doss, Erika. *Twentieth-Century American Art*. Oxford UP, 2002.
- Eliot, T.S., editor. *Ezra Pound - Literary Essays*. New Directions, 1968.
- Frank, Robert. *The Americans*. Steidl – National Gallery of Art, Washington, 2008.
- Heffernan, James A. W. *Museum of Words – The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. University of Chicago UP, 1993.
- Higgins, Dick (1983). *The Poetics and Theory of the Intermedia*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- _____ (1965/2001). “Intermedia”, *Leonardo*, 34 (1), 49-54.
- Jensen, Klaus Bruhn. (2016). “Intermediality”. *The International Encyclopedia of Communication Theory and Philosophy*, ed. Klaus Jensen and Robert Craig. John Wiley & Sons, pp. 1-12.
- Homem, Rui Carvalho e Maria de Fátima Lambert. *Olhares e Escritas*. FLUP, 2005.
- Hopkins, David. *After Modern Art 1945-2000*. Oxford UP, 2000.
- Joselit, David. *American Art Since 1945*. Thames & Hudson, 2003.
- Kalaidjian, Walter, ed. *The Cambridge Companion to American Modernism*. Cambridge UP, 2005.
- Krieger, Murray. *Ekphrasis – The Illusion of the Natural Sign*. John Hopkins UP, 1992.
- *Mcclatchy, J. D., editor. *Poets on Painters – Essays on the Art of Painting by Twentieth-Century Poets*. University of California Press, 1989.
- *Praz, Mario. *Mnemosyne – The Parallel Between Literature and the Visual Arts*. Princeton University Press, 2023.
- Rosenberg, Harold. *The Tradition of the New*. Da Capo Press, 1994.
- *Selby, Aimee, editora. *Art and Text*. Black Dog Publishing, 2009.
- Stangos, Nikos, editor. *Concepts of Modern Art*. Thames & Hudson, 1991.
- Stein, Gertrude. *How Writing is Written*. Black Sparrow Press, 1974.

Documentários

- Antonio, Emile de. *Painters Painting – A Candid History of the New York Scene, 1940-1970*. Arthouse Films, 2010.
- *Blakenbaker, Betsy. *New York in the Fifties*. First Run Features, 2001.
- Rosen, Peter. *Who gets to Call it Art?*. Palm Pictures, 2006.
- Shama, Simon. *O Poder da Arte*. BBC, 2006.
- Whately, Francis. *How Art made the World*. BBC, 2006.

Génese, Relevância e Actualidade do Gótico Americano

2^a Aula

Ficção Norte-Americana: uma Ficção Gótica e Grotesca:

- Introdução ao Gótico Americano.
- O conceito de “Gótico-Grotesco.”
- Autores mais representativos.

Corpus

Oates, Joyce Carol, editora. “Introduction”. *American Gothic Tales*, Penguin, 1996, pp. 1-9.

Bibliografia de Apoio

- Bradbury, Malcolm. *The Modern American Novel*. Oxford UP, 1992.
- Brennan, Teresa. “The Age of Paranoia.” *Paragraph*, vol. 14, no. 1, March 1991, pp. 20-45.
- *Botting, Fred. *Gothic*. Routledge, 1996.
- Chase, Richard. *The American Novel and its Tradition*. Anchor, 1957.
- *Crow, Charles L., editor. *A Companion to American Gothic*. Wiley-Blackwell, 2014.
- . *History of the Gothic – American Gothic*. University of Wales Press, 2009.
- Dimaggio, Richard Sam. *The Tradition of the American Gothic Novel*. The University of Arizona Press, Tese de Doutoramento, 1976.
- Edwards, Justin e Agnieszka Monnet. *The Gothic in Contemporary Literature and Popular Culture*. Routledge, 2014.
- *Faflak, Joel, Jason Haslam, Andrew Smith e William Hughes, editores. *American Gothic Culture – An Edinburgh Companion*. Edinburgh UP, 2016.
- Feidelson, Charles. *Symbolism and American Literature*. University of Chicago Press, 1953.
- *Fiedler, Leslie. *Love and Death in the American Novel*. Dalkey Archive Press, 1997.
- Gaddis, William. *Carpenter's Gothic*. Penguin, 1999.
- Gavin, Francesca. *Hell Bound – The New Gothic Art*. Laurence King, 2008.
- Goddu, Teresa. *Gothic America – Narrative, History and Nation*. Columbia UP, 1997.
- Gross, Louis S. *Redefining the American Gothic – From Wieland to Day of the Dead*. UMI Research Press, 1989.
- *Hogle, Jerrold E., editor. *The Cambridge Companion to the Modern Gothic*. Cambridge UP, 2014.

- *Lloyd-Smith, Allan. *American Gothic Fiction – An Introduction*. Continuum, 2004.
- Lovecraft, Howard Philips. *Supernatural Horror in Literature*. Dover, 1973.
- *Malin, Irving. *New American Gothic*. Southern Illinois UP, 1962.
- *Martin, Robert K. e Eric Savoy, editores. *American Gothic: New Interventions in a National Narrative*. University of Iowa Press, 1998.
- Matthiessen, F. O. *American Renaissance - Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman*. Oxford UP, 1941.
- Myrone, Martin editor. *The Gothic Reader – A Critical Anthology*. Tate Publishing, 2006.
- *Oates, Joyce Carol, editora. “Introduction”. *American Gothic Tales*. Plume, 1996, pp. 1-9.
- *Ruland, Richard e Malcolm Bradbury. *From Puritanism to Postmodernism*. Penguin, 1992.
- Saltz, Jerry. “Modern Gothic”. *The Gothic – Documents of Contemporary Art*, editado por Gilda Williams, The MIT Press, 2007, pp. 48.
- Savoy, Eric. “The Rise of American Gothic”. *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, editado por Jerrold E. Hogle, Cambridge UP, 2006.
- *Weinstock, Jeffrey Andrew, editor. *The Cambridge Companion to the American Gothic*. Cambridge, 2018.
- *Williams, Gilda. *Gothic – Documents of Contemporary Art*. The MIT Press, 2007.

3ª AULA

A Herança Puritana do Gótico Americano:

- Influências da Imaginação Puritana na ficção Norte-Americana.
- Terrores Puritanos e sua representação na Literatura e no Cinema.
- Os exemplos de Charles Brockden Brown e Nathaniel Hawthorne.

Bibliografia de Apoio

- Baugh, Albert. *Backgrounds of American Literary Thought*. Appleton, 1957.
- Bercovitch, Sacvan. *The Puritan Origins of the American Self*. Yale UP, 1975.
- Broersen, Laura. “There’s Evil in the Woods: The Function of Puritan New England as a Gothic Setting from Hawthorne’s Stories to Eggers’ *The Witch* (2015).” Leiden University, Dissertação de Mestrado, 2020.
- Hillard, Tom J. “From Salem witch to Blair Witch – The Puritan Influence on American Gothic nature.” *Ecogothic*, editado por Andrew Smith and William Hughes, Manchester UP, 2013.
- Monnet, Agnieszka Soltysik. “The Puritan Beginning of North American Gothic Horror.” *Atmosfear Entertainment*, <https://www.atmostfear-entertainment.com/literature/books/north-american-gothic-horror/>. Acedido em 27 Jun. 2023.
- Ringel, Faye. “Early American Gothic (Puritan and New Republic).” *The Cambridge Companion to American Gothic*, editado por Jeffrey Andrew Weinstock, Cambridge UP, 2017, pp. 15-30.
- Ruland, Richard e Malcolm Bradbury. *From Puritanism to Postmodernism*. Penguin, 1992.
- Ziff, Larzer. *Puritanism in America*. The Viking Press, 1973.

Perversão e Criação: paradoxos e dualidades no Gótico Americano

4ª AULA

A Criatividade Gótico-Grotesca de Edgar Allan Poe:

- O Conceito de “Criatividade Gótica-Grotesca”.
- Poe e as Artes Visuais do seu tempo.
- Perversões Gótico-Grotescas: “Imp of the Perverse” e “The Black Cat”.

Corpus

Poe, Edgar Allan. “The Imp of the Perverse”. *Poetry and Tales*. The Library of America, 1984.

---. *The Black Cat*. *Poetry and Tales*. The Library of America, 1984.

Bibliografia de Apoio

Bibliografia Primária

Poe, Edgar Allan. *Poetry and Tales*. The Library of America, 1984.

Bibliografia Secundária

*Bloom, Harold, editor. *The Tales of Poe*. Chelsea House, 1987.

Bryant, Clinton M. *An Effect All Together Unexpected: The Grotesque in Edgar Allan Poe's Fiction*. The University of Vermont, Dissertação de Mestrado, 2017.

Cassuto, Leonard. *The American Grotesque*. Harvard UP, Tese de Doutoramento, 1989.

Catalupo, Barbara. *Poe and the Visual Arts*. The Pennsylvania State UP, 2014.

Fisher, Benjamin. *The Cambridge Introduction to Edgar Allan Poe*. Cambridge UP, 2008.

Hayes, Kevin J., editor. *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*. Cambridge UP, 2004.

Gavin, Francesca. *Hell Bound: New Gothic Art*. Laurence King, 2008.

*Grunenberg, Christoph. *Gothic - Transmutations of Horror in Late Twentieth Century Art*. The MIT Press, 1997.

*Lima, Maria Antónia. “Poe and Gothic Creativity”. *The Edgar Allan Poe Review*, vol. XI, no. 1, 2010, pp. 22-30.

*---. “O Terror Paradoxal da Arte de Edgar Poe.” *O Artista Perverso – Introdução à obra de Edgar Allan Poe*. Húmus, 2022, pp. 87-157.

*---. “‘The Tell-Tale Heart,’ ‘The Black Cat,’ ‘William Wilson’: O Artista e o seu Duplo.” *O Artista Perverso – Introdução à obra de Edgar Allan Poe*. Húmus, 2022, pp. 123-157.

Meyers, Jeffrey. *Edgar Allan Poe: His Life and Legacy*. Cooper Square Press, 1992.

Mishra, Vijay. *The Gothic Sublime*. SUNY Press, 1994.

Polonsky, Rachel. “Poe’s aesthetic theory.” *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*, editado por Kevin J. Hayes, Cambridge UP, 2004, pp. 41-56.

- Tallack, Douglas. *Nineteenth-Century American Short Story – Language, Form and Ideology*. Routledge, 1993.
 Thomson, Philip. *The Grotesque*. Methuen, 1972.

Documentário

“The Mystery of Edgar Allan Poe”. *Biography*, A&E Television Networks, 27 de Out. 1994.

5^a AULA

Arte Perversa e Niilismo Criativo em Poe:

- O conceito de “Niilismo Criativo”
- Os exemplos de “The Oval Portrait” e “The Fall of the House of Usher”

Corpus

- Poe, Edgar Allan. “The Oval Portrait”. *Poetry and Tales*. The Library of America, 1984.
 ---. “The Fall of the House of Usher”. *Poetry and Tales*. The Library of America, 1984.

Bibliografia de Apoio

- *Botting, Fred. *Gothic*. Routledge, 1996.
 Brennan, Matthew. *The Gothic Psyche*. Camden House, 1997.
 Bronfen, Elisabeth. *Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic*, Manchester UP, 1992.
 Freud, Sigmund. *Gradiva de Jensen*. Imago, 1997.
 *Lima, Maria Antónia. “‘The Oval Portrait’: Retrato de um Artista Perverso.” *O Artista Perverso – Introdução à obra de Edgar Allan Poe*. Húmus, 2022, pp. 92-101.
 *---. “‘The Fall of the House of Usher’: A Morte do Artista”. *O Artista Perverso – Introdução à obra de Edgar Allan Poe*. Húmus, 2022, pp. 102-123.
 Manning, Susan. *Poetics of Character: Transatlantic Encounters 1700-1900*. Cambridge UP, 2013.
 *---. “‘The Plots of God Are Perfect’: Poe’s ‘Eureka’ and American Creative Nihilism”. *Journal of American Studies*, vol. 23, no. 2, Cambridge UP, 1989, pp. 235-251.
 Perry, Dennis e Carl Sederholm. *Poe, “The House of Usher” and the American Gothic*. Palgrave Macmillan, 2009.
 *Polonsky, Rachel. “Poe’s Aesthetic Theory”. *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*, editado por Kevin J. Hayes, Cambridge UP, 2004, pp. 42-56.
 *Walker, I. M. “The ‘Legitimate Sources’ of Terror in ‘The Fall of the House of Usher’” *The Modern Language Review*, vol. 61, no. 4, 1966, pp. 585-592.

6^a AULA

Projeções da ficção de Poe no Cinema:

- Poe e o cinema de Hitchcock e de Roger Corman.
- “The Masque of Red Death” entre Poe e Corman.
- Adaptações cinematográficas da obra de Poe.

Corpus

Poe, Edgar Allan. “The Masque of The Red Death”. *Poetry and Tales*. The Library of America, 1984.

Bibliografia de Apoio

- *Alexander, Chris. *Corman/Poe: Interviews and Essays Exploring the Making of Roger Corman's Edgar Allan Poe Films, 1960-1964*. Headpress, 2023.
- *Bastié, Daniel. *Edgar Allan Poe Revisité par Le Cinéma de Roger Corman*. Ménadés, 2020.
- Cartmell, Deborah e Imelda Whelehan, editoras. *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text*. Routledge, 1999.
- , editoras. *The Cambridge Companion to Literature on Screen*. Cambridge UP, 2007.
- Ferreira, Manuel Cintra, editor. *Roger Corman – O Anjo Selvagem de Hollywood*. Cinemateca Portuguesa, 2007.
- Egan, Daniel. *America's Film Legacy: The Authoritative Guide to the Landmark Movies in the National Film Registry*. Continuum, 2010.
- *Hallenbeck, Bruce G. *Poe Pictures – The Film Legacy of Edgar Allan Poe*. Tomahawk Press, 2020.
- *Sanders, Julie. *Adaptation and Appropriation*. Routledge, 2016.
- Smith, Don G. *The Poe Cinema – A Critical Filmography of Theatrical Releases Based on the Works of Edgar Allan Poe*. McFarland, 2003.
- Stam, Robert e Alessandra Raengo, editores. *Literature and Film – A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Blackwell, 2004.

7^a AULA

Edgar Allan Poe e seu Duplo:

- O conceito de Duplo a partir de “William Wilson”.
- Perspectivas psicanalíticas sobre o dualismo psíquico.

Corpus

Poe, Edgar Allan. “William Wilson”. *Poetry and Tales*. The Library of America, 1984.

Bibliografia de Apoio

- Dostoiévski, Fyodor. *The Double*. Traduzido por Constance Garnett, Dover, 1997.
- Freud, Sigmund. *Civilization and its Discontents*. Dover, 1994.
- *---. “The ‘Uncanny’”. *The Penguin Freud Library*, vol. 14: Art and Literature, Penguin, 1990, pp. 335-76.
- Jameson, Frederick. “Magical Narratives: Romance as Genre”. *New Literary History*, vol. 7, no.1, 1975, pp. 135-163.

- *Joswick, Thomas. "Who's Master in the House of Poe? – A Reading of 'William Wilson'". *Criticism*, vol. 30, no. 2, 1988, pp. 225-47.
- King, Stephen. *Danse Macabre*. Berkley Books, 1981.
- Lacan, Jacques. *Écrits*. Vol. I, Éditions du Seuil, 1966.
- Quinn, Patrick F. *The French Face of Edgar Allan Poe*. Southern Illinois UP, 1957.
- *Rank, Otto. *The Double: A Psychoanalytic Study*. University of North Carolina Press, 1971.
- Stevenson, Robert Louis. *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. Penguin, 1978.
- Todorov, Tzvetan. *Introduction à la Littérature Fantastique*. Seuil, 1970.
- *Vitanza, Victor. "The Question of Poe's Narrators: Perverseness Considered Once Again." *American Transcendental Quarterly*, vol. 38, 1978, pp. 137-49.

8^a AULA

Psicopatas na Literatura e no Cinema Americano:

- *Psycho*, de Robert Bloch e *American Psycho*, de Bret Easton Ellis.
- Relações com o cinema de Alfred Hitchcock e Mary Harron.

Bibliografia de Apoio

Bibliografia Activa

- Bloch, Robert. *Psycho*. Tor, 1989.
 Ellis, Bret Easton. *American Psycho*. Palgrave Macmillan, 2922.

Bibliografia Passiva

- Canova, Gianni, editor. *Alfred Hitchcock: Cinema on the Edge of Nothing*. Skira, 2019.
- Freud, Sigmund. "The 'Uncanny'". *The Penguin Freud Library*, vol. 14: Art and Literature, Penguin, 1990, pp. 335-76.
- Jung, Carl. *Modern Man in Search of his Soul*. Martino Fine Books, 2017.
- Lacan, Jacques. *Le Séminaire, Livre III - Les Psychoses, (1955-1956)*. Editions Seuil, 1981.
- Malin, Irving. *New American Gothic*. Southern Illinois University Press, Carbondale, 1962.
- Narboni, Jean. "Alfred Hitchcock". *Cahiers du Cinema*, Étoile, 1985, pp. 31-37.
- McEwan, Ian. "A Global Attractor for Psychopaths." *The Bully Pulpit*, 9 de Jan. 2015, [#### Filmografia](https://jrbenjamin.com/2015/01/09/a-global-attractor-for-psychopaths. Acedido em 5 Jan. 2018.</p>
<p>*Punter, David. <i>Gothic Pathologies - The Text, the Body and the Law</i>. Macmillan, 1998.</p>
<p>Truffaut, François <i>Hitchcock - Dialogue between Truffaut and Hitchcock</i>. Simon & Schuster, 1985.</p>
<p>*Williams, Anne. <i>Art of Darkness – A Poetics of Gothic</i>. University of Chicago Press, 1995.</p>
</div>
<div data-bbox=)

Hitchcock, Alfred, realizador. *Psycho*. Universal Pictures, 1960.
 Harron, Mary, realizadora. *American Psycho*. Lionsgate, 2018.

O Grotesco na Arte e na Literatura Gótica Norte-Americanas

9^a AULA

O Grotesco na Arte e na Literatura:

- O conceito de Grotesco segundo Wolfgang Kayser, Justin D. Edwards, Philip Thomson e Joyce Carol Oates.
- Análise de “Reflections on the Grotesque” de Joyce Carol Oates.

Corpus

Edwards, Justin D. e Rune Graulund. *Grotesque*. Routledge, 2013.
 Kayser, Wolfgang. *The Grotesque in Art and Literature*. Columbia UP, 1981.
 Oates, Joyce Carol. “Afterword: Reflections on the Grotesque”. *Haunted: Tales of the Grotesque*. Plume, 1995.
 Thomson, Philip. *The Grotesque*. Routledge, 1972.

Bibliografia de Apoio

Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World*, Indiana UP, 1984.
 Connely, Frances. *Modern Art and the Grotesque*. Cambridge UP, 2003.
 *Edwards, Justin D. e Rune Graulund. *Grotesque*. Routledge, 2013.
 Fiedler, Leslie. *Freaks: Myths and Images of the Secret Self*. Penguin, 1981.
 Grunenberg, Christoph. *Gothic – Transmutations of Horror in Late Twentieth Century Art*. The Institute of Contemporary Art, 1997.
 Harpham, Geoffrey Galt. *On the Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature*, The Davies Group Publisher, 2006.
 *Kayser, Wolfgang. *The Grotesque in Art and Literature*. Columbia UP, 1981.
 Meyer, Michael. *Literature and the Grotesque*. Rodopi, 1995.
 *Oates, Joyce Carol. “Afterword: Reflections on the Grotesque.” *Haunted – Tales of the Grotesque*. Plume, 1995.
 *Thomson, Philip. *The Grotesque*. Methuen, 1972.

10^a AULA

Tradição e Persistência do Grotesco Americano:

- O Grotesco no Gótico Americano
- O Grotesco Modernista

Bibliografia de Apoio

Bernard, McElroy. *Fiction of the Modern Grotesque*. Palgrave Macmillan, 1989
 *Bloom, Harold, editor. *The Grotesque*. Chelsea House, 2009.
 *Connely, Frances. *Modern Art and the Grotesque*, Cambridge UP, 2003.

- *Crow, Charles. *History of the Gothic – American Gothic*. University of Wales Press, 2009.
- Meindl, Dieter. *American Fiction and the Metaphysics of the Grotesque*. University of Missouri Press, 1996.
- *O'connor, William Van. *The Grotesque: An American Genre and Other Essays*, Southern Illinois UP, 1965.
- Uruburu, Paula M. *The Gruesome Doorway: An Analysis of the American Grotesque*. Peter Lang, 1987.
- Wilson, Natalie. *Bodily Subversions: The Corporeal Grotesque in Contemporary American Fiction*. Birkbeck, University of London, Tese de Doutoramento, 2003.

11ª AULA

- Marcas Grotescas em “The Yellow Wallpaper” de Charlotte Perkins Gilman
- Exemplos de *Domestic Noir* na Literatura e no Cinema

Corpus

Gilman, Charlotte Perkins. “The Yellow Wallpaper”. *American Gothic Tales*, editado por Joyce Carol Oates, Penguin, 1996, pp. 87-102.

Bibliografia de Apoio

Bibliografia Activa

Gilman, Charlotte Perkins. “The Yellow Wallpaper”. *American Gothic Tales*, editado por Joyce Carol Oates, Penguin, 1996, pp. 87-102.

Bibliografia Passiva

Bloom, Harold, editor. *The Grotesque*. Chelsea House, 2009.

Lloyd-Smith, Allan. “The Gothic Inner Life: Domestic Abjection.” *American Gothic Fiction*. Continuum, 2004.

Freud, Sigmund. “The ‘Uncanny’”. *The Penguin Freud Library*, vol. 14: Art and Literature, Penguin, 1990, pp. 335-76.

Grunenberg, Christoph. *Gothic – Transmutations of Horror in Late Twentieth Century Art*. The Institute of Contemporary Art, 1997.

*Joyce, Laura e Henry Sutton, editores. *Domestic Noir – The New Face of 21st Century Crime Fiction*, Palgrave Macmillan, 2018.

Smith, Andrew e Diana Wallace. “The Female Gothic – Then and Now.” *Gothic Studies*, vol. 6, no.1, Maio 2004, pp.1-7.

*Wallace, Diana e Andrew Smith, eds. *The Female Gothic – New Directions*. Palgrave Macmillan, 2009.

Filmografia

Pontuti, Kevin, realizador. *The Yellow Wallpaper*. Mill Creek, 2021.

12ª AULA

- Arte do Grotesco em *Invisible Monsters*, de Chuck Palahniuk.
- A Ironia Grotesca de Palahniuk.

Corpus

Palahniuk, Chuck. *Invisible Monsters*. Vintage, 2003.

Bibliografia de Apoio

Bibliografia Activa

Palahniuk, Chuck. *Invisible Monsters*. Vintage, 2003.
---. *Fight Club*. Vintage, 2006.

Bibliografia Passiva

Connely, Frances. *Modern Art and the Grotesque*, Cambridge UP, 2003.
Fiedler, Leslie. *Love and Death in the American Novel*. Dalkey Archive Press, 1997.
Grunenberg, Christoph. *Gothic – Transmutations of Horror in Late Twentieth Century Art*. The Institute of Contemporary Art, 1997.
Kayser, Wolfgang. *The Grotesque in Art and Literature*. Columbia UP, 1981.
*Keesey, Douglas. *Understanding Chuck Palahniuk*. The University of South Carolina Press, 2016.
*Kuhn, Cynthia e Lance Rubin, editores. *Reading Chuck Palahniuk: American Monsters and Literary Mayhem*. Routledge, 2009.
O'Connor, William Van. *The Grotesque: An American Genre and Other Essays*, Southern Illinois UP, 1965.
Poe, Edgar Allan. “The Philosophy of Composition”. *Essays and Reviews*, editado por Gary Richard Thompson, The Library of America, 1984, pp. 13-25.
Thomson, Philip. *The Grotesque*. Methuen, 1972.

Entrevistas

“Chuck Palahniuk Interview, Part 1”. *Youtube*, carregado por Downpour.com, 21 dez. 2012, https://www.youtube.com/watch?v=x3yi_BUenJ8
Palahniuk, Chuck. Entrevista de Geoffrey Kleinman. *DVD Talk*, s/d, <http://www.dvd talk.com/fightclub.html>, acedida a 14 de Março, 2007.

Marcas Gótico-Grotescas na Ficção Sulista

13ª AULA

- Introdução ao Gótico Sulista.
- O Gótico Sulista de Faulkner, O'Connor, Welty, McCullers e McCarthy.
- Análise de “Some Aspects of the Grotesque in Southern Fiction”, de Flannery O'Connor.

Corpus

O'Connor, Flannery. "Some Aspects of the Grotesque in Southern Fiction". *Collected Works*. The Library of America, 1988, pp. 813-821.

Bibliografia de Apoio

- *Anderson, Eric Gary, Taylor Hagood e Daniel Turner, editores. *Undead Souths – The Gothic and Beyond in Southern Literature and Culture*. LSU Press, 2015.
- *Crow, Charles. *History of the Gothic – American Gothic*. University of Wales Press, 2009.
- *Crow, Charles L. e Susan Castillo Street, editores. *The Palgrave Handbook of Southern Gothic*. Palgrave, 2016.
- *Crow, Charles. "Southern American Gothic". *The Cambridge Companion to American Gothic*, editado por Jeffrey Andrew Weinstock, Cambridge UP, 2017, pp. 141-155.
- Graham, Allison. "The South in Popular Culture". *A Companion to the Literature and Culture of the American South*, editado por Richard Gray e Owen Robinson, Blackwell, 2007, pp. 335-352
- Moss, William. "The Fall of the House, from Poe to Percy: The Evolution of an Enduring Gothic Convention". *A Companion to American Gothic*, editado por Charles L. Crow, Wiley-Blackwell, 2013, pp.177-188.
- O'Connor, Flannery. *Collected Works*. The Library of America, 1988.
- *---. "Some Aspects of the Grotesque in Southern Fiction". *Collected Works*. The Library of America, 1988, pp. 813-821.
- *---. "The Catholic Novelist in the Protestant South". *Collected Works*. The Library of America, 1988, pp. 853-864.
- O'Connor, William Van. *The Grotesque: An American Genre*. Southern Illinois UP, 1965.
- Savoy, Eric. "The Rise of American Gothic". *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, editado por Jerrold E. Hogle, Cambridge UP, 2006.
- Wilson, Charles. "Myth, Manners, and Memory". *The New Encyclopedia of Southern Culture, vol. 4: Myth, Manners, and Memory*, editado por Charles Reagan Wilson, University of North Carolina Press, 2006, pp. 1-8.

14º AULA

- Introdução à obra de William Faulkner.
- Marcas Gótico-Grotescas em "A Rose for Emily" de William Faulkner.

Corpus

Faulkner, William. "A Rose for Emily". *American Gothic Tales*, Penguin, 1996, pp. 182-190.

Bibliografia de Apoio

Bibliografia Activa

Faulkner, William. “A Rose for Emily”. *American Gothic Tales*, Penguin, 1996, pp. 182-190.

Bibliografia Passiva

Fargnoli, A. Nicholas e Michael Golay. *William Faulkner A to Z: The Essential Reference to His Life and Work*. Facts on File, 2001.

*Ferguson, James. *Faulkner's Short Fiction*. University of Tennessee Press, 1991.

Gray, Richard. “Inside the Dark House: William Faulkner, *Absalom, Absalom!* And Southern Gothic”. *The Palgrave Handbook of the Southern Gothic*, editado por Susan Castillo Street e Charles L. Crow. Palgrave Macmillan, 2016, pp. 21-40.

*Hoeveller, Diane Long. “American Female Gothic”. *The Cambridge Companion to American Gothic*, editado por Jeffrey Andrew Weinstock, Cambridge UP, pp. 99-114.

Inge, M. Thomas, editor. *Conversations with William Faulkner*. University Press of Mississippi, 1999.

Levins, Lynn. *Faulkner's Heroic Design: The Yoknapatawpha Novels*. University of Georgia Press, 1976.

*May, Charles E., editor. *Masterplots II: Short Stories Series*, Revised Edition, vol. 8, Salem Press, 2004.

Milbank, Alison. “Gothic Femininities”. *The Routledge Companion to Gothic*, editado por Catherine Spooner e Emma McEvoy, Routledge, 2007, pp. 155-163.

Minter, David L. *William Faulkner: His Life and Work*. John Hopkins UP, 1980.

*Moers, Ellen. “The Female Gothic – An Introduction.” *Literary Women*. Doubleday, 1976, pp. 90-99.

Singal, Daniel J. *William Faulkner: The Making of a Modernist*. University of North Carolina Press, 1997.

*Volpe, Edmond L. *A Reader's Guide to William Faulkner: The Short Stories*. Syracuse UP, 2004.

*Wallace, Diana e Andrew Smith. *The Female Gothic – New Directions*. Palgrave Macmillan, 2009.

15^a AULA

- Perspectiva gótico-grotesca em “A Good Man is Hard to Find”, de Flannery O’Connor.
- Introdução à obra de Flannery O’Connor.

Corpus

O’Connor, Flannery. “A Good Man is Hard to Find”. *Collected Works*. The Library of America, 1988, pp. 137-153.

Bibliografia de Apoio

Bibliografia Activa

O'Connor, Flannery. "A Good Man is Hard to Find." *Collected Works*. The Library of America, 1988, pp. 137-153.

Bibliografia Passiva

Holman, C. Hugh. *The Roots of Southern Writing: Essays on the Literature of the American South*. University of Georgia Press, 2008.

*Kirk, Connie Ann. *Critical Companion to Flannery O'Connor – A Literary Reference to her Life and Work*. Facts on File, 2008.

*Magee, Rosemary, editora. *Conversations with Flannery O'Connor*. University Press of Mississippi, 1987.

*O'Connor, Flannery. "Some Aspects of the Grotesque in Southern Fiction". *Collected Works*. The Library of America, 1988, pp. 813-821.

---. *The Habit of Being: Letters of Flannery O'Connor*, editado por Sally Fitzgerald, Straus and Giroux, 1988.

---. *Mystery and Manners – Occasional Prose*, editado por Sally Fitzgerald e Robert Fitzgerald, Straus and Giroux, 1970.

16ª AULA

O Universo Ficcional Grotesco de Carson McCullers.

- Introdução à obra de Carson McCullers.
- O exemplo de "Wunderkind" (1936).

Corpus

McCullers, Carson. "Wunderkind". *The Ballad of the Sad Café and other Stories*. Mariner Books, 2005.

Bibliografia de Apoio

Bibliografia Activa

McCullers, Carson. "Wunderkind". *The Ballad of the Sad Café and other Stories*. Mariner Books, 2005.

---. *The Member of the Wedding*. Mariner Books, 2004.

Bibliografia Passiva

Bradbury, Malcolm. *The Modern American Novel*. Oxford UP, 1992.

Crow, Charles. *History of the Gothic – American Gothic*. University of Wales Press, 2009.

*Downey, Dara. "The Gothic and the Grotesque in the Novels of Carson McCullers". *The Palgrave Handbook of the Southern Gothic*, editado por Susan Castillo Street e Charles L. Crow, Palgrave, 2016, pp. 365-377.

*Fiedler, Leslie. *Freaks: Myths and Images of the Secret Self*. Penguin, 1981.

- *Free, Melissa. “Relegation and Rebellion: The Queer, the Grotesque, and the Silent in the Fiction of Carson McCullers”. *Studies in the Novel*, vol. 40, no. 4, Winter 2008, pp. 426-446.
- Gleeson-White, Sarah. “Revisiting the Southern Grotesque: Mikhail Bakhtin and the Case of Carson McCullers”. *The Southern Literary Journal*, vol. 33, no. 2, Spring 2001, pp. 108-123.
- McCullers, Carson. “The Russian Realists and Southern Literature”. *Stories, Plays and other Writings*, editado por Carlos L. Dews, The Library of America, 2017, pp. 564-571.
- Rechnitz, Robert M. “The Failure of Love: The Grotesque in Two Novels by Carson McCullers”. *The Georgia Review*, vol. 22, no. 4, Winter 1968, pp. 454-463.

Filmografia

- Callow, Simon, realizador. *The Ballad of the Sad Café*. Angelika Films, 1991.
- Miller, Robert Ellis. *The Heart is a Lonely Hunter*. Warner Bros, 1968.

Primum Non Nocere: A Dimensão Ética do Gótico Americano

17º AULA

- A Função Ética do Gótico
- *Schoolhouse Gothic*: a Pertinência do Gótico Académico.

Bibliografia de Apoio

Bibliografia Activa

- Fukui, Samu. *Truancy*. Tor Books, 2008.
- Harris, Thomas. *Hannibal*. Dell Publishing, 1999.
- Hynes, James. *Publish and Perish: Three Tales of Tenure and Terror*. Picador, 1998.
- King, Stephen. *Rage*. Signet, 1977.
- Mamet, David. *Oleanna*. Vintage Books, 1992.
- Oates, Joyce Carol. *Beasts*. Orion, 2003.
- O'Connor, Flannery. “The Violent Bear It Away”. *Collected Works*, editado por Sally Fitzgerald, Library of America, 1988, pp. 329-479.

Bibliografia Passiva

- Bourdieu, Pierre. *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*, traduzido por Susan Emanuel, editado por Werner Hamacher e David E. Wellbery, Stanford UP, 1995.
- *Oates, Joyce Carol. “Against Nature”. *Changing the Bully Who Rules the World*, editado por Carol Bly, Milkweed Editions, 1996, pp. 48-57.
- O'Connor, Flannery. *The Habit of Being: Letters of Flannery O'Connor*, editado por Sally Fitzgerald, Vintage Books, 1980.
- Stuckey, J. Elspeth. *The Violence of Literacy*. Boynton/Cook Publishers, 1991.

*Truffin, Sherry R. *Schoolhouse Gothic – Haunted and Predatory Pedagogues in Late Twentieth-Century American Literature and Scholarship*. Cambridge Scholars Publishing, 2008.

18^a AULA

Monstros Intelectuais na Literatura e noutras Artes.

- Os exemplos literários de *Beasts*, *Oleanna* e *Secret History*
- Os exemplos cinematográficos de *The Rope*, *Murder by Numbers* e *Irrational Man*.

Corpus

Mamet, David. *Oleanna*. Vintage, 2002.

Oates, Joyce Carol. *Beasts*. Da Capo Press, 2002.

Tarrt, Donna. *Secret History*. Knopf, 2004.

Bibliografia de Apoio

Bibliografia Activa

Mamet, David. *Oleanna*. Vintage, 2002.

Oates, Joyce Carol. *Beasts*. Da Capo Press, 2002.

Tarrt, Donna. *Secret History*. Knopf, 2004.

Bibliografia Passiva

Carroll, Noël. *The Philosophy of Horror, or the Paradoxes of the Heart*. Routledge, 1990.

Dederer, Claire. *Monsters – A Fan's Dilemma*. Knopf, 2023.

Lima, Maria Antónia. “Monstros Intelectuais: Uma Monstruosidade Oculta”. *Textos e Pretextos: Monstros*, no. 8, CEC/Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2006, pp. 44-53.

Shelley, Mary. *Frankenstein*, editado por Paul Hunter. Norton Critical Editions, 1996.

Skal, David J. *The Monster Show – A Cultural History of Horror*. Norton Editions, 1993.

Tudor, Andrew. *Monsters and Mad Scientists – A Cultural History of the Horror Movie*. Wiley-Blackwell, 1991.

*Weinstock, Jeffrey Andrew. “American Monsters”. *A Companion to American Gothic*, editado por Charles Crow, Wiley Blackwell, 2013, pp. 41-55.

Filmografia

Allen, Woody. *Irrational Man*. Sony Pictures, 2015.

Hitchcock, Alfred. *The Rope*. Warner Bros, 1948.

Schroeder, Barbet. *Murder by Numbers*. Castle Rock, 2002.

Expressão do Terror na Pintura Expressionista Abstracta

19ª AULA

Afinidades entre o Gótico e o Expressionismo Abstracto:

- O Gótico e a Arte Moderna.
- Paralelos estéticos entre o Gótico e o Expressionismo Abstracto.

Bibliografia de Apoio

- *Anfam, David. *Abstract Expressionism*. Thames and Hudson, 1990.
- Birkhead, Edith. *The Tale of Terror – A Study of the Gothic Romance*. Russell & Russell, 1963.
- Botting, Fred. *Gothic*. Routledge, 1996.
- *Doss, Erika. *Twentieth-Century American Art*. Oxford UP, 2002.
- *Grunenberg, Christoph. *Gothic: Transmutations of Horror in Late 20th Century Art*. The MIT Press, 1997.
- *Hess, Barbara. *Abstract Expressionism*. Taschen, 2005.
- Hogle, Jerrold E., editor. *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge UP, 2003.
- Landau, Ellen, editora. *Reading Abstract Expressionism – Context and Critique*. Yale UP, 2005.
- *Lima, Maria Antónia. “The Expression of Terror: Abstract Expressionism and Gothic Fiction”. *Diálogo da Literatura com as Ciências e as Artes*. Universidade Aberta, 2005.
- Oates, Joyce Carol. “Afterword: Reflections on the Grotesque.” *Haunted – Tales of the Grotesque*. Plume, 1995.
- Read, Herbert. *A Concise History of Modern Painting*. Thames & Hudson, 1965.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. *The Coherence of Gothic Conventions*. Yale University, Tese de Doutoramento, 1975.
- Varma, Devendra P. *The Gothic Flame*. Scarecrow Press, 1987.
- Williams, Gilda. *Gothic – Documents of Contemporary Art*. The MIT Press, 2007.
- *Wolf, Norbert. *Expressionism*. Taschen, 2004.

20ª AULA

Jackson Pollock: Um Gótico, Mórbido e Extremo.

Bibliografia de Apoio

- *Emmerlin, Leonard. *Pollock*. Taschen, 2016.
- Lewison, Jeremy. *Interpreting Pollock*. Tate Gallery Publishing, 1999.
- Naifeh, Steven e Gregory White Smith. *Jackson Pollock: An American Saga*. Woodward/White, 1998.
- O’Hara, Frank. *Jackson Pollock*. Golden Springs Publishing, 2015.
- *Solomon, Deborah. *Jackson Pollock – A Biography*. Cooper Square Press, 2000.
- Sylvester, David. *Interviews with American Artists*. Yale UP, 2001.

Documentário

Evans, Kim. *Jackson Pollock*. Image Entertainment, 1987.

Filmografia

Harris, Ed. *Pollock*. Sony Pictures Classics, 2000.

21ª AULA

A Arte Trágica e Metafísica de Mark Rothko.

Bibliografia de Apoio

*Baal-Teshuva, Jacob. *Rothko*. Taschen, 2015.

Chave, Anna C. *Mark Rothko - Subjects in Abstraction*. Yale UP, 1989.

*Rothko, Christopher, Kate Rothko Prizel, Alexander Nemerov e Hiroshi Sugimoto. *Mark Rothko*. Rizzoli Electa, 2022.

Rothko, Mark. *The Artist's Reality: Philosophies of Art*, editado por Christopher Rothko. Yale UP, 2006.

Documentário

Thompson, David. *Rothko's Rooms – The Life and Works of an American Artist*. BBC, 2003.

Marcas Gótico-Grotescas na Arte Visual Norte-Americana Contemporânea

22ª AULA

O Artista enquanto Criador de Monstros

- Os exemplos de Kiki Smith e Cindy Sherman

Bibliografia de Apoio

Baldick, Chris. *In Frankenstein's Shadow—Myth, Monstrosity, and Nineteenth-Century Writing*. Oxford UP, 1986.

Carroll, Noël. *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*. Routledge, 1990.

*Cherry, Brigid, Peter Howell e Caroline Ruddell, editores. *Twenty-First-Century Gothic*. Cambridge Scholars Publishing, 2010.

Freud, Sigmund. “The ‘Uncanny’”. *The Penguin Freud Library*, vol. 14: Art and Literature, Penguin, 1990, pp. 335-76.

Gavin, Francesca. *Hell Bound – The New Gothic Art*. Laurence King Publishing, 2008.

- *Grunenberg, Christoph. *Gothic: Transmutations of Horror in Late 20th Century Art*. The MIT Press, 1997.
- Joselit, David. *American Art Since 1945*. Thames & Hudson, 2003.
- *Lima, Maria Antónia. “‘My Hideous Progeny’: Creative Monstrosity in the Works of Kiki Smith, Abigail Lane, and Cindy Sherman”. *Journal of Literature and Art Studies*, vol. 4, no. 4, 2014, pp. 277-285.
- Punter, David, editor. *The Edinburgh Companion to Gothic and the Arts*. Edinburgh UP, 2019.
- Selby, Aimee, editora. *Art and Text*. Black Dog Publishing, 2009.
- Shelley, Mary. *Frankenstein – A Norton Critical Edition*, editado por J. Paul Hunter. Norton, 1996.
- *Townshend, Dale. *Terror and Wonder – The Gothic Imagination*. The British Library, 2014.
- *Williams, Gilda. *Gothic – Documents of Contemporary Art*. The MIT Press, 2007.

23ª AULA

Kiki Smith ou Kiki Frankenstein – Um Processo Criativo Auto-referencial

Bibliografia de Apoio

- Baldick, Chris. *In Frankenstein’s Shadow—Myth, Monstrosity, and Nineteenth-Century Writing*. Oxford UP, 1986.
- *Botting, Fred, editor. *Frankenstein – Contemporary Critical Essays*. Palgrave, 1995.
- Chadwick, Whitney. “An Infinite Play of Empty Mirrors”. *Mirror Images: Women, Surrealism and Self-Representation*. MIT Press, 1998.
- Deitch, Jeffrey, editor. *Post-Human*. FAE Musée d’Art Contemporain, 1992.
- Kilgour, Maggie. *The Rise of the Gothic Novel*. Routledge, 1995.
- Kimmelman, Michael. “The Intuitionist”. *The New York Times Magazine*, 5 de Nov. 2006, <https://www.nytimes.com/2006/11/05/magazine/the-intuitionist.html>.
- *Grosenick, Uta, Ilka Becker, editoras. *Women Artists in the 20th and 21st Century*. Taschen, 2001.
- *Oates, Joyce Carol. “Frankenstein’s Fallen Angel.” *Frankenstein: or, The Modern Prometheus*, editado por Barry Moser. University of California Press, pp. 241-254.
- *Posner, Helaine. *Kiki Smith*. The Monacelli Press, 2005.
- Shelley, Mary. *Frankenstein – A Norton Critical Edition*, editado por J. Paul Hunter. Norton, 1996.
- Smith, Kiki. Entrevista de Carlo McCormick. *Journal of Contemporary Art*, s/d, <http://www.jca-online.com/ksmith.html>. Acedido a 12 Set. 2018.
- Wellman, Wendy, editora. *Kiki Smith – Prints, Books and Things*. The Museum of Modern Art, 2009.
- *Winters, Robin. “An Interview with Kiki Smith”. *Kiki Smith*, editado por Margreet Monhemius e Nienke Schippers. Institute of Contemporary Art, 1990.

24^a AULA

Grotescos de Cindy Sherman e a Estética do Feio

Bibliografia de Apoio

- Bronfen, Elisabeth. *Over Her Dead Body: Femininity, Death and the Aesthetic.* Manchester UP, 1992.
- *Creed, Barbara. *The monstrous-feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis.* Routledge, 1993.
- *Cruz, Amanda e Amelia Jones, editoras. *Cindy Sherman: Retrospective.* Thames & Hudson, 2001.
- Eco, Humberto. *A História do Feio.* Difel, 2007.
- Fuku, Noriko. “Interview with Artist Cindy Sherman – A Woman of Parts”. *Art in America*, Junho 1997.
- *Monnet, Agnieszka Soltysik. “Monstrous Bodies of the American Gothic”. *The Cambridge Companion to American Literature and the Body*, editado por Travis M. Foster, Cambridge UP, 2022, pp. 59-72.
- O'Reilly, Sally. *The Body in Contemporary Art.* Thames & Hudson, 2009.

25^a AULA

Outras Monstruosidades Artísticas na Arte Americana Contemporânea.

- Exemplos de Robert Gober, Paul McCarthy e Mike Kelley

Bibliografia de Apoio

- *Botting, Fred. *Limits of Horror: Technology, Bodies, Gothic.* Manchester UP, 2008.
- Burke, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful.* Oxford UP, 1990.
- *Grunenberg, Christoph. *Gothic: Transmutations of Horror in Late 20th Century Art.* The MIT Press, 1997.
- *Lima, Maria Antónia. “Artistic Monstrosities in New Gothic Art: Creating Shock Waves Which Help us Find a Lost Sense of Ourselves.” *Monsters and the Monstrous, Global Interdisciplinary Research Studies*, vol. 2, no. 1, Inter-Disciplinary Press, 2012, pp. 3- 9.
- Perchuck, Andrew. “Robert Gober.” *Artforum*. Outubro, 1994, pp. 101.
- Sontag, Susan. *Regarding the Pain of Others.* Picador, 2003.

Universos Grotescos no Cinema de Terror Norte-Americano

26^a AULA

- Cinema Gótico – breve introdução.
- Violência Grotesca no Cinema de David Lynch.

Bibliografia de Apoio

- *Benshoff, Harry, editor. *A Companion to Horror Film*. Wiley-Blackwell, 2014.
- Beville, Maria. *The Unnameable Monster in Literature and Film*. Routledge, 2019.
- *Bronfen, Elisabeth. “Cinema of the Gothic Extreme”. *The Cambridge Companion to the Modern Gothic*, editado por Jerrold E. Hogle. Cambridge UP, 2014, pp. 107-122.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. Routledge, 2006.
- Jones, Darryl. *Horror – A Thematic History in Fiction and Film*. Arnold Publishers, 2002.
- *Kavka, Misha. “Gothic on Screen.” *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, editado por Jerrold Hogle. Cambridge UP, 2012, pp. 209-228.
- King, Stephen. *Danse Macabre*. Berkley Books, 1983.
- Sanders, Julie. *Adaptation and Appropriation*. Routledge, 2016.
- Slethaug, Gordon. *Adaptation Theory and Criticism – Postmodern Literature and Cinema in the USA*. Bloomsbury, 2014.
- Spoto, Donald. *The Dark Side of Genius*. Da Capo Press, 1999.
- Tudor, Andrew. *Monsters and Mad Scientists: A Cultural History of the Horror Movie*. Wiley-Blackwell, 1991.

Sobre David Lynch

- Altman, Mark. *Twin Peaks: Behind the Scenes*. Pioneer, 1991.
- Barney, Richard, editor. *David Lynch – Interviews*. University Press of Mississippi, 2009.
- Chiacchiari, Federico, Demetrio Salvi e Stefano Sorbini, editores. *David Lynch. Sentieri Selvaggi*, 1991.
- *Chion, Michel. *David Lynch*. Traduzido por Robert Julian, British Film Institute, 2006.
- *Devlin, William J. *The Philosophy of David Lynch*. University Press of Kentucky, 2011.
- Lynch, David. *Catching the Big Fish – Meditation, Consciousness, and Creativity*. TarcherPerigee, 2016.

Filmografia

- David Lynch. Eraserhead*. Libra Films, 1977.
- . *The Elephant Man*. Columbia – EMI – Warner, 1980.
- . *Blue Velvet*. De Laurentiis Group, 1986.
- . *Twin Peaks*. ABC, 1992.

27^a AULA

Psychological Body Horror: Perturbações Grotescas em David Cronenberg.

Bibliografia de Apoio

- *Beard, William. *The Artist as Monster: The Cinema of David Cronenberg*. University of Toronto Press, 2006.
- Browning, Mark. *David Cronenberg: author or film-maker?*. Intellect Books, 2007.

- Cronenberg, David e J. G. Ballard. "Set for Collision". *Index on Censorship*, vol. 26, no. 3, 1997, pp. 90-98.
- Dee, Jonathan. "David Cronenberg's Body Language". *The New York Times*, 18 Set. 2005.
- Grant, Michael. *The Modern Fantastic: The Films of David Cronenberg*. Praeger, 2000.
- *Morgan, Jack. *The Biology of Horror – Gothic Literature and Film*. Southern Illinois UP, 2002.
- O'Reilly, Sally. *The Body in Contemporary Art*. Thames & Hudson, 2009.
- *Rodley, Chris, editor. *Cronenberg on Cronenberg*. Faber and Faber, 1992.
- Shaviro, Steven. *The Cinematic Body*. University of Minnesota Press, 1993.

Entrevistas

- Cronenberg, David. "Body Language: An Interview with David Cronenberg". Entrevista de Lewis Wallace, *Underwire*, 29 dez. 2007.
- . "David Cronenberg Q&A". Entrevista de Matt Mueller, *Premiere.com*, set. 2007.
- . "Sex and violence go well together". Entrevista de David Gritten, *Telegraph*, 24 set. 2005.
- Grünberg, Serge. *David Cronenberg: Interviews with Serge Grünberg*. Plexus, 2005.
- Porton, Richard e David Cronenberg. "The Film Director as Philosopher: An Interview with David Cronenberg." *Cineaste*, vol. 24, no. 4, 1999.

Filmografia

- Cronenberg, David. *Crash*. Alliance Communications, 1996.
- . *Cosmopolis* (2012). eOne Films, 2012.
- . *Naked Lunch*. 20th Century Fox, 1991.

28^a AULA

Fantrias Sinistras e Grotescas de Tim Burton.

Bibliografia de Apoio

- Bernstein, Rachel, Jennifer Reid e Kelsey Johnson. *Tim Burton: The Artist's Process*. The Museum of Modern Art, 2011.
- *Fraga, Kristian, editora. *Tim Burton: Interviews (Conversations with Filmmakers Series)*. University Press of Mississippi, 2005.
- *Jackson, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion*. Routledge, 1981.
- Maglizzi, Ron e Jenny He. *Tim Burton*. The Museum of Modern Art. 2009.
- McMahan, Alison. *The Films of Tim Burton: animating live action in contemporary Hollywood*. Continuum, 2005.
- McMahon, Jennifer L. *The Philosophy of Tim Burton*. University Press of Kentucky, 2014.
- *Johansen, Ib. *Walking Shadows - Reflections on the American Fantastic and the American Grotesque from Washington Irving to Postmodern Era*. Brill/Rodopi, 2015.
- *Salisbury, Mark, editor. *Burton on Burton*. Faber and Faber, 2006.

- Smith, Jim e J. Clive Mathews. *Tim Burton*. Virgin Books, 2007.
- *Todorov, Tzvetan. *Introduction à la Littérature Fantastique*. Seuil, 1970.
- Weishaar, Schuy R. *Masters of the Grotesque: The Cinema of Tim Burton, Terry Gillian, The Coen Brothers and David Lynch*. MacFarland & Company, 2012.
- *Weinstock, Jeffrey Andrew. *The Works of Tim Burton: Margins to Mainstream*. Palgrave MacMillan, 2013.
- Woods, Paul, editor. *Tim Burton: A Child's Garden of Nightmares*. Plexus, 2007.

Documentário

Dias, Rúben. *Tim Burton: A German Expressionism Influence*.
<https://vimeo.com/130795708>. Acedido a 4 Jul. 2023.

Filmografia

- Burton, Tim. *Vincent*. Buena Vista Pictures, 1982.
- . *Frankenweenie*. Walt Disney Studios, 2012.
- . *Edward Scissorhands*. 20th Century Fox, 1990.
- . *The Nightmare Before Christmas*. Buena Vista Pictures, 1993.
- . *Sleepy Hollow*. Paramount, 1999.
- . *Corpse Bride*. Warner Bros, 2005.
- . *Alice in Wonderland*. Walt Disney, 2010.

28^a e 29^a AULAS

Apresentação de Trabalhos.

30^a AULA

Frequência.

Método de Avaliação

A avaliação será efectuada de acordo com o Regulamento Académico da Universidade de Évora (RAUÉ) e também respeitando o Regulamento de Avaliação de Conhecimentos (RAC), com critérios definidos pelo Departamento de Linguística e Literaturas. Existindo dois regimes, Avaliação Contínua e Exame, a opção pelo processo de avaliação depende da escolha dos alunos. Relativamente à Avaliação Contínua, irá valorizar-se e promover-se a assiduidade e a participação activa e crítica nas aulas; a capacidade de iniciativa e de investigação; originalidade e criatividade; capacidade de correlacionar os novos conhecimentos com os anteriormente adquiridos; realização de leituras; visionamentos e actividades culturais propostas; assim como a qualidade de trabalhos de investigação orais e escritos. Os trabalhos de

investigação serão individuais, mas apreciados e debatidos colectivamente nas aulas a partir de apresentações orais que terão uma componente escrita com extensão entre 8 e 10 páginas, o que não dispensará a submissão dos alunos a uma frequência a realizar-se no final do semestre, onde serão apresentadas algumas questões de desenvolvimento de acordo com certos tópicos do Programa, sendo permitida a consulta de obras de bibliografia activa. Tanto nesta prova, como na versão escrita do trabalho de investigação, exigir-se-á dos alunos um discurso critica e linguisticamente correcto, boa capacidade de análise, de síntese e de argumentação na exposição das suas ideias, que deverão ser apresentadas com rigor científico e revelando criatividade e originalidade na organização e expressão dos pensamentos.

Relativamente ao peso atribuído a cada um dos elementos de avaliação, deverá referir-se que a frequência da presente Unidade Curricular (realizada na última semana do semestre) terá uma ponderação de 50%, com igual valor para o trabalho individual de investigação. O regime de Exame (época normal, recurso, época especial e época extraordinária) consistirá na realização de uma prova escrita, à qual será atribuída percentagem de 100%.

Por fim, acrescenta-se que, para que este processo de avaliação cumpra os objectivos propostos, não será de menosprezar a importância da constante e mútua colaboração entre a docente e os seus alunos, promovendo-se boas práticas que garantam uma boa integração destes no processo de ensino-aprendizagem. Para isso, deverá manter-se as melhores relações interpessoais baseadas na consideração e respeito mútuo, defendendo-se a valorização do espírito crítico, da autonomia individual e da liberdade de expressão, não descurando a importância do planeamento antecipado das aulas, incluindo-se neste processo a publicação atempada do Programa, a indicação das leituras obrigatórias e a distribuição de um quadro sinóptico das várias aulas no início de cada um dos nove tópicos gerais programáticos, aos quais se associarão as correspondentes referências bibliográficas. Relativamente a estas, e no que diz respeito à bibliografia passiva ou secundária, serão acrescentados novos títulos, a fim de permitir uma necessária e constante actualização através de uma selecção criteriosa que os adeque aos conteúdos dos tópicos e obras de autores em estudo.

Desenvolvimento Temático e Metodológico das Aulas

1. *Heart to Heart: A tradição dos diálogos interartes na Cultura Norte-Americana*

1^a AULA

• Importância do Imagismo e seus poetas mais representativos

Procederemos aqui a uma breve introdução ao espírito de modernidade criador de cruzamentos entre vários domínios estéticos da Cultura Norte-Americana que têm dado origem a férteis diálogos interartes. Sabe-se, aliás, como a tradição destas práticas é já longa no universo cultural Anglo-American, tendo sido frequentes desde o início do século XX. Começaremos por lembrar que a história da Arte Americana da primeira metade desse século é, em parte, a história do colapso de barreiras entre a denominada “high art,” proveniente do conceito de alta cultura, e tudo o que se agitava em seu redor. Foi, assim, inevitável a irrupção de novas linguagens artísticas que propiciaram inovadores dinamismos estéticos em várias áreas, como a literatura, o cinema, as artes visuais, a música, a dança, a fotografia, etc. Nesta época, o poder da modernidade era avassalador, e a nova América apresentava-se com uma identidade cultural jovem, viva e vibrante. Será, por isso, importante que os alunos tomem contacto com alguns dos exemplos mais representativos dessa modernidade que influenciaram escritores e artistas das décadas seguintes, favorecendo a preservação do espírito de originalidade que desde sempre caracterizou a Literatura e Artes Norte-Americanas, o que contribui para justificar o pensamento de Gertrude Stein em “How Writing is Written” (1931), de que os Estados Unidos seriam o país mais velho do mundo porque teria estado há mais tempo no século XX. Reflectir-se-á, assim, sobre a denominada “tradição do novo” influenciada pelo slogan de *Make it New* de Ezra Pound e sobre o paradoxo da experiência cultural americana, identificando a profunda ambivalência de alguns dos seus legados literários e artísticos como sendo simultaneamente produtos de uma cultura, mas também artefactos de natureza essencialmente anti-cultural e anti-civilizacional, devido à sua natureza transgressiva.

Um dos movimentos literários que mais contribuiu para estimular a ligação entre a palavra e a imagem, foi o denominado Imagismo e, também mais tarde, o Vorticismo, tendo o primeiro sido sucessor do Simbolismo francês, surgindo em 1912 de um programa formulado por Ezra Pound que reuniu um grupo de poetas

americanos (John Fletcher, Amy Lowell e Hilda Doolittle) e ingleses (Richard Aldington, F.S. Flint e D.H. Lawrence), aos quais se juntou T.S. Eliot, William Carlos Williams e Wallace Stevens, sendo inspirados pelas visões teórico-críticas de T.E. Hulme contra o optimismo romântico dominante na época. Todos estes poetas partilhavam alguns princípios estéticos comuns constitutivos do Manifesto Imagista e onde se estabelecia um conjunto de regras fixadas por Amy Lowell na sua antologia intitulada *Some Imagist Poets* (1915), onde se defendia usar sempre a palavra exacta, além de procurar criar novos ritmos insistindo no verso livre e no poder de concentração das imagens, como sendo a verdadeira essência da poesia. Dar-se-á o exemplo do poema “In a Station of Metro” (1913) de Ezra Pound, onde os alunos poderão ver aplicadas as regras anteriores, nele encontrando um agregado vocabular mínimo, onde se produz um contraste entre duas zonas verbais bem claras e concretas, como defendiam os imagistas.

Explicitaremos em seguida alguns dos aspectos essenciais do Imagismo, que sempre viu na imagem um processo concreto e objectivo de exprimir emoções e sentimentos sem os sentimentalizar. Será, por isso, necessário evocarmos a formulação teórica do denominado “correlativo objectivo” apresentado por T.S. Eliot no seu ensaio sobre *Hamlet* de William Shakespeare e que se resumiu do seguinte modo: “a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that particular emotion” (145). O processo poético de construção surge como equivalente objectivo adequado a representar emoções que a partir dele se intensificam. A imagem deixava de ser veículo para sensações, antes sendo ela a própria sensação. Este carácter evocativo e não descritivo da poesia foi muito defendido por esta geração de poetas. Às palavras pedia-se que não significassem, mas que estabelecessem relações, donde o significado surgia. Elas existiam não para servirem uma sintaxe, mas para se agruparem em imagens visuais concretas, cuja precisão era sinónimo de ausência de barreiras entre o sujeito e o objecto, fundidos num momento de experiência, pois, como Ezra Pound esclareceu, a propósito de “In a Station of Metro”, pretendia-se captar “the precise instant when a thing outward and objective transforms itself or darts into a thing inward and subjective” (33). Lembraremos que foi também Pound quem definiu a imagem como “um complexo emocional e intelectual num instante de tempo,” em “A Few Don’ts by an Imagiste” (1913), ideia que inspirou o Vorticismo, um movimento posterior por si fundado.

Em seguida evocar-se-ão alguns poemas de William Carlos Williams como “Tribute to the Painters” onde se poderão encontrar várias referências directas a alguns pintores, como Paul Klee, Leonardo da Vinci, Juan Gris e Picasso. Referir-nos-emos também a “Landscape with the Fall of Icarus” nas versões de Williams (1962) e de W. H. Auden (1944), procedendo-se à simultânea projecção do respectivo quadro de Brueghel. Aquando da sua análise, os alunos poderão colocar em prática o conceito de écfrase, do termo grego *ekphrasis*, que corresponde ao processo de descrição verbal ou escrita de uma obra de arte visual, isto é, “uma descrição de um objecto imaginário, mas que obedece a critérios visuais que lhe conferem verosimilhança” (Avelar 2006: 28). Seguidamente mencionaremos alguns poemas de Wallace Stevens, entre os quais “Of Modern Poetry” (1942), “Seven Ways of Looking at a Blackbird” e, muito especialmente, “The Man with the Blue Guitar” (1937), uma meditação sobre a natureza da arte e da imaginação, que directamente envia para *O Velho Guitarrista* (1903-04), de Pablo Picasso, onde o pensamento de Stevens, sobre a impossibilidade de se conhecer a realidade em si por só se poder imaginá-la, encontra os seus equivalentes estéticos e literários. Passaremos em seguida para alguns exemplos de poemas visuais de e.e. cummings, onde aproveitaremos para lembrar as correspondências entre os seus poemas e a poesia concreta portuguesa dos anos 60 e 70, produzida por poetas como Ana Hatherly e E. M. de Melo e Castro. Será igualmente dado destaque aos The New York Poets dos anos 40 e 50, grupo que incluiu John Ashberry, Frank O’Hara, Kenneth Koch e James Schuyler. Destes destacaremos Frank O’Hara cuja actividade, no Museu de Arte Moderna (MoMA) de Nova Iorque, lhe proporcionou o convívio com os pintores Jasper Johns, Willem de Kooning, Larry Rivers, Robert Rauschenberg e Jackson Pollock, artistas determinantes para a evolução das artes plásticas norte-americanas nos anos 50 e 60. De refeir que O’Hara recebeu influências da poesia de Wallace Stevens, T.S. Eliot e Ezra Pound, além de ser influenciado pelo cinema, pela música jazz, mais concretamente por Miles Davis e Billie Holiday, e também pela denominada Arte Urbana, encontrando-se nos seus poemas referências às ruas de Nova Iorque, anúncios de néon, títulos de jornais, motoristas de táxi, etc. Proporemos a leitura do poema “Why I am not a Painter” integrado na obra *Lunch Poems* (1964), onde é aplicado um princípio do Expressionismo Abstracto segundo o qual o assunto não é importante. É também usada a sua estética da ironia que leva o poeta a parodiar estilos e a criar constantes

reversões de sentido, além de evocar a técnica de escrita de Scott Fitzgerald, que consistia em manter duas ideias contrárias em simultâneo.

Na sequência desta relação entre poesia e artes visuais, evocaremos o conceito “ut pictura poesis” apresentado por Horácio na sua obra *Arte Poética* que, por sua vez, evoca a afirmação “poema pictura loquens, pictura poema silens” de Simónides de Ceos, reproduzida por Plutarco em *De gloria Atheniensium*. Simónides pretendia transmitir a ideia de que a poesia seria como um quadro falante e a pintura como uma poesia muda, podendo um pintor, com elevadas capacidades imaginativas e poéticas, comparar-se a um poeta pintor. Esta visão comparatista poderá ver-se representada na obra de Jan Greenberg, *Heart to Heart – New Poems inspired by Twentieth-Century American Art* (2001), que contém 43 poemas de reconhecidos poetas norte-americanos, escritos a partir de afinidades com obras de artistas americanos contemporâneos, como Edward Hopper, Kiki Smith, Mark Rothko, Jasper Johns, Louise Bourgeois, Christo, Roy Lichtenstein, Georgia O’Keeffe, Andy Warhol, Frank Stella, Grant Wood, Alfred Stieglitz, Jackson Pollock, etc. Através do contacto com estas imagens poéticas e poemas visuais, os alunos poderão identificar uma variedade de estilos e estéticas que marcaram a época moderna e contemporânea da Cultura Norte-Americana.

- **Escritores e artistas norte-americanos do século XX mais envolvidos em práticas interartísticas**

Seguidamente, e com a colaboração dos alunos, evocaremos alguns nomes de autores e artistas relevantes entre as décadas de 40 e 60, pela sua importância para a formação da identidade cultural norte-americana e pelas marcantes repercuções nas gerações seguintes. Lembraremos que as décadas de 40/50 do século XX foram marcadas pela questão existencial do período Pós-Guerra. A insegurança, incerteza e vulnerabilidade da condição humana foram reflectidas nos romances de Ernest Hemingway e Norman Mailer, no teatro de Eugene O’Neil e Tennessee Williams, nas pinturas do Expressionismo Abstracto de Pollock e Rothko, na fotografia de Diane Arbus, Esther Bubley, Ruth Orkin e Walker Evans, na dança de Martha Graham, no cinema de Orson Wells e Billy Wilder, no jazz de Dizzy Gillespie e Charlie Parker e no vanguardismo musical de Charles Ives, Henry Cowell e Ruth Crawford. Mencionaremos também a importância do apelo libertador da *Beat Generation*, nas décadas de 50/60 do século XX, uma geração de mentes brilhantes destruídas pela

loucura, segundo a definição do poeta Allen Ginsberg, no seu poema “Howl” incluído na obra *Howl and other Poems* (1956), prefaciada por William Carlos Williams. As respostas transgressivas de Jack Kerouac, Ginsberg e Burroughs ao terror da Guerra do Vietnam muito agitaram a sociedade norte-americana da época ao que se juntaram o tema da desilusão em *Catch 22* (1961) de Joseph Heller e *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (1962) de Ken Kesey, com adaptação ao cinema de Milos Forman (1975). Também nesta época surgiu o cinema independente de Cassavettes, Scorsese e Engel, além do cinema de terror com *The Night of Living Death* (1968) de George Romero e *Rosemary Baby* (1968) de Roman Polanski.

Por seu lado, na música distinguiram-se as canções de intervenção de Bob Dylan e a música vanguardista de John Cage 4'33'' (1952), obra inspirada nas Pinturas Brancas de Robert Rauschenberg, artista conotado com o expressionismo abstracto e a Pop Art, pelo que fará sentido evocar alguns dos nomes mais associados a estes movimentos, como Jackson Pollock, Mark Rothko, Andy Warhol e Roy Lichtenstein. Destaque será também dado à música de cantautores que, além de Bob Dylan, muito têm contribuído para favorecer os diálogos entre a Literatura e a Música, como é o caso de Lou Reed, Nick Cave, Tom Waits e Patti Smith, não deixando de se fazer referência à música multimédia de Laurie Anderson pela sua original interacção com várias artes.

Após todo este percurso por autores e artistas que marcaram tão decisivamente a época moderna e contemporânea da Cultura Norte-Americana, pressupõe-se que os alunos tenham integrado o facto de, na América, a Literatura e as Artes sempre terem mantido diálogos e intercâmbios estético-literários estimulantes desde o início do século XX. Assim, é natural que um vasto número de escritores e artistas continue a contribuir para que esta herança cultural se mantenha e preserve, surgindo autores como Lynne Tillman que, não sendo uma autora ligada ao Gótico, possui uma obra com o título de *Haunted Houses* (1987), onde se identifica a presença da técnica de montagem Godardiana. O seu sintetismo de linguagem poderá, por exemplo, permitir falar de “cinema escrito” e da “downtown scene” nova-iorquina, na qual esta autora se insere, desenvolvendo-lhe uma sensibilidade contemporânea formada pelo cinema, vídeo, performance, música, literatura e artes plásticas, onde os nomes de Jim Jarmush, Laurie Anderson, Barbara Kruger, John Zorn e David Byrne surgem associados. Como Tillman, outros autores e criadores continuarão decerto a dar

continuidade à tradição de confluências entre universos criativos tão diferentes, mas também tão próximos nas suas afinidades interartísticas.

2. Génese, relevância e actualidade do Gótico Americano

2ª AULA

• Ficção Norte-Americana: uma Ficção Gótica e Grotesca

Dar-se-á início a este Programa com uma introdução ao Gótico Americano, definindo-o, mencionando as suas origens e sublinhando a sua actual relevância.

○ Introdução ao Gótico Americano

Em *American Gothic Fiction: An Introduction* (2004), Allan Lloyd-Smith introduziu alguns aspectos essenciais do Gótico Americano sublinhando que a experiência da realidade americana é inherentemente gótica, tendo em conta as suas intensidades religiosas, imensidões de fronteira, isolamento, violência e sobretudo devido às sombras negras do passado de escravatura e atitudes raciais. Referindo as ansiedades de pensamentos radicais, tanto religiosos como políticos, que determinaram a fase inicial do Gótico Americano, Smith não deixa de sublinhar o interesse pela psicologia e pela transgressão do desvio à normatividade, que muito tem determinado a atração dos leitores por este género de ficção. Além disso, este autor realçou o relevante papel do Gótico Americano ao dar voz aos culturalmente silenciados e aos acontecimentos reprimidos da história americana. A este respeito, Smith conclui:

The shadows of patriarchy, slavery, and racism, as of Puritan extremes of the imagination and the political horror of a failed utopianism, fall across these works of American Gothic and direct its shape toward a concern with social and political issues as well as toward an agonized introspection concerning the evil that lies within the self. (34)

Outro contributo importante sobre a especificidade do Gótico Norte-Americano pode ser encontrado em *History of the Gothic: American Gothic* (2009), onde Charles L. Crow evoca a aparente inexistência de assuntos e cenários para que, numa fase inicial, o Gótico pudesse encontrar na América suficiente relevância. Assim, o autor refere-se à função do Gótico Americano do seguinte modo:

There seemed, to eyes trained in Europe, a lack of history in America. There was in fact almost too much history, but somehow it was difficult to see, or to see as suitably artistic. We may think of American literature as a process of

learning to see American history, and the Gothic would play its part in making the invisible visible. (10)

Assumindo também esta dificuldade de encontrar correspondências entre o Gótico e uma literatura como a americana, fundada nos princípios do racionalismo Iluminista, e com uma cultura sem história medieval, castelos em ruínas assombrados por fantasmas e sem uma aristocracia decadente, podemos dizer, como Jeffrey Andrew Weinstock em *The Cambridge Companion to American Gothic*, que, na América, este gênero e modo literário se libertou dos seus clichés tradicionais para dar expressão a ansiedades culturalmente mais específicas e a certos tabus (2). Considerando que desejos proibidos e ansiedades estão relacionados com conceitos de poder e proibição; Weinstock considera que a tradição do Gótico Americano se agrupa em torno das seguintes áreas: religião, geografia, outridade racial e sexual, e racionalidade. Ao procurar identificar elementos estruturantes desta tradição, este autor observou o seguinte:

While far from all-inclusive, anxieties and desires related to God, the devil, and the legacy of Puritanism, the frontier; racial otherness and sexual otherness; and the capacity of individuals to draw logical and accurate conclusions based on sensory data are structuring preoccupations of the American Gothic tradition. (6)

Além de todos estes aspectos que atribuem ao Gótico Americano a sua especificidade, existe sobretudo um, ligado aos já mencionados, e que mais determinou e continua a determinar a sua essência, atribuindo-lhe uma das características mais distintivas desde os seus primórdios. Referimo-nos às implicações psicológicas do Gótico Americano, responsáveis pelas opções temáticas deste Programa que, por este motivo, teria de se centrar em narrativas mais conotadas com um certo Gótico mais psicológico. Desde *Edgar Huntly* de Charles Brockden Brown ou “The Black Cat”, “The Imp of Perverse” (1845) e “William Wilson” de Edgar Allan Poe que a Literatura Norte-Americana tem focado temas ligados à divisão da personalidade, ao poder das ações inconscientes e dos impulsos irracionais, pelo que o tema da perversidade na Literatura e na Arte poderá converter-se num importante elo temático intertextual para futuras relações interartes aqui abordadas.

Esta introdução será finalizada sublinhando-se a importância e relevância do Gótico na Literatura Norte-Americana. Com este fim citaremos Leslie Fiedler, em *Love and Death in the American Novel*, por ter defendido que, de toda a ficção do

Ocidente, a americana foi a mais influenciada pelo Gótico, tendo reforçado esta opinião ao acrescentar que os três romances americanos mais reconhecidos, *The Adventures of Huckleberry Finn* (1884) de Mark Twain, *The Scarlet Letter* (1850) de Nathaniel Hawthorne e *Moby-Dick* (1851) de Herman Melville, são góticos tanto nos temas como nas suas atmosferas (Fiedler 142). Nestas obras a ficção norte-americana define-se como sendo essencialmente uma ficção gótica, uma literatura das trevas e do grotesco numa terra de luz e afirmação: “a gothic fiction, nonrealistic and negative, sadist and melodramatic – a literature of darkness and the grotesque in a land of light and affirmation” (Fiedler 28). Notaremos, assim, que o papel do Gótico na América tem sido predominantemente paradoxal, pois surgiu num país fundado pelos princípios de liberdade e felicidade recebidos do Iluminismo, ao passo que o seu objectivo foi o de dar expressão a impulsos irracionais reprimidos e a factores violentos que determinaram a sua herança histórica. Em *The American Novel and its Tradition*, Richard Chase realçara já as possibilidades estéticas de certas formas radicais de alienação, contradição e desordem que caracterizavam a imaginação literária americana, tendo notado a predominância dessa corrente negra na ficção: “(a) strand of dark romance that runs through the American tradition” (30). Chase identifica igualmente a sua tendência paradoxal, ao concluir: “the American novel tends to rest in contradictions and among extreme ranges of experience. When it attempts to resolve contradictions, it does so in oblique, morally equivocal ways” (1).

Importante será esclarecer os alunos desta UC que, embora tenha recebido influências do Gótico Inglês², o Gótico Americano³ nunca representou uma mera presença da Europa nos EUA, mas nasceu, como bem constatou Charles Brockden Brown, das condições reais deste país. Consequentemente, será destacado o facto de a ficção americana se ter fundado a si própria no género Gótico com *Wieland, or The Transformation* (1798), de Charles Brockden Brown, incluindo muitos dos mais referenciados escritores americanos, como Edgar Allan Poe, Nathaniel Hawthorne, Herman Melville e William Faulkner, entre outros. Referir-se-á igualmente que uma das obras mais exemplares deste modo literário na América será *Carpenter's Gothic*, de William Gaddis, que, como o seu nome indica, demonstra ser o Gótico talhado em

² Para aquisição de conhecimentos essenciais sobre o Gótico, recomendar-se-á a leitura de *Gothic* (1996) de Fred Botting.

³ Para uma introdução ao essencial do Gótico Americano, aconselhar-se-á a leitura de *American Gothic Fiction: An Introduction* (2004) de Allan Lloyd-Smith e também *The Cambridge Companion to American Gothic* (2017) editado por Jeffrey Andrew Weinstock.

moldes genuinamente americanos. Trata-se de um romance com uma estrutura que se poderá chamar *home-made* e que o autor talhou, como um carpinteiro, a partir de materiais de origem nacional, captando a irracionalidade e o caos de uma época, ao desocultar o *dark side* da psique americana. Será, assim, importante que, nas obras propostas no Programa, os alunos nomeiem conteúdos, temas e elementos estilísticos que identificam marcas góticas distintivamente americanas.

Acrescentar-se-á que tendo o Gótico nascido das condições reais da América, como o viu Charles Brockden Brown, estas sempre foram caracterizadas, de acordo com Malcolm Bradbury, em *The Modern American Novel* (1992), como profundamente destrutivas e negras impondo terríveis pressões na mente e na sensibilidade humana (253). Proceder-se-á, por isso, ao destaque da existência de uma corrente negra na imaginação literária americana, a que Richard Chase se referiu, quando, em *The American Novel and Its Tradition*, percepcionou esse “strand of dark romance” que perpassa as obras de muitos autores americanos (30).

Contudo, não deixará de ser lembrado que, se o Gótico atingiu na América esta qualidade genuína, foi necessário existir um grupo de escritores pioneiros integrados nessa corrente mais negra da denominada Renascença Americana, e que se preocuparam igualmente em esculpir-lhe uma identidade nacional, nele deixando gravados terrores provindos de uma paisagem e carácter especificamente americanos. Justificar-se-á, assim, a referência aos conceitos de *No sayers* e *Yes sayers* apresentados por F.O. Matthiessen em *American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman* (1968), onde se agrupam os primeiros escritores americanos em duas correntes, sendo que Hawthorne, Poe e Melville são integrados no primeiro grupo, e Emerson, Thoreau e Whitman no segundo. Deste modo, chamar-se-á a atenção dos alunos para o contraste entre estas duas tendências literárias mais marcantes e determinantes, onde se inscrevem as obras dos mais importantes autores fundadores do cânone literário americano.

Assim, a maioria dos autores, abordados neste Programa, integra-se numa corrente negra que perpassa a ficção americana desde o século XIX até à actualidade. Estes autores demonstrarão uma “ansiedade da influência” bastante assombrada, pois, como conclui Eric Savoy em *The Rise of American Gothic*, todos celebram os seus antecedentes negros, revelando “the enduring appeal of the Gothic to our most continuous fears, especially in an America haunted by the dark recesses of its own history” (187). Salientarei que esse lado negro da história americana foi aprofundado

por Teresa Goddu em *Gothic America* (1997), onde se aborda o Gótico Americano mais em termos sociais do que psicológicos, como este excerto comprova:

American gothic literature criticizes America's national myth of new-world innocence by voicing the cultural contradictions that undermine the nation's claim to purity and equality. Showing how these contradictions contest and constitute national identity even as they are denied, the gothic tells of the historical horrors that make national identity possible yet must be repressed in order to sustain it. (10)

Referir-se-á que, nesta obra, Goddu sublinha o facto de o Gótico Americano estar assombrado pela raça, o que faz com que, ao usar-se o termo *Gótico*, se reafirmem as raízes raciais dessa *blackness of darkness* do romance americano. Goddu identifica grupos marginais e certas regiões, focando-se em três categorias cruciais do Gótico: o feminino, o Sul e o Afro-American. Contudo, a autora também nota a dualidade de objectivos deste modo literário na América, observando: "Like the abject, the gothic serves as the ghost that both helps to run the machine of national identity and disrupts it. The gothic can strengthen as well as critique an idealized national identity" (10).

Procurar-se-á, então, esclarecer que o Gótico Americano se tornou num campo discursivo onde constantemente retorna esse lado negro do carácter americano, que os optimismos do *American Dream* sempre mantiveram reprimidos. Nesta sequência será decerto pertinente evocar a perspectiva psicanalítica de Robert Martin que, em *American Gothic* (1998), um estudo influenciado pela psicanálise freudiana, apresentou a seguinte observação bem elucidativa:

If gothic cultural production in the United States has yielded neither a 'genre' nor a cohesive 'mode' but rather a discursive field in which a metonymic national 'self' is undone by the return of its repressed Otherness, then a critical account that attempts to reduce the gothic to an overarching historical consistency – a matter of 'essentials' and 'accidentals' – will be of limited use. (vii)

Referir-se-á ainda um outro estudo anterior também influenciado pela psicanálise freudiana, intitulado *New American Gothic*, onde Irving Malin nos informa que, além de o Gótico poder situar-se no *mainstream* da ficção americana (4), todos os escritores góticos partilham o hábito de fazer desaparecer a linha divisória entre a realidade e o sonho, normalmente tornado num pesadelo, daqui resultando o seguinte: "order often breaks down, chronology is confused, identity is blurred, sex is twisted, and the buried life erupts. The total effect is that of a dream" (9). Esta apreciação vai ao encontro da caracterização da ficção americana por Richard Chase, em *The American Novel and its*

Tradition, que a comparou a uma “profound poetry of disorder” (ix), o que mais uma vez contribui para a identificação da imaginação literária americana com o Gótico.

• O Conceito de Gótico-Grotesco

Após justificar a relevância do Gótico na Literatura Norte-Americana, abordaremos o conceito nuclear deste Programa, partindo da expressão usada por Joyce Carol Oates na sua introdução a *American Gothic Tales*, uma antologia de contos que abarca dois séculos de ficção gótica norte-americana, onde os quarenta e seis escritores representados estão unidos por uma sensibilidade denominada “gótico-grotesca”, integrando-se num cânone com a mesma designação (3). Assim sendo, usaremos este mesmo conceito, por resultar da associação de duas categorias estético-literárias com profundas afinidades e, como tal, adequadas à natureza desta disciplina. Oates junta os dois conceitos numa só expressão pois comprehende que o uso do termo “gótico” para referir autores cujas obras transcendem esta categoria é limitativo, pelo que a designação “gótico-grotesco” seria mais abrangente adequando-se melhor à especificidade de certas obras que resistem a classificações taxonómicas, tendo a autora esclarecido o seguinte: “many of the writers in this volume are not ‘gothic’ writers but simply writers. Their inclusion here is meant to suggest the richness and magnitude of the gothic-grotesque vision and the inadequacy of genre labels if by ‘genre’ is meant mere formula” (8). Assim, encontramos neste texto de Oates referência à qualidade da imaginação gótica dos autores, em cujas obras se identifica a presença de paranoia, loucura, imagética surreal, erotismo, tragédia, perversidade, psicose, ansiedade, desespero, medo, realismo psicológico, o inconsciente, o sobrenatural, o inesperado, e onde impulsos proibidos se libertam das repressões da psique, dando-se igual expressão a forças naturais malévolas. No seu conjunto, todos estes elementos contribuirão para reunir características distintivas do Gótico Americano, muito auxiliando a clarificação da sua identidade.

Esclareceremos ainda certos aspectos relativos à designação de “Gótico-Grotesco,” lembrando que ambos foram usados no século XIX sem que tivessem significados diferentes, existindo uma ideia genérica de que o Gótico diz respeito a um estilo de escrita que descreve acontecimentos estranhos e assustadores que ocorrem em locais misteriosos, tomando-se como exemplo, e ponto de partida, *The Castle of Otranto* (1975) de Horace Walpole, continuando-se a tradição com os romances de Ann Radcliffe, e obras, como *Frankenstein* e *Dracula*. Em *Gothic*, Fred Botting

acompanha a progressão do Gótico até à actualidade, definindo-o como uma escrita de excesso e notando a sua permanente natureza contestatária e transgressiva dos valores iluministas, envolvendo-se na criação de atmosferas habitadas por memórias perturbantes do passado que provocam emoções de terror e riso (1). Diz-nos este autor:

Gothic condenses the many perceived threats to these values, threats associated with supernatural and natural forces, imaginative excesses and delusions, religious and human evil, social transgression, mental disintegration and spiritual corruption. If not a purely negative term, Gothic writing remains fascinated by objects and practices that are constructed as negative, irrational, immoral and fantastic. (2)

Relativamente ao Grotesco, e como teremos oportunidade de aprofundar posteriormente, partindo de certas ideias desenvolvidas por Wolfgang Kayser, Philip Thomsen, Justin, ou Bahktin, o termo tem sido usado para referir o estranho, a distorção, o feio e tudo o que excede conceitos convencionais do que se considera como normal e natural, focando-se muitas vezes no corpo humano e no exagero das suas distorções, como nos fazem lembrar certos desenhos de Goya e as pinturas dos expressionistas alemães de princípios do século XX. Sendo sua intenção provocar simultaneamente empatia e aversão, este conceito possui uma forte semelhança com o de *Das Unheimliche* de Sigmund Freud, resultante da combinação do familiar com o não familiar, ou do familiar distorcido. De notar que a ficção gótica possui elementos grotescos, como é o caso de *Frankenstein* de Mary Shelley, ou das personagens desajustadas e criminosas de Flannery O'Connor, razão pela qual é frequentemente difícil e até impossível, em muitas situações, separar o Gótico do Grotesco.

Em *The Gothic Reader – A Critical Anthology* (2006), Martin Myrone apresenta uma concepção do Gótico, não o dissociando do Grotesco, mas ligando-o a uma visão menos clássica ou convencional e mais contemporânea que melhor se adequa aos objectivos deste Programa e à perspectiva usada na lecionação desta UC:

the term is also widely employed in relation to modern and contemporary literature in the English language and otherwise, cinema, art, and cultural criticism: It may be taken to refer to certain, structural tendencies to distortion, the grotesque, and uncanny rather than a definable, limited genre. (10)

• Autores mais representativos

Evocar-se-ão, em seguida, alguns escritores mais conotados com esta tendência gótico-grotesca, e suas obras mais representativas, a fim de que os estudantes possam

ter um conjunto variado de referências para desenvolverem os seus trabalhos de investigação, expandindo-as com posteriores estudos de tópicos mais específicos presentes neste Programa e até propondo outras obras de autores mais directamente associadas com os seus gostos e experiências de leitura.

Além de relembrarmos a importância da corrente negra iniciada por Hawthorne, Poe e Melville na ficção norte-americana, evocaremos “The Legend of Sleepy Hollow” (1820) de Washington Irving, adaptado ao cinema por Tim Burton em 1999, onde Ichabod Crane se torna vítima de um colapso psíquico devido à sua crença nos poderes da ciência moderna e no seu racionalismo para explicar fenómenos sobrenaturais inexplicáveis. Herdeiro da tradição literária de Edgar Allan Poe, e muito particularmente da sua visão gótico-grotesca, cuja dúvida assumiu em *On the Supernatural Horror in Literature* (1927), H. P. Lovecraft será também mencionado lembrando o seu conceito de “terror cósmico”, onde o gótico tradicional se cruza com a ficção científica, que se poderá aplicar a muitas das suas obras, como “The Outsider” (1926), nas quais encontramos um sentimento de profunda estranheza, desolação e solidão existencial. *At the Mountains of Madness* (1936) será igualmente mencionada pela sua importância na obra de Lovecraft, sendo uma narrativa que cruza os géneros de terror e ficção científica cujo título John Carpenter usou ironicamente para criar a sua obra cinematográfica, *In the Mouth of Madness* (1994), que questiona a sanidade dos indivíduos sob o efeito de leituras de romances de terror, os quais provocam a incapacidade de distinguir as fronteiras entre a realidade e a imaginação, tornando-se assim um filme com poder auto-referencial capaz de reflectir sobre os efeitos negativos do próprio género. Será também de referir *The Haunted Palace* (1963) realizado por Roger Corman, uma versão da obra *The Case of Charles Dexter Ward* (1943) de H. P. Lovecraft; o filme *Die Monster, Die!* (1965) realizado por Daniel Haller, a partir do conto “The Colour Out of Space” (1927), escrito pelo mesmo autor norte-americano; e *The Dunwich Horror* (1970) também realizado por Heller, baseado no conto homónimo de Lovecraft. Todas estas versões são várias tentativas de representar cinematograficamente os mitos de Cthulu, uma metáfora criada pelo autor para a insignificância humana face à magnitude do Universo.

Além disso, a obra *The Haunting of Hill House* (1959) de Shirley Jackson será nomeada pela importância do tema da casa assombrada no Gótico Americano, pelas suas influências exercidas sobre escritores contemporâneos, como Neil Gaiman e Stephen King, e pelas suas adaptações ao cinema, como *The Haunting* (1963) de

Robert Wise com Claire Bloom, Julie Harris e Valentine Dyall, uma versão em Cinemascope a preto e branco criadora de uma atmosfera sinistra e maléfica, que tornou o *remake* de Jan de Bont, também intitulado *The Haunting* (1999), numa pálida sombra do original. Esta obra de Jackson deu igualmente origem a uma recente série realizada por Mike Flanagan, iniciada em 2018. Anne Rice será igualmente referida pela sua importância na renovação, reconfiguração e evolução da figura mítica do vampiro em *The Vampire Chronicles* (1976-2018), destacando-se a obra *Interview with the Vampire* (1976), adaptada ao cinema por Neil Jordan, em 1994, e mais recentemente ao pequeno ecrã, em 2022.

Autores mais contemporâneos de *thrillers* psicológicos, cujas obras foram adaptadas ao cinema, serão também evocados, como será o caso de *Gone Girl* (2012) de Gillian Flynn, onde encontraremos dois narradores pouco fiáveis, típicos da ficção gótica e dos contos de Edgar Allan Poe, tendo esta obra sido adaptada em 2014 por David Fincher. Além disso, outra obra da mesma autora, *Sharp Objects* (2006), foi também transformada numa série homónima criada em 2018 por Marti Noxon. Esta síntese introdutória, onde se poderão incluir nomes mais óbvios, como Stephen King ou Peter Straub, poderá ainda conter referências a obras de autores menos directamente conotados com o Gótico Americano como é o caso de Henry James, autor de *The Turn of the Screw* (1898), cujo estilo elaborado criou uma narrativa profundamente irónica e ambígua onde os efeitos góticos contribuem para realçar o drama psicológico central. Lembraremos que este conto de James obteve várias adaptações cinematográficas, sendo a primeira intitulada *The Innocents* (1961) de Jack Clayton, com Deborah Kerr, Michael Redgrave e Martin Stephens, com guião escrito por Truman Capote, William Archibald e John Mortimer, a que se seguiu: *The Others* (2001) de Alejandro Amenábar, com Nicole Kidman; uma produção da BBC, com título homónimo, dirigida por Tim Fywell em 2009; e, mais recentemente, a adaptação de Floria Sigismondi intitulada *The Turning* (2020). Como já se referiu, será nossa intenção expandir este conjunto de referências, à medida que a lecionação dos diferentes tópicos programáticos se desenvolverá.

3^a AULA

- A Herança Puritana do Gótico Americano

- Influências da Imaginação Puritana na ficção Norte-Americana

Será aqui notado o facto de os Puritanos de Nova Inglaterra terem sido pessoas intolerantes cuja teologia desencadeou actos paranóicos e loucos. Estariam, assim, criadas as condições ideais para se produzir uma sensibilidade gótica também desenvolvida pelo paradoxo de os Puritanos acreditarem que Deus, sendo tirano, seria bom a castigar.

Relativamente ao papel do Puritanismo na ficção Gótica Norte-Americana será referido que este muito contribuiu para revelar os terrores reprimidos na memória e no inconsciente colectivo americano, pois será lembrado que, de acordo com o conceito de “depravação inata” da doutrina calvinista, se acreditava não poder o indivíduo escapar à sua natureza perversa e corrupta. A este propósito a perspectiva de Leslie Fiedler será de novo evocada, por nos ter apresentado uma das mais explícitas provas da influência do Puritanismo no Gótico Americano, dado que, segundo a estudiosa, os romances americanos de terror deveriam ser descritos como uma exposição calvinista da corrupção natural humana e não tanto como um ataque esclarecido a uma classe dominante depreciada, ou a uma certa superstição fundamentalista (Fiedler 160-161). Isto explica-se, pois, do seu ponto de vista, o Gótico Europeu identificou as trevas com o super-ego, tendo adquirido implicações revolucionárias, enquanto o Gótico Americano identificou o mal com o *id* tornando-se, por isso, profundamente conservador, independentemente das intenções dos seus autores. Referir-se-á, assim, que será inevitável notar a ligação do Puritanismo à Psicologia, sendo possível encontrar justificações psicanalíticas para os materiais mito-poéticos que influenciaram a mentalidade puritana. Certos mitos e lendas funcionariam como representações metafóricas de forças psicológicas, sendo que o terror e superstições desses contos antigos traduziam imagens horríficas e medos que habitavam a esfera inconsciente da mente, tal como as teorias de Carl Jung, Otto Rank e Joseph Campbell tinham indicado.

Lembraremos também que, em *The New England Mind* (1939), Perry Miller demonstra como o Puritanismo estava consciente da natureza dual do ser humano, pois considerava-se que o indivíduo alternava constantemente entre a alegria e o sofrimento, sendo possuído simultaneamente pela tristeza e pela alegria, desenrolando-se no seu interior uma luta permanente entre o bem e o mal. A elevação obtida por um

estado de graça seria contrariada pelo abatimento provocado pelo conhecimento do pecado, isto porque o indivíduo se encontra dividido entre o corpo e o espírito, divisão interpretada por Miller como uma “guerra civil” no interior do sujeito, pois como conclui: “In wicked men the conscience is at odds with the will, and because all men are compounded of spirit and matter they are torn by a never ending contention between the soul and the body” (29). Este conflito entre o espiritual e o material explicará o enorme abismo entre as intenções divinas e as realizações humanas, o que origina um profundo sentimento trágico no seio do Puritanismo, atingido pela consciência das contradições inerentes à existência humana. Em *From Puritanism to Postmodernism: A History of American Literature* (1991), considera-se ser esta uma das mais importantes heranças que a imaginação puritana legou ao pensamento americano e que se traduz nesse “recurrent conflict between the ideal and the real, the Utopian and the actual, the intentional and the accidental, the mythic and the diurnal” (Ruland e Bradbury 13). A este respeito concluir-se-á que esta dualidade entre o corpo e o espírito, o material e o ideal fará com que, na própria linguagem, se refleita esta paradoxalidade. Efectivamente, a “linguagem do paradoxo” (Feidelson 98), que o Transcendentalismo acabaria por desenvolver, fora já antecipada pelo pensamento puritano, que considerava o mundo físico como uma série de sinais reveladores da presença divina, servindo a palavra de ponte entre o mundo material e o espiritual. De notar que cada facto material seria símbolo de uma verdade espiritual, podendo todos os acontecimentos ser interpretados alegoricamente e fazendo a experiência humana parte de uma fábula moral. Depreender-se-á, assim, que a imaginação literária americana resultará, então, de uma combinação do que é ao mesmo tempo fantástico e estranhamente material, revelando-se profundamente ambivalente por esta permanente conexão entre idealismo e materialismo, uma relação paradoxal comum a uma grande parte da ficção Norte-Americana.

Notaremos que colocar o indivíduo face ao terrível, ou a situações limite para revelar a autenticidade da existência humana, será um processo recorrente usado pelos autores góticos e muito especialmente pelos escritores pioneiros do gótico americano, e que em certa medida pode lembrar alguns princípios da filosofia existencialista. O episódio de Abraão, por exemplo, contado por Soren Kierkegaard em *Temor e Tremor*, poderá encontrar certas correspondências em *Wieland* de Brockden Brown, onde o assassinio da sua família, interpretado como vontade divina, conduz a personagem central ao desespero e à loucura. Sublinharei que a provar esta

condição terrível da existência, sentida tanto por puritanos como por escritores góticos, está a ideia de “depravação inata”, apresentada como o primeiro ponto da teologia calvinista:

1. Total depravity. This asserts the sinfulness of man through the fall of Adam, and the utter inability of man to work out his own salvation. God is all; man is nothing, and is the source of all evil. God meant all things to be in harmony; man, by his sinful nature, creates disharmony, and deserves nothing but to be cast away. (Baugh 20)

Como o sistema teológico de Calvino era baseado na aceitação da total soberania de Deus, e na incapacidade fundamental do homem em compreender a Sua verdadeira natureza, este facto remete-nos também para uma associação com um pensamento de Kierkegaard, segundo o qual o homem nunca se pode compreender totalmente a si próprio ou o mundo em que vive, confrontando-se com Deus como se este fosse para todo o sempre o “Outro”. Deste confronto nascerá um choque de reconhecimento através do qual se poderá consolidar a personalidade. A este propósito citar-se-á o seguinte comentário de Sacvan Bercovitch, em *The Puritan Origins of American Self* (1975):

But the rule of *sola fides* the Puritan had to come to terms with himself; by the terms of that confrontation he could not but admit his impotence; and through that shock of self-recognition he had somehow to reconstitute himself, still relying on the resources of the internal will, an *exemplum fidei*. (23)

Trata-se, no fundo, do mesmo processo usado pelos escritores góticos de colocar o indivíduo em confronto com os factos terríveis da existência, que Melville em *Moby-Dick* denominou “as esferas do medo”, para que daqui advenha uma maior maturidade do ser humano ganha pelo conhecimento de si próprio.

Será, deste modo, importante sublinhar a renovada exigência puritana em proceder-se a um auto-exame ou introspecção. O indivíduo devia confrontar-se com os seus crimes e persuadir-se a si próprio de que era “the biggest sinner in the world” (Bercovitch 15). Nos sermões Puritanos era frequente alertar-se a comunidade para a natureza do homem: “a gulf of grief, a sty of filthiness” (Bercovitch 13). Colocar o indivíduo perante a sua depravação inata seria um dos meios para atingir esse choque de reconhecimento. Assim se explicam, segundo Bercovitch, as vantagens do autoconhecimento, pois o terror que provoca faz exorcizar a nossa individualidade. O que Bercovitch denomina “terrors of self-doubt” eram causados por uma grande tensão psíquica motivada pela ansiedade acerca de quem seriam “os eleitos” pela

vontade de Deus, predestinados a serem salvos. Esta dúvida levou muitos indivíduos a depressões, histeria e suicídios. Esta crise devia-se à polarização Homem / Deus, já que o puritano vivia confuso perante um paradoxo que Albert Baugh nos apresenta nos seguintes termos: “he (the Puritan) must toil mightly for the glory of God, humbly accept the riches that resulted from it, and yet continue to regard this world as nothing more than a vale of tears through which the sinner must pass on his way to Heaven” (Baugh 42). Acrescentar-se-á ainda que Bercovitch também se refere a esta situação paradoxal, vivida no seio do próprio Puritanismo, comentando:

The dialectic between justice and mercy would seem to offer a safe guide through the paradox of Christic identity, with its double focus on fact and ideal, activism and self-denial. Given the tenets of Calvinism, however, the dialectic only served to heighten the paradox. (16)

Encerrar-se-á esta temática referindo que os hábitos de introspecção e autonegação desenvolvidos pelo Puritanismo, tendo originado atitudes ambivalentes, desenvolveram um poder de auto-análise e reflexão capazes de colocarem em questão vários aspectos da vida humana. Consequentemente, nasce uma profunda dúvida em relação ao próprio processo de criação, que alguns dos autores ligados ao Gótico Norte-Americano irão deixar bem expressa nas suas obras, produzindo um tipo de ficção auto-reflexiva e crítica em relação ao próprio acto criativo. A este propósito será uma vez mais lembrada a opinião de Larzer Ziff, quando comentou que nem Edwards nem Franklin encorajaram uma confiança na Literatura, tendo demonstrado desconfianças rígidas para com o poder da imaginação, excepto se esta possuísse alguma utilidade. Importante será referir que esta atitude de dúvida e ambivalência, para com o processo criativo, projectou-se nas épocas culturais subsequentes, levando os escritores americanos a receberem esta pesada herança e forçando-os a associar às dificuldades inerentes da criação literária uma perpétua autojustificação da sua vocação, baseada numa desconfiança que sempre compartilharam (Ziff 310).

○ **Terrores Puritanos e sua Representação na Literatura e no Cinema**

Neste sentido, aproveitar-se-á para sublinhar que a crença no demonismo e num animismo malevolente, que provocou os acontecimentos trágicos em Salem no século XVII, revelou bem as perturbações psíquicas da mente puritana, para a qual o mundo seria um espaço de acção das forças sobrenaturais possuídas por demónios e bruxas. Aqui serão evocadas algumas representações cinematográficas deste tema,

como por exemplo *The Undead* (1957) de Roger Corman, *The Crucible* (1996), realizado por Nicholas Hytner, sobre acontecimentos ocorridos durante os denominados Salem Witch Trials, com Winona Ryder e Daniel Day-Lewis, e também, mais recentemente, *The Witch* (2015), de Robert Eggers, evidenciando todos estes exemplos que o zelo religioso e suas perversas consequências sempre foram férteis para a criatividade americana. A imaginação puritana, essencialmente maniqueísta, prestava-se também a inspirar a ficção gótica, devido à tendência para alegorizar a experiência em termos da luta entre Deus e Satã e do conflito entre o bem e o mal no interior do indivíduo. Evocar-se-á aqui o pensamento de Richard Dimaggio que, em *The Tradition of the American Gothic Novel* (1976), defende que foram exactamente os terrores arquetípicos e as culpas assombradas que subjaziam aos mitos e folclore, assim como à iconografia maniqueísta dos puritanos, que se tornaram nas forças dominantes aquando da formação do tom e da textura da tradição do romance americano (68). Nesta obra, este mesmo autor informa que, em inúmeros diários pessoais, os puritanos tentaram expor as suas naturezas pecadoras e os seus mais sinistros impulsos, compreendendo-se este facto por todos eles subscreverem a doutrina calvinista da “depravação inata”. Esta tendência puritana para a introspecção e auto-análise relaciona-se directamente com o próprio processo criativo gótico de exploração das trevas que assombram a psique humana, constituindo-se numa das mais importantes contribuições do Puritanismo para a revelação do *dark side* do carácter americano. Será lembrado que em 1659, o sermão de Thomas Hooker, intitulado “A True Sight of Sin” (1659), deixou explícito que um homem de boa consciência devia explorar “the loathsome abominations that lie in his bosom” (60) e descer às profundidades do seu carácter para descobrir o que faz do homem um terror para si próprio. É também de salientar os poemas do poeta puritano Edward Taylor abordavam o amor e terror de Deus, assim como a insignificância do indivíduo face à omnipotência da divindade. A sua poesia revelava a condição trágica do indivíduo preso numa armadilha criada por uma religião fanática capaz de lhe anular todas as capacidades e talentos.

Curioso será notar que este interesse do puritano pela psicologia humana aproxima-se das intenções do escritor gótico, na medida em que ambos tinham por objectivo expor a duplicidade do ser humano e os inesperados efeitos do inconsciente a que até os melhores dos homens poderiam estar sujeitos. Neste sentido, poder-se-á dizer que o Gótico Americano herda do Puritanismo um interesse acerca da psicologia

e psicopatologia humanas. Será, então, fácil encontrar marcas Góticas no conhecido sermão de Jonathan Edwards, *Sinners in the Hands of an Angry God* (1741), no qual o homem é comparado a um insecto repugnante. Este interesse pela psicologia humana, deve-se, segundo Larzer Ziff em *Puritanism in America* (1973), ao facto de o movimento puritano extraír poder da ideia de que o Homem é dono de si próprio e de que a autoridade devia ser encontrada internamente (60). A este propósito, será aqui de novo evocada a introdução de Joyce Carol Oates a *American Gothic Tales*, onde a escritora americana refere que as obras puritanas dos séculos XVII e XVIII provocam graus elevados de ansiedade, pois muitos dos seus títulos podiam aplicar-se a várias obras de ficção gótica, sendo disso exemplo: *The Spiritual Conflict*, *The Holy War*, *Day of Doom*, *Thirsty Sinner*, *Groans of the Damned*, *The Wonders of the Invisible World*, *Man Knows Not His Time*, *Repentant Sinners and Their Ministers*, *Memorable Providences Relating to Witchcraft and Possessions* (Oates 2).

○ **Os Exemplos de Charles Brockden Brown e Nathaniel Hawthorne**

Será igualmente de referir que o primeiro ficcionista americano, Charles Bockden Brown, era de origem Quaker e a sua mais importante obra, *Wieland, or The Transformation*, está repleta do espírito da paranóia puritana, onde se evidenciam comportamentos maníacos, sendo uma fantasia de violência doméstica que não deixa de desafiar o determinismo racionalista. Notar-se-á que esta obra antecipa os contos grotescos e claustrofóbicos de Poe, dando expressão à realização de desejos reprimidos. Obcecado por vozes que o levam à destruição, Wieland, a personagem central, é influenciado pelo que denomina “element of heaven” que lhe exige que sacrifique a sua família. Será ainda evocado Nataniel Hawthorne pela importância da herança recebida dos seus antepassados puritanos e como esta se projectou no simbolismo da sua ficção, em particular “Young Goodman Brown” (1835), “The Minister Black Veil” (1836), *The Scarlet Letter* com uma interessante adaptação de Wim Wenders em 1973, e muito especialmente *The House of Seven Gables* (1851) onde se recupera o tema de “pecados dos pais” (*sins of the fathers*), temática gótica por excelência, pela primeira vez referida no prefácio da primeira edição de *The Castle of Otranto* de Horace Walpole. Nesta sequência, esclareceremos que pelo facto de a psicologia humana não ser dada a permanecer muito tempo em equilíbrio precário, muitos Puritanos aproveitaram as novas oportunidades de comércio, negócio e agricultura, seguindo interesses materiais. Por isso, a base da psicologia Puritana

residiu no contraste entre a responsabilidade pessoal e o individualismo. Daí o permanente conflito entre *soul* e *self*, que gerou uma inquietação e desespero constantes na psique do indivíduo. Lembraremos que Hawthorne conseguiu objectivar esta polaridade de sentimentos nas personagens de Dimmesdale e Hester Prynne em *The Scarlet Letter*.

3. Perversão e Criação: Paradoxos e Dualidades no Gótico Americano

4ª AULA

- **A Criatividade Gótico-Grotesca de Edgar Allan Poe**

Neste tópico programático será dado destaque a Edgar Allan Poe, não somente por ser um dos mais importantes precursores do Gótico na Literatura Norte-Americana, mas também por este autor ter rejeitado os clichés mais comuns do género, possuindo uma personalidade paradoxal que contribuirá para notar a existência de paradoxos e dualidades no Gótico Americano e no próprio conceito do Grotesco, onde o belo e o feio ou o cômico e o trágico convivem.

Lembraremos que, em *Edgar Allan Poe – His Life and Legacy* (1992), uma biografia escrita por Jeffrey Meyers, se considera ser Poe um homem de infinito paradoxo (57). Para melhor aprofundar a íntima relação que sempre existiu entre a vida e obra deste autor, será aconselhado visualizar o documentário *The Mystery of Edgar Allan Poe* (2010), onde se abordará o paradoxo do seu processo criativo partindo da ideia central de que “Poe was a man blessed and cursed by his genius”. Aqui se concluirá igualmente que Poe sempre foi o maior inimigo de si próprio sabotando muitos momentos da sua existência, o que se constituiu num padrão crónico que sempre marcou a sua obra. Apresentando o autor como escritor e artista, este documentário proporá aos alunos uma reflexão sobre a relação entre Literatura e Artes Visuais no seu processo criativo. De notar que os seus contos são narrados com uma meticulosa atenção aos processos visuais, sendo o leitor instigado a ver os acontecimentos através da visão, ou ponto de vista, dos narradores frequentemente vítimas das suas ilusões e desilusões.

Neste sentido, será recomendada a obra de Barbara Cantalupo, *Poe and the Visual Arts* (2014), não somente por ser uma contribuição notável para o estudo deste autor e da cultura americana do século XIX, mas também por se constituir no primeiro

estudo a abordar esta temática numa perspectiva abrangente. Aqui se recria, de forma convincente, o mundo da arte em que Poe se movimentou durante as décadas de 1830 e 1840, revelando esta pesquisa o conhecimento do autor acerca de uma grande variedade de artistas e obras pictóricas. Importante será notar como este estudo esclarece o facto de o profundo interesse de Poe pelo universo das artes plásticas se ter reflectido na sua própria crítica de arte e no uso desta em contos como “Ligeia” (1838), “The Fall of the House of Usher”, “Landor’s Cottage” (1849) e em muitos outros. Esta obra contribuirá para ampliar o conhecimento dos alunos sobre Poe, lembrando-lhes que o célebre criador de “The Raven” foi também um crítico apreciador de pintura e até mesmo de jardins e de decoração de interiores, sendo levados a considerar este autor como um amante da beleza em geral, pelo que a sua obra adquirirá maior interesse pela variedade de universos criativos que contempla.

Lembraremos, em seguida, o facto de o autor ter caracterizado os seus contos como *Tales of Grotesque and Arabesque*, o que justificará a importância, por si concedida, ao Grotesco, um conceito simultaneamente utilizado na Literatura e nas Artes. Em “Edgar Allan Poe: The Sublime, The Picturesque, the Grotesque, and the Arabesque” (1998), Frederick Burwick observa que, contrariamente às suas afirmações apresentadas no prefácio de 1848 à primeira edição desta colecção de contos, Poe não usou estes termos com suficiente precisão, imprimindo-lhes alguma ambiguidade, pois falta clarificação quanto à distinção entre estas categorias estéticas, todas tendo em comum o facto de serem provenientes das artes visuais e de transportarem uma herança visual relevante. Este autor observa que tal amálgama de categorias estéticas diferentes sempre foi significante para o processo de auto-reflexão que se desenvolvia na literatura e nas artes durante o Romantismo, dando origem a novas formas de expressão que permitiram à arte e à literatura libertarem-se das suas funções moralistas, tornando-se fontes autónomas de conhecimento e de experiência. Esta fusão de categorias estéticas permitiu também a Poe poder exprimir um novo conceito de realidade, como sendo algo irracional, misterioso e impenetrável.

• O Conceito de “Criatividade Gótica-Grotesca”

Seguidamente, associar-se-á a ficção de Edgar Allan Poe ao conceito de “Criatividade Gótica”, o que inevitavelmente nos remeterá a temas de cariz gótico e suas relações com outras formas de arte e cultura. Contar-se-á com o provável conhecimento dos alunos sobre o facto de o lado obscuro e estranho (*uncanny / unheimlich*) da psique

humana, bem como os conceitos de perversão, criminalidade, monstruosidade, transgressão, violência e destruição terem exercido profunda influência sobre muitos artistas e escritores contemporâneos. A criatividade gótica sempre estará em dívida para com o conceito da arte e do artista desenvolvido por Poe, um tema recorrente em muitos dos seus famosos contos, que foram criados para explorar o mesmo tipo de visões negras que um grande número de artistas contemporâneos também aprofundam para encontrar correspondentes estéticos à sensação de perda de controle no mundo em que vivemos. Resistindo a uma visão otimista da vida tão comum a um tempo e lugar do qual este autor queria escapar, o principal interesse de Poe seria tornar as trevas visíveis, tal como defendia John Milton em *Paradise Lost* (1667), uma intenção também compartilhada actualmente por muitos criadores góticos, como Gilda Williams de resto notou ao concluir que “‘Gothic’ in contemporary art is necessarily a partial term which serves mostly to identify a peculiar, dark sensitivity shared by the artist and the observer chosen to respond to the work in this manner” (13).

A mesma ligação da criatividade Poesca com o Gótico far-se-á com o Grotesco, o que faz com que em muitos dos seus contos as duas visões coincidam, pelo que explicitaremos um pouco melhor este fenómeno. Embora se pretenda desenvolver melhor este conceito, por agora interessará referir que o Grotesco é, como se sabe, um modo ambivalente, nascido da associação do cómico com o terrível, do vulgar com o invulgar, tendo originado a partir de uma espécie de desordem criativa. É Kayser, em *The Grotesque in Art and Literature* (1933), quem nos define este modo de apreensão, dizendo: “The grotesque is a structure ... [it] is the estranged world ... our world which has been transformed” (189). Seguindo esta ideia da possibilidade de um mundo extraordinário poder estar contido no mundo vulgar, Todorov mostra como o próprio fantástico pode estar enraizado no real: “C'est donc la catégorie du réel qui a fourni sa base à notre définition du fantastique” (175).

O conto “King Pest” (1835) de Poe será um bom exemplo para explicar como o Grotesco pode nascer do que é vulgar e urbano, pois o local onde se desenrola a acção é uma taberna de aspecto desagradável frequentada por “grotesque groups scattered here and there within it” (Poe, “King Pest” 240). “The Murders in the Rue Morgue” (1841) será outro caso de fusão do normal com o anormal. Dupin é mesmo o grande especialista em decifrar esse algo “excessively outré”, essa força animal de um orangotango que é ao mesmo tempo fora do comum como habitante de uma cidade, mas tão parecido com a violência humana. “The Man of the Crowd” (1840) é outro

desses usos evidentes do Grotesco, em que o horror nasce do quotidiano de uma cidade, e só a nossa incapacidade de percepção nos impedirá de o detectar. Pode-se dizer que sempre que Poe tenta exprimir os horrores da existência humana, ele usa o Grotesco pelo seu poder de evocar o estranho e o horrível no existente, onde a familiaridade do que é comum é imanente ao terror. Muitos outros exemplos, na sua ficção, se poderão dar, pois o que parece raro é não haver Grotesco em nenhuma das narrativas de Poe. Esta será uma das razões do seu profundo sentido de realismo, já que, como Leonard Cassuto observa em *The American Grotesque* (1989), o grotesco não é um género mas uma reacção à realidade vivida, uma expressão do mundo tal como ele é: “The grotesque is a reaction, a response – something which is felt, experienced. It is a structure that crosses generic boundaries to make itself across the range of perception” (16). Esta é a melhor maneira de Poe conseguir a tão ambicionada unidade de efeito defendida na sua “Philosophy of Composition” (1846). Ele permitirá, então, uma visão unificadora que possibilita ao artista mostrar a coexistência da luz e das trevas, do corpo e do espírito, do feio e do belo. Não será demasiado lembrar que o processo artístico de Poe admite que, através da componente do feio, se atinja o belo e que a beleza surja por contraste com o Grotesco, sendo este um aspecto importante para se entender algumas das mais interessantes propostas estéticas da arte moderna e contemporânea, criada por oposição e transgressão a conceitos convencionais de beleza.

Será ainda sublinhado que, ao expor o lado negro da criatividade assombrada por suas próprias criações literárias, Poe estabeleceu um diálogo com alguns escritores góticos anteriores, que, como Mary Shelley, estavam dispostos a aprofundar este assunto. Como *Frankenstein*, muitos dos contos de Poe traduzem uma certa crise romântica de identidade artística tornando-se narrativas auto-reflexivas sobre as incertezas inerentes a toda actividade criativa. Neste sentido, levar-se-á os alunos a concluir que, como local de reflexão sobre o lado mais obscuro da criatividade, a ficção deste autor americano tornou-se num centro de atração de muitas preocupações éticas e estéticas ligadas ao que aqui se tem denominado de “Criatividade Gótica”, através das quais se expressam os efeitos transgressores de algumas actividades artísticas e intelectuais. Importante será aqui referir que esses princípios são ainda impostos pela arte gótica actual que, segundo Christoph Gunenberg, em *Gothic: Transmutations of Horror in Late-Twentieth-Century* (1997):

speaks of the subjects that transgress society's vague definitions of normality, discreetly peeling away the pretences of outmoded conventions and transversing the amorphous border between good and evil, sanity and madness, disinterested pleasure and visual offensiveness. (168)

Por fim, não se deixará de considerar Edgar Allan Poe como um ilustre representante do Romantismo Negro que considerava o mundo como um paradoxo sombrio e caótico, no qual apenas a experiência do terror da alma, vivida com prazer estético, poderia fazê-lo atingir o conceito de “Beleza Suprema”, defendido em “The Poetic Principle” (1848). Além disso, importante será referir que o processo criativo do autor de “Ligeia”, desenvolvido para dar expressão a essa essa “pleasurable sadness”, seria guiado por certos ideais estéticos identificados com o Sublime Gótico, onde poderia encontrar aqueles prazeres negativos que Edmund havia definido no século XVIII como sendo “productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling. I say strongest emotion, because I am satisfied the ideas of pain are much more powerful than those which enter on pleasure” (36).

A morte prematura de Poe ofereceria, assim, eternidade ao seu romantismo negro, no qual o terror contemporâneo sempre encontrará uma fonte inesgotável de inspiração. Daí que, ao longo destas aulas, seja sublinhada a influência da ansiedade criativa de Poe na criatividade gótica contemporânea, através de várias referências à arte do novo Gótico que revela uma crise não resolvida nos seus processos de criação, tornando visível a psicopatologia da cultura contemporânea. Será, por isso, referenciada a obra *Hell Bound: The New Gothic Art* (2008) de Francesca Gavin, onde se poderá encontrar obras de uma nova geração de artistas contemporâneos que, como Poe, sempre estiveram interessados no lado negro da existência. Ilustradores, artistas de rua, escultores, fotógrafos, realizadores e pintores, todos estes artistas têm um enorme fascínio pelo Gótico. Neste sentido poder-se-á mencionar a obra iconoclasta de Ken Kagami, Terence Koh, ou Ricky Swallow, as colagens de Marnie Weber, os desenhos de Chloe Piene e Wes Lang, ou as pinturas de Matt Greene e Iris Van Dongen, passando pela arte punk *outsider* de Pure Evil e as ilustrações de French, esta obra reúne tanto artistas ligados ao *death metal* como à cultura pop.

- **Perversões Gótico-Grotescas: “The Imp of the Perverse” e “The Black Cat”**

Seguidamente proceder-se-á à análise de “The Imp of the Perverse” (1845) e “The Black Cat” (1943), a fim de enquadrar a temática anteriormente proposta.⁴ Destacaremos apenas aqui alguns aspectos essenciais, a fim de ilustrar e consolidar somente algumas ideias anteriormente apresentadas.

- **“The Imp of the Perverse” (1845)**

Centrando-se no tema da perversidade e focando um dos mais primitivos e radicais impulsos da natureza humana, “The Imp of the Perverse” representa uma incursão ousada de Poe numa temática quase *tabu* no seu tempo, antecipando futuras formas de representar o mal na literatura e noutras Artes, como no caso de *Les Fleures du Mal* (1857) de Charles Baudelaire.

Tal como Baudelaire, notaremos que o narrador deste conto sabe não ser esse espírito de perversidade reconhecido pela filosofia, nem por mentes mais lógicas que o reduziriam simplesmente a uma sucessão de causas e efeitos, apresentando-se assim uma crítica aos limites da razão para atingir certezas acerca da personalidade humana. Sendo perversidade definida, como “a paradoxical something” (827), reflecte o próprio cepticismo do Poe, assim como o carácter também paradoxal do seu pensamento que sistematicamente se recusa a definir a natureza humana por princípios que não sejam os da dualidade e do paradoxo, processo que o aproxima de visões estéticas contemporâneas. A sua constante necessidade de se demarcar dos cânones da moral utilitária fê-lo rejeitar princípios universalmente aceites, explorando “perversamente” formas do comportamento humano que, por se integrarem numa “psicologia do anormal” e, por isso, grotesca, não seriam facilmente explicadas pelo senso comum.

É assim que surgem três contos, transformados em autênticos tratados sobre o impulso do perverso e os seus terríveis efeitos na consciência do indivíduo, provocando-lhe profundo terror e ansiedade: “The Black Cat”, “The Imp of the Perverse” e “The Tell-Tale Heart” (1843). Aqui o criminoso, ou vilão, apresenta-se como uma vítima passiva contrariamente à imagem estereotipada e característica deste

⁴ Devido à sua extensão, não se integrará neste relatório descrições completas das análises críticas destes contos, podendo estas serem encontradas no volume de apoio por mim produzido e intitulado: *O Artista Perverso – Introdução à obra de Edgar Allan Poe*. Húmus, 2022. pp. 123-157.

tipo de personagens no Gótico mais convencional. Sobre este assunto, Harry Levin apresenta a seguinte opinião: “At a more subliminal level, Poe seems to be punishing himself for his dipsomania. Under its confounding influence, his criminals become victims, more passive, masochistic rather than sadistic” (147). Este crítico notou que, enquanto Nathaniel Hawthorne escrevia sobre a ética da culpa, Poe preferiu aprofundar a psicologia do crime, tornando, por isso, os seus criminosos mais autênticos que os seus amantes. É pois vulgar que as personagens de Poe raramente hesitem em escolher o absurdo e o fatal em vez do racional e do estável, preferindo a loucura à razão, o que as faz entrar no domínio do Grotesco. Os contos sobre a perversidade poderão, deste modo, ler-se como uma crítica da “razão pura”, defendendo-se ser esta uma forma de ceticismo persistente que mostra os limites da razão em dar certezas sobre a personalidade e o mundo. Asseguradas iniciais de que cada narrador parte são mais tarde desconstruídas por um impulso contrário à lógica do interesse próprio do indivíduo, demonstrando-lhe a pura arrogância da sua razão. Situando-se persistentemente do lado do irracional, comprehende-se que seja a antecipação e a expectativa do terror que atrai estas personagens, revelando-se tipicamente góticas, pois quanto mais negra e terrível for a situação, mais excitada será a sua imaginação. Como acontece com todos os *tabus*, que são capazes de nos suscitar a maior veneração e o maior terror, também o fascínio pelo abismo, sentido por personagens sujeitas ao impulso do perverso, será tanto mais intenso quanto maior for a sua repulsa e mais terríveis forem os “terrores da alma” por si provocados. Como em “The Imp of the Perverse”, o que interessará saber noutras narrativas similares será se as personagens irão ceder a este prazer proibido e como se tornará ele numa das suas principais fontes de terror. De destacar que, sendo vítimas deste irresistível impulso, não raras vezes elas são simultaneamente artistas e criminosos, estetas e assassinos. Apresentando-se como essa “overwhelming tendency to do wrong for the wrong’s sake” (827), a realidade da perversidade humana será para todos, sem exceção, inescapável e invencível, uma descoberta que colocou as ideias de Poe desenvolvidas neste conto a par das teorias psicanalíticas desenvolvidas por Sigmund Freud no século XX e publicadas em obras como *Para Além do Princípio do Prazer*.

○ “The Black Cat” (1943)

Para introduzir este conto usaremos uma ilustração de Aubrey Vincent Beardsley produzida pelo artista para ilustrar uma nova edição de “Tales of Mystery and the

Imagination”, publicada por Stone and Kimball de Chicago em Dezembro de 1893. Enquanto os alunos serão encorajados a estabelecer várias conexões com o texto de Poe, aprofundando as potencialidades simbólicas das imagens em directa associação com as suas correspondentes descrições no conto, desde logo salientar-se-á o contraste entre o branco do corpo da mulher morta e a cor preta que a envolve, onde se inclui a figura de um gato preto feroz e possante. O aspecto grotesco do animal é acentuado pela ausência de um olho e por uma mancha branca no peito que lhe parece conceder poderes sobrenaturais.

Seguir-se-á uma análise do conto para posteriormente voltarmos a esta imagem, antecipando que novos sentidos possam surgir. Espera-se poder aprofundar associações entre o contraste do preto e branco da gravura com o tema da dualidade de personalidade do narrador em constante conflito interno. Convidar-se-á os alunos a pesquisarem outras ilustrações ou representações artísticas que possam contribuir para acrescentar sentido ao texto e estimular as suas imaginações, enquanto leitores. Lembraremos que o período áureo das ilustrações de livros decorreu de 1890 ao princípio do século XX, tendo-se distinguido, entre outros ilustradores, o irlandês Henry Clarke, que, como Beardsley, foi conotado com movimentos de Art Nouveau e Art Deco, embora nas suas ilustrações dos contos de Poe predomine um estilo mais ligado ao Grotesco, razão pela qual recomendaremos a visualização de todas as suas ilustrações, com especial enfoque para as dos contos selecionados.

Na sequência da análise anterior a “The Imp of the Perverse”, notaremos que também o narrador de “The Black Cat” sucumbe ao mesmo perverso impulso, ao , numa fase inicial da sua vida, restringir excessivamente a sua afectividade ao mundo animal, fazendo-o esquecer o mundo dos homens e a sua verdadeira natureza. A sua substituição dos animais pelas afeições de “the paltry gossamer fidelity of mere Man” (597) pode explicar o fascínio e ansiedade do narrador acerca dos desejos sexuais, culminando no assassínio da mulher. Tudo isto nos faz inevitavelmente lembrar as aves embalsamadas de Norman Bates, em *Psycho*, e do que na verdade também se ocultava por detrás desta propensão da personagem, que Hitchcock esclareceu numa entrevista a François Truffaut, dizendo: “He knows the birds and he knows that they’re watching him all the time. He can see his own guilt reflected in their knowing eyes” (282). É por isso que, para estas personagens, estes animais se transformam numa maldição. Pluto, um simples gato de estimação, transforma-se numa bruxa disfarçada pelos seus extraordinários poderes de recriminação do acto criminoso, dando crédito à

superstição popular associada aos gatos pretos. Algo muito semelhante acontece em *The Birds* (1963), o célebre filme de Hitchcock, em que “aves do amor” (*love birds*) se transformam em aves do ódio, deixando de ser aves vulgares para passarem a ser pássaros que arrancam os olhos dos homens. Ao mesmo tempo familiares e estranhos, estes animais tornam-se muito *unheimlich*, sendo simultaneamente góticos e grotescos, pois na verdade personificam o inconsciente humano, dando-nos conta de uma psique atormentada com a sua própria divisão e dissociação, já que o acto perverso é uma forma irracional de o indivíduo pôr termo ao desespero desse conflito interior dilacerante.

De notar que nos contos de Poe, onde a temática da perversidade é mais central, acaba por concluir-se que esse acto perverso gratuito não resolve, mas antes agrava o conflito, pois a antipatia que estas personagens desenvolvem pelas suas vítimas fá-las projectar nestas o seu próprio “dark side,” ou lado “sombra” junguiano, que sai mais fortalecido de todo este drama psíquico, como bem comprovam os narradores de “The Black Cat”, “The fury of a demon instantly possessed me” (198), e de “The Tell-Tale Heart”, “It increased my fury, as the beating of a drum stimulates the soldier into courage” (557).

Sublinharemos ainda que, em “The Black Cat”, Poe inverte as regras do Gótico mais tradicional, criando narradores-vilões que, em vez de somente perseguirem vítimas inocentes, se tornam vítimas dos seus próprios enganos e ansiedades até à auto-destruição final. O acto gratuito e perverso que leva as personagens a cometer os seus crimes é o mesmo que as leva a confessá-lo, donde se conclui que elas são simultaneamente agentes da acção e suas vítimas. O reconhecimento final do narrador de “The Black Cat”, complementado pelo dos seus congéneres em de “The Imp of the Perverse” e “The Tell-Tale Heart”, é sobre este assunto esclarecedor:

The corpse, already greatly decayed and clotted with gore, stood erect before the eyes of the spectators. Upon its head, with red extended mouth and solitary eye of fire, sat the hideous beast whose craft had seduced me into murder, and whose informing voice had consigned me to the hangman. (606)

De novo se demonstra que o instinto transgressivo de Poe leva-o a inverter aqui o próprio conceito de perversidade ao recusar defini-lo de acordo com as teorias utilitaristas, segundo as quais a escolha moral era uma extensão do interesse próprio, antes preferindo defender a ideia de que as acções de consequência moral são

motivadas por um “unfathomable longing of the soul to vex *itself* – to offer violence to his own nature” (599).

Este impulso irresistível para uma confissão autodestrutiva, que resulta dos medos antecipados que fazem do criminoso, como Roderick Usher, uma vítima dos seus próprios terrores, concede-lhe uma dimensão profundamente humana, pela inevitabilidade desse acto que todos os indivíduos poderão cometer. A confissão dá-se porque embora os narradores dos contos se empenhem em racionalizar a sua experiência, eles nunca conseguirão explicar a irracionalidade dos seus medos e terrores que lhes provocaram o impulso de auto-incriminação. A permanente inquietação dos seus espíritos tolda-lhes o raciocínio, contaminando a sintaxe de uma incontrolável histeria que a torna vertiginosa, agitada, plena de repetições e de insistências dirigidas ao leitor para se comprovar uma sanidade mental, ironicamente desmentida pela própria estrutura narrativa. Ao dirigir a violência para o próprio criminoso, Poe relativiza a sua culpa, por este se encontrar tão sujeito aos efeitos destrutivos do impulso do perverso quanto as outras personagens ditas mais “normais”. É por isso que a imagem do abismo surge, na sua obra, como metáfora da propensão perversa do indivíduo para a autodestruição. Torna-se, assim, evidente que o tema da perversidade seja dominante em toda a obra do autor, estando ele próprio tão preocupado com o conceito como os seus narradores.

Notaremos que não só em “The Black-Cat”, mas também em “The Tell-Tale Heart” os narradores possuem uma natureza dividida entre a consciência racional dos seus actos, “The old man’s terror *must* have been extreme!” (Poe, “Tell-Tale Heart” 557), e a sua subjugação irracional a essa malévola, “Fiend Intemperance” (Poe, “Black Cat” 598), que faz com que a parte mais negra do carácter humano domine toda a personalidade. Assim, este “dark side” dos narradores ver-se-á projectado externamente num velho ou num gato preto, símbolos dessa “blackness of darkness” da alma aterrorizada pela a sua própria culpa. Em ambos os contos a imagem de um olho, de velho em “The Tell-Tale Heart” e de um gato em “The Black Cat”, serve de projecção para essa parte negra do “Eu”, que vê nos outros os seus próprios impulsos indesejáveis e, por esse motivo, tenta destruí-los, nem que para isso tenha de matar o que ama e o que o amou, no desespero de imolar uma parte de si próprio. Deste erro de reprimir o lado “sombra” resulta uma desintegração psíquica inevitável, que mais abre o conflito entre os lados opostos da personalidade, sentindo-se o indivíduo permanentemente atormentado com o peso de uma consciência punitiva. A cena final

de “The Black Cat”, concluída com a confissão do narrador de que “I had walled the monster up within the tomb” (606), encontra equivalente em “The Cask of Amontillado” (1846), quando Montresor, ao pensar ter resolvido, por um acto de vingança a sua disputa com Fortunato, cede a um desejo de imolação do seu “dark side”, aprofundando ainda mais o seu conflito interior, “My heart grew sick” (854). É de lembrar que em 1950, ao receber o Prémio Nobel, Faulkner observara também que o principal assunto do escritor era “the human heart in conflict with itself” (3).

Notaremos ainda que, por muito grotescas que nos possam parecer as personagens de Poe, tal como acontece com o narrador de “The Black Cat”, o que sobressai sempre é o lado terrível e trágico das suas existências, pois até mesmo num conto burlesco como “The Duc de l’Omelette” (1832), uma das suas mais hábeis peças de humor, a personagem é invadida por um enorme terror quando se encontra com o Demónio no Inferno. Ao reconhecer esta importância do terrível na obra do autor, que nenhuma ironia consegue ocultar ou disfarçar, Halliburton cita a seguinte observação de Constance Rourke: “he showed human traits or lineaments in unbelievable distortion, using that grotesquerie which lies midway between the comic and the terrible; with Poe the terrible was always within view” (26).

Sendo o narrador, de facto, uma vítima do impulso do perverso, encontram-se ao longo do conto provas que objectivam esse lado mais negro da sua personalidade, tornado “Outro” pela projecção de tensões interiores em seres ou objectos exteriores que conferem a várias cenas uma atmosfera profundamente gótica. A prová-lo está não só a cor negra do gato, mas também a imagem da força, a imagem gigante de Pluto na parede da casa, as duas casas mal construídas (equivalendo à fenda que atravessa a casa de Usher), e a cave da casa (evocando as catacumbas góticas, símbolo da descida ao inconsciente). Todas estas imagens são símbolos de uma culpa que, ao exteriorizar-se nelas e na própria confissão, se exprime por uma procura inconsciente de castigo. Nesta culpa, Freud notou a presença da ansiedade que permanece escondida, mas que pode surgir repentinamente à consciência, tudo dominando com o seu tumulto. É neste estado de ansiedade que as personagens perdem o controlo de si próprias revelando involuntariamente o seu crime. Diz-nos Freud: “... at bottom the sense of guilt is nothing but a topographical variety of anxiety, and that in its later phases it coincides completely with the dread of the super-ego” (*Civilization* 62). Neste estado de espírito residirá a mais importante fonte de distorção do real criadora do Grotesco.

5^a AULA

- Arte Perversa e Niilismo Criativo em Poe
 - O Conceito de “Niilismo Criativo”

Referiremo-nos aqui a um outro conceito que directamente convive com o de “criatividade gótica”, reportando-se igualmente ao lado negro da criatividade de Edgar Allan Poe e à sua adesão viciante a um processo artístico muito exigente e quase demoníaco que desenvolveu o seu impulso por uma “arte perversa”. O conceito de “niilismo criativo” levará também a uma reflexão sobre a duplicidade e ambivalência da arte de Poe determinada não só pelo seu “impulso perverso”, mas também pelos seus pensamentos expressos em *Eureka* (1848), segundo os quais a destruição seria a origem da criação, estando estes dois conceitos intimamente ligados pela sua forte interdependência: “*In the Original Unity of the First Thing lies the Secondary Cause of All Things, with the Germ of their Inevitable Annihilation*” (1261). Esta percepção niilista está na base da sua visão estética e, por isso, se esclarecerá que a expressão anteriormente usada foi criada por Susan Manning, em ““The Plots of God Are Perfect””: Poe’s *Eureka* and American Creative Nihilism” (1989), para definir o processo criativo de Poe. De facto, o autor norte-americano produziu uma escrita que se satiriza a si mesma e destrói a literalidade em que é fundada, pois cumpre a capacidade de conceber a sua própria destruição de acordo com os ritmos da criação-destruição descritos em *Eureka*, e que estariam na origem do Universo. A este propósito será ainda referida a obra de Edward Hirsch, *The Demon and the Angel* (2003), por revelar uma profunda consciência acerca das forças contraditórias em acção em cada processo criativo. Aqui Hirsch afirma ter encontrado dois espíritos vitais da imaginação criativa, que usou como metáforas para a imaginação artística, concluindo que o demônio e o anjo são duas figuras externas de um poder que habita dentro de nós, sendo os agentes libertadores da imaginação, que transformam a sua força primordial em obras de arte. Relevante para entender o universo criativo de Poe será o facto de Hirsch sublinhar, nesta obra, que os artistas lutam geralmente com estas forças duais quando algo está em risco ou quando o eu está em perigo pela proximidade da morte, pois vivem no eterno conflito artístico com seu demônio ou *daimon*, o conceito grego de um verdadeiro eu imortal. Será de lembrar que Carl Gustav Jung estaria também consciente dessa influência poderosa, quando observou, em *Memories, Dreams and Reflections* (1961), que “uma pessoa

criativa tem pouco poder sobre sua própria vida. Ele não é livre. Ele é cativo e dirigido por seu daimon” (357).

Neste ponto será evocado Baudelaire, um dos melhores leitores de Poe, por tudo parecer saber sobre essa tendência criativa e sombria quando, no seu poema “La Destruction” (1857), revelou a sua perspectiva sobre o impulso perverso de Poe, através da sua própria percepção desse demónio, que considerava ser um diabinho perverso do inconsciente que induz o artista a ultrapassar todos os limites, forçando-o a cometer actos chocantes e seduzindo-o na teia fatal da destruição. Assim, alertar-se-á os alunos para uma enorme cumplicidade entre Poe e os seus vilões que, na sua maior parte, são seres auto-destrutivos bem como vítimas de impulsos negativos, à semelhança do seu próprio criador. Sublinhar-se-á que, através deles, o autor de “The Imp of the Perverse” confrontou os seus leitores com a realidade da perversidade humana, tema bastante inovador para a sua época, e a que nenhum escritor ou artista em geral está imune, podendo muitos dos seus contos serem lidos como histórias de transgressão que expõem o processo criativo como uma prática destrutiva afecta à Ciência e à Arte. Será realçado que sendo o artista e o criminoso dominados pela mesma força demoníaca do impulso que destrói a personalidade, o processo criativo de Poe teria forçosamente muito em comum com o processo do enredo criado pelas suas personagens criminosas. Em conclusão, referir-se-á que, estando a arte e os artistas sujeitos a esse impulso perverso ter-se-á de concordar com Jonathan Auerbach quando este concluiu, em “Poe’s Other Double: The Reader in the Fiction” (1982), que “Poe’s understanding of the creative process, in fact, bears a marked resemblance to the process of plotting enacted by his criminals and detectives” (352).

Partir-se-á de seguida para alguns exemplos, na literatura em geral, e na ficção de Poe, em particular, em que o conceito de “arte perversa” se desenvolveu. Evocar-se-á, assim, algumas obras como: *The Picture of Dorian Gray* de Oscar Wilde, com que os alunos poderão ter já contactado nas aulas de Literatura Inglesa; “Murder as One of the Fine Arts” (1827) de Thomas de Quincey; e outras ficções actuais, como *Portrait of a Killer: Jack the Ripper – Case Closed* (2002) de Patricia Cornwell, onde algumas personagens centrais, sendo artistas, se convertem em personagens criminosas, em *virtuosos* na arte de matar, sendo as maiores das atrocidades cometidas como se fossem uma obra de arte, ou seja, obedecendo ao mesmo sentido estético com que se constrói um poema, uma pintura, ou uma escultura. Neste sentido, tanto o artista perverso de “The Oval Portrait” como o célebre Rodrick Usher de “The Fall of

the House of Usher” serão aqui abordados para retratar esta temática, reflectindo-se sobre a possibilidade de os seus narradores serem duplos do seu autor, personagens onde se projectaram e objectivaram os dilemas e paradoxos da criatividade poesca, tão fiel ao já referido princípio apresentado em *Eureka* de que a criação transporta em si o germe da sua destruição inevitável. Contudo, não se deixará de observar que sempre foi desejo deste autor controlar e evitar esta fatalidade, uma vez que a sua originalidade sempre consistiu em penetrar profundamente no irracional com a máxima racionalidade, tendo por isso construído uma teoria estética, apresentada em “The Philosophy of Composition” (1846), onde procurou defender esse princípio de coesão denominado de “unidade de efeito”, que considerou inerente a toda a composição artística. Abordar-se-á, então, este ensaio para fundamentar a estrutura criativa de Poe onde cada palavra ou imagem não deveria ser usada por acaso, pois faria parte integrante de uma estratégia de significação de uma forma meticulosamente estudada e construída. O objectivo final seria obter um efeito estético que provocaria no leitor uma determinada reacção que, desde o início, o autor conhece, prevê e antecipa, tal como o criminoso poderá antecipar as emoções de terror e agonia das suas vítimas, que serão tanto mais intensas quanto maior for o rigor e a perfeição do acto.

Voltando a sublinhar a originalidade e actualidade de um autor que já no século XIX produziu uma arte que se alimentava da tendência humana para o mal, e em que muitos dos impulsos estéticos se convertiam inevitavelmente em impulsos perversos, conclui-se-á que a arte de Poe nunca conseguiu escapar ao seu inexorável niilismo criativo. O autor, por seu lado, teve perfeita consciência deste processo e sobre este pôde ironizar, não só nos seus contos mais sarcásticos, mas também numa permanente sátira que dirigiu a si mesmo e numa escrita capaz de conceber a sua própria destruição. Evidenciar-se-á, assim, o motivo pelo qual a sua arte estará tão próxima da arte gótica contemporânea, onde as imagens da morte e do mal são frequentemente usadas como metáfora da própria arte, e onde obras de arte, que fazem referência ao horror ou ao gótico, nem sempre são totalmente negativas porque, como Francesca Gavin concluiu, muitas vezes as expressões de horror são auto-referenciais pois “ridicularizam as imagens do género, pela simples razão de que o humor é fundamental para muitas dessas obras de arte” (7). Justificar-se-á, deste modo, a razão pela qual a ironia é tão presente e poderosa na ficção de Poe, porque, como Jerry Saltz

conclui em “Modern Gothic”, quase toda arte que poderia ser chamada de gótica tem uma ironia: é consciente do absurdo de sua posição (48).

Salientar-se-á que este uso persistente da ironia muito contribui, na obra deste autor, para a associação do trágico e do cómico, um outro aspecto da arte de Poe que revela a sua duplicidade e tendência para o paradoxo, tão presente em obras ligadas a uma certa criatividade gótica que resulta das contradições estéticas entre a beleza e horror. Aqui argumentar-se-á que será certamente possível que Poe estivesse profundamente consciente dos custos deste tipo de criatividade e dos seus efeitos negativos, sendo ele mesmo uma vítima de seus próprios ideais estéticos perversos que o levaram, entre outras coisas, a defender, em “The Philosophy of Composition”, a morte de uma mulher bela como o tópico mais poético do mundo. Por ter também demonstrado um profundo entendimento sobre essa tendência negativa do processo criativo, será citado, a este propósito, um artigo intitulado “The Other Self of the Imagination: Cindy Sherman’s Hysterical Performance” (1995) de Elisabeth Bronfen onde esta concluiu: “art needs dead bodies, art creates dead bodies. In the images of the beautiful but dead female faces, the sisters’ chopped-off heads, as well as in the decorated skull, the perfection of aesthetic idealization meets its opposite, monstrosity” (122). Depreende-se-rá, então, que essa monstruosidade feminina, revelada em várias fotos de Cindy Sherman, foi também retratada por Poe em Madeleine, Ligeia, Berenice e muitas outras mulheres que sofreram os efeitos mórbidos de uma estética romântica sombria e melancólica a qual criou uma espécie de arte perversa, condenando o criador que, por sua vez, tentou exorcizá-la através da ficção.

Comprovando a tendência contraditória de Poe, plasmada na sua obra onde o gótico e o grotesco convergem, lembraremos que este foi autor de uma arte em que a perfeição seria alcançada na morte e não na vida, sempre tendo sido consciente de um certo idealismo romântico que leva o artista à loucura da arte. Lembraremos ainda que é exatamente no mesmo momento em que Usher sente que Madeline está morta que ele mais intensamente cria, escrevendo, pintando e tocando. Dividido, como as suas personagens, entre os impulsos irracionais e a capacidade racional e estética de controlá-los, Edgar Allan Poe acabou por se revelar como o artista de sua própria perversidade, contra a qual lutou a vida toda, sem deixar de acreditar, como Frankenstein, que “from the midst of this darkness a sudden light broke upon me”,

porque, como tão bem observou em “The Premature Burial” (1844), “out of Evil proceeded Good” (679).

- **Os Exemplos de “The Oval Portrait” e “The Fall of the House of Usher”**

Seguidamente evocaremos alguns aspectos importantes resultantes das leituras de “The Oval Portrait” e “The Fall of the House of Usher”, a fim de enquadrar a temática anteriormente proposta.

- **“The Oval Portrait” (1842)⁵**

Começaremos por referir o gosto tradicional Gótico pelo retrato, como presença de um passado vivo e algo fantasmagórico que assombra o presente com um perturbante enigma. Em *The Coherence of Gothic Conventions* (1975), Eve Kosofsky Sedgwick tinha já notado que estas afinidades entre a narrativa e a arte pictórica seriam das características góticas mais convencionais (8). Contudo, Poe procede também aqui a uma renovação dessa mesma tradição, aprofundando o seu efeito de terror ao associá-lo a questões de ordem estética, psicológica e moral.

Não se devendo acreditar na maior parte dos seus narradores, quase sempre pouco ou nada fiáveis, neste caso os leitores deverão nele depositar confiança, quando no conto este refere: “I had found the spell of the picture in an absolute *life-likeness* of expression, which at first startling, finally confounded, subdued and appalled me” (428). Para fundamentar o terror do narrador acerca do aspecto do quadro, existe a expressão equivalente de um medo muito real sentido pelo próprio autor da obra pictórica ao ter-se dado conta do destino da sua jovem mulher: “(...) the painter stood entranced before the work which he had wrought; but in the next, while he yet gazed, he grew tremulous and very pallid, and aghast” (484). O que verdadeiramente aterrorizou as personagens é o motivo central do conto: o retrato parece vivo porque se apoderou da vida do seu modelo. Sem a verossimilhança dada à expressão desta emoção, o terror não produziria o seu efeito, nem tão pouco poderia cumprir a sua função, que aqui consiste em tornar explícita a perversidade da arte. Uma arte vampírica, grotesca que se alimenta da própria vida e um artista perverso que provoca a morte de uma jovem para produzir arte.

⁵ Devido à sua extensão não se integrará neste relatório uma completa descrição da análise crítica deste conto, podendo esta ser encontrada no volume de apoio por mim produzido e intitulado: *O Artista Perverso – Introdução à Obra de Edgar Allan Poe*. Húmus, 2022, pp. 92-101.

Notaremos que, dado o seu conteúdo, este conto tem suscitado algumas leituras femininas que presentiram o alcance gótico-grotesco desta estética, como é o caso de *Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic* (1992) de Elisabeth Bronfen. Segundo esta autora, o conto explora a rivalidade entre a presença material do corpo e a sua representação em arte. Ela vê esta obra como auto-reflexiva e defende que Poe usa a conjunção da mulher morta e da arte nesta “metapoetic story about creation and image-making (...) in order to problematize the conventional idea of art as transformation of living matter into inanimate form” (111). De notar ainda que este conto tem sido considerado por alguns críticos, como G. R. Thompson em *Poe's Fiction*, como uma parábola da relação moral ambivalente entre a arte e a vida. Contudo, a visão moral de Poe sempre esteve intimamente ligada à sua visão estética e psicológica, ligando-as o sarcasmo da sua ironia expressa, aliás, no título da primeira versão: “Life in Death”. Contudo, o que a estética destrutiva do artista desencadeia é “Death in Life”, pois na sua intenção de vencer a morte, superando a mortalidade do corpo, o pintor é por ela vencido, antes criando uma “morte na vida”. É significativo, por isso, que a última palavra do conto seja “death” e não “life”. Tratando-se aqui de uma arte que vampiriza a vida poder-se-á concluir, como Fred Botting, que: “Art, it seems, sucks the life out of things, doubling nature with a disturbing imaginative power, a macabre power of death that recurs throughout all Poe's tales” (*Gothic* 122).

Essa morte tornada vida pela imagem do quadro pode ter uma interpretação psicanalítica e ser interpretada como o “regresso do reprimido” que gera terror e medo, simultaneamente no artista e no narrador. Como Freud conclui no seu comentário a *Gradiva* (1902) de Wilhelm Jensen, “o recalcado, quando retorna, emerge sempre da própria instância repressiva” (*Delírios* 48). A própria arte torna-se numa forma de revelação de uma matéria psíquica que ela reprimiu, através do seu processo artístico. Embora a jovem não tivesse sido enterrada viva como outros contos de Poe, o seu regresso implica que algo foi igualmente desenterrado da psique masculina. O retrato, tal como o próprio conto, funciona como um espelho do inconsciente onde se projectou o lado da personalidade que foi reprimida ou esquecida, representando o que Jung chamava “anima”, o lado feminino do indivíduo que é também esse potencial do “outro”, o elemento contra sexual e contra psicológico que deve ser trazido à consciência para aí ser integrado e não anulado ou esquecido. A prova de que o artista, criado por Poe, foi incapaz de reconhecer a sua “anima” e proceder a essa integração

psíquica é dada pelo facto de a donzela retratada se caracterizar por odiar somente “the Art which was her rival” (483).

Em *The Gothic Psyche: Disintegration and Growth in Nineteenth-Century English Literature* (1997), Matthew Brennan chamara já a atenção para esta característica do género Gótico dramatizar os danos psicológicos que resultam da negação da “sombra” (o lado negro da personalidade) ou do que é contra psicológico (*anima*) pela personalidade consciente (15-18). Nesta incapacidade de diferenciar e assimilar a sua *anima*, o artista de “The Oval Portrait” pode comparar-se a algumas personagens góticas célebres: com Victor Frankenstein, por exemplo, pela sua incapacidade em desenvolver uma relação sólida com Elizabeth e de resolver a sua mágoa pela morte da mãe; com Heathcliff, em *Wuthering Heights* de Emily Brontë, pela cegueira do ressentimento e do espírito de vingança; com *Manfred* de Byron por ser um exemplo, em poesia, desta falha de proceder a esta integração psíquica da “anima”. Sendo um dos arquétipos do inconsciente colectivo, os exemplos que a representam poderão ser retirados de clássicos da Literatura Gótica, pois todos eles simbolizam algo igualmente mítico e universal.

Sabendo que a “anima” é uma ponte para o inconsciente, sabe-se também que, nos sonhos e na Literatura, a “anima” (ou “animus”) representa o papel de um guia para essas partes inconscientes da psique masculina que são necessárias para o crescimento e conhecimento da personalidade. Assim sendo, a jovem do retrato poderá funcionar como esse guia ou orientadora espiritual do carácter masculino, papel igualmente desempenhado por Mina Harker em relação às personagens masculinas de *Dracula* e por Beatrice em relação a Dante em *O Paraíso*. Como lhe é recusada essa função em vida, ela exerce-a após a morte lançando, através do carácter grotesco da sua imagem pintada, um poderoso alerta sobre os perigos que poderão advir de não se distinguir o modelo da representação, e a realidade da arte, denunciando os malefícios de uma estética autodestrutiva.

Sente-se aqui uma crítica subtil de Poe à tendência do seu próprio processo artístico em ceder a esse impulso do perverso, a essa atitude estética que só na destruição vê a origem da criação, promovendo um certo sadismo ao ver, na morte de uma mulher bela, o assunto mais poético do mundo, tal como defendeu em “The Philosophy of Composition”. Que a morte seja uma condição prévia para o exercício do impulso criativo é pressuposto básico dessa “estética do mal” e desse Romantismo Negro de Poe, pelo qual se sente atraído, mas do qual procura distanciar-se por possuir

uma consciência profunda dos seus abusos, apresentando-os ao mesmo tempo como perigosos e ridículos. “The Oval Portrait” deixa, então, implícita uma ironia acerca dos excessos cometidos por um certo espírito esteta.

Sabe-se como os pensamentos de Poe sobre arte poética, expressos em alguns dos seus ensaios, como “The Philosophy of Composition” e “The Poetic Principle”, entraram nas histórias de “teoria estética” e em associação directa com o que no fim do século XIX se denominou “esteticismo”, a que se ligou o epígrama “Arte pela Arte” defendido por Oscar Wilde. Assim, os erros estético-éticos cometidos pelo autor do retrato no conto de Poe acabam por se repetir em *The Picture of Dorian Gray* de Oscar Wilde, onde se oculta uma crítica irónica aos efeitos negativos do esteticismo. Aliás, esta obra pode ser considerada um melodrama gótico que contém uma história de terror com pactos satânicos, assassínios, chantagens, episódios sobrenaturais, etc. Tanto na obra de Wilde como na de Poe, a inconsciência que as personagens possuem do paradoxo dos seus erros fá-las precipitarem-se cegamente para ideais estéticos da “arte pela arte”, desligando-se totalmente do sentido ético e trágico da existência. A ficção de ambos os autores, como forma de arte, acaba por proceder a esse confronto com o “dark side” do carácter humano, trazendo à superfície da consciência artística essa “sombra” do inconsciente pessoal, esse terror da alma que o artista não pode ignorar, mesmo nos seus aspectos mais grotescos e monstruosos. Nisto reside a autenticidade da arte, e não numa beleza idealizada. A prová-lo estão o exemplo da jovem de “The Oval Portrait” e de Dorian em *The Picture of Dorian Gray*, tornando-se o retrato da primeira mais autêntico por ser a própria representação da perversidade do artista e o segundo por retratar, não a beleza de Dorian, mas a fealdade do seu carácter perverso. Poder-se-á concluir, então, que “The Oval Portrait” nos apresenta não só um retrato do artista, mas também da própria arte, uma arte que mata aquilo que objectiva, pois como observou Theodor Adorno, em *Teoria Estética* (1970): “As obras de arte são negativas *a priori* em virtude da lei da sua objectivação: causam a morte do que objectivizam ao arrancá-lo à imediatidate da sua vida. A sua própria vida alimenta-se da morte” (217).

○ “The Fall of the House of Usher” (1839)⁶

Começaremos por referir que não existe outro conto, em toda a produção literária de Poe, que represente melhor a condenação do artista à incontrolável atracção do impulso do perverso. Nisto reside a dimensão da tragédia de Roderick Usher, herdada ao longo de muitas gerações de uma família de artistas, habitantes dessa casa da arte ou casa museu denominada “House of Usher”.

Evocaremos as referências artísticas mais directas presentes no conto, realçando a sua função transformadora da sensibilidade do narrador e de representação dos terrores da alma de Usher, que tão bem Roger Corman soube transmitir num estilo expressionista na sua versão de 1960, *House of Usher*, cujo visionamento recomendaremos. Sabemos como apesar da sua loucura e desagregação mental, Usher possui talento musical sendo também um pintor. O narrador chega a comparar as “concepções fantasmagóricas” de Usher às de um artista tão famoso como Fuseli, embora se sinta simultaneamente extasiado e aterrorizado por elas, concluindo que “if ever mortal painted an idea, that mortal was Roderick Usher” (324), o que parece antecipar alguns princípios futuros da arte abstracta do século XX. As próprias actividades artísticas de Usher e o seu comportamento provocam terror no narrador porque a sua arte não se compadece com explicações racionais, desafiando qualquer expressão lógica que tente dar uma ideia exacta do seu carácter: “(...) from these paintings (...) I would in vain endeavour to educe more than a small portion which should lie within the compass of merely written words” (265). No entanto, a sua aprendizagem com a arte de Usher fá-lo evoluir na sua sensibilidade estética. No início do conto, o seu racionalismo torna-o incapaz de apreender a diferente espécie de sublime que a Casa de Usher representa: “There was an iciness, a sinking, a sickening of the heart – an unredeemed dreariness of thought which no goading of the imagination could torture into aught of the sublime” (266). Depois de percepcionar a abstracção de uma pintura de Usher, o narrador sente um terror sublime expresso nos adjetivos com que descreve uma obra que representa um túnel de um comprimento “imenso” (“immensely long”) e de “vasta” extensão (“vast extent”), sendo a origem da fonte de luz indiscernível (“no torch, or other artificial source of light was

⁶ Devido à sua extensão não se integrará neste relatório uma completa descrição da análise crítica deste conto, podendo esta ser encontrada no volume de apoio por mim produzido e intitulado: *O Artista Perverso – Introdução à Obra de Edgar Allan Poe*. Húmus, 2022, pp. 102-123.

discernible") e o seu esplendor “espectral” (“gastly splendor”) capaz de dominar toda a tela (325).

Através do contacto com a obra de arte, a obtusidade do narrador atenua-se, começando a entender, como o leitor, que a desordem e o medo do espírito de Roderick Usher se exteriorizam e se tornam mais objectivos através das suas produções artísticas. Ao preferir a cor e a luz à linha e forma, esta pintura de Roderick mostra que o seu terror, como o de Poe provém de uma fonte abstracta, que transcende o mero estilo romântico de Fuseli, mencionado pelo narrador, pois as suas criações são bem mais caóticas e obscuras, aproximando-se antes do despontar da modernidade nas tormentas de J.M.W. Turner. Como se sabe, este último ficou célebre por representar a consciência sublime, dissolvendo a realidade exterior através da luz e da cor, tal como Usher o faz no seu quadro. Ao retratar a experiência subjectiva da percepção do mundo exterior, Turner produziu obras de sublimidade negativa que, como “Snow Storm - Steam-Boat off a Harbour’s Mouth” (1842), são exemplos de desintegração psíquica iminente, comparáveis à pintura de Roderick. Este sublime negativo, provindo de conflitos psíquicos provocados por ameaças de auto-destruição, tão característico dos contos de Poe transformados em autênticos pesadelos góticos, nada tem a ver com esse sublime físico e positivo, próprio das descrições de paisagens românticas, o único conhecido pelo narrador antes de se aperceber da existência de um sublime psíquico, nascido na turbulência das profundezas do inconsciente humano. Este conto de Poe torna-se, assim, numa narrativa perturbadora sobre a cisão e desagregação psíquica da sua personagem central, cujas práticas artistas não impedem, mas antes propiciam essa mesma desagregação.

À descrição ekfrástica da produção pictórica de Usher pelo narrador associa-se às imagens do espaço, também ele descrito com o detalhe de observação de um crítico de arte, como acontece em “The Oval Portrait”. Nessas descrições a presença do Grostesco far-se-á sentir pela “sensibilidade” não só das coisas vegetais mas também inanimadas, como no caso das “gray stones of the home of his forefathers” (227), mostrando que, nessa esfera fechada, o humano, o vegetal, o animal e o mineral veem o seu destino contaminado pela terrível maldição que persegue os Ushers. As pedras da casa têm influência sobre o estado mental de Usher porque essa construção faz

parte de si e da sua existência, sendo o correlativo do terror da sua alma. Em relação aos vapores emanados pela água estagnada do lago, deve-se dizer que os seus poderes maléficos sobre Usher não são menores, independentemente de saber quais possam eles ser, sendo intenção do conto penetrar nos abismos desse “terror da alma” e transcender, por esse motivo, um objectivo puramente gótico. Segundo I. M. Walker: “The purpose of the tale is to explore mental derangement rather than to present an elaborate Gothic horror story, and the terror it contains is psychological not ‘German’” (592). Mais uma vez se afirma que o terror de Poe não é fantástico nem alemão, mas realista e fundamentado em princípios da natureza humana.

De notar que existe uma unidade psicofísica entre a casa, toda a atmosfera envolvente e o próprio Usher, mantendo-se uma profunda inter-relação do ambiente com os habitantes desse edifício gótico. A este propósito, em *Theory of Literature* (1942), René Welleck apresenta o seguinte comentário: “Setting is environment; and environments, especially domestic interiors, may be viewed as metonymic, or metaphoric, expressions of character. A man’s house is an extension of himself. Describe it and you have described him” (221). No enclausuramento deste espaço reside o sentido trágico e existencial do conto, que também Flannery O’Connor captou, quando, em “The Teaching of Literature” (1957), deixou expresso que: “I believe that the basic experience of everyone is the experience of human limitation” (131).

Outra descrição visual importante é a que refere a imagem dessa fenda em ziguezague que atravessa a casa e que se perde nas águas turvas do lago: “a barely perceptible fissure, which, extending from the roof of the building in front, made its way down the wall in a zigzag direction, until it became lost in the sullen waters of the tarn” (Poe 319), sendo o equivalente objectivo do processo de desagregação mental de Roderick Usher. Aliás, o próprio título do conto traduz esta quebra da irracionalidade. O lago e a fenda são as grandes fontes do mal e da perversidade na paisagem mental de Usher, pois representam a sua cisão psíquica provocada pela cedência às forças perversas e imponderáveis da irracionalidade total. O reflexo da imagem invertida do edifício na superfície negra do lago é, ele próprio, uma metáfora da divisão psíquica de Usher, representando a negritude das águas o “dark side” ou a “sombra” da psique dos

Ushers, num total estado de estagnação e esterilidade. O aspecto lúgubre das águas mortas é, ainda, um símbolo de morte na vida, como o é o retrato da jovem em “The Oval Portrait”. A aridez e esterilidade, a que a extrema sensibilidade artística dos Ushers reduziu toda a vida circundante à casa e que lhe começou a minar os alicerces, representa mais uma crítica irónica de Poe aos excessos da sua própria estética do Dark Romanticism ou Romantic Agony, pela angústia, desordem psíquica e desintegração que provoca. Este terrível estatismo e ausência de vida contamina o próprio Usher, que sofre de uma terrível inactividade que torna intolerável o exercício dos sentidos, sofrendo de “a morbid acuteness of the senses” (322) bem representativa da sua sensibilidade artística onde, pela sua estranheza e “anormalidade”, também o Grotesco se instala.

Concluiremos, então, que o confronto com a dimensão gótico-grotesca de “The Fall of the House of Usher” permitiu ao seu narrador, como também permitirá aos seus leitores, atingir um maior conhecimento da psicologia humana. Efectivamente, o caso de Roderick Usher ensina, como poderia concluir Carl Jung, não possuir o irracional qualidades morais, não podendo ser considerado bom nem mau, sendo apenas uma parte inerente à natureza do indivíduo, cuja repressão o tornará hostil e monstruoso. Por fim, notaremos que o desconhecimento desta complexidade psicológica é o grande motor dos actos de perversidade estética de Usher, como o foi para o artista de “The Oval Portrait”. Constataremos, então, que só um método de leitura que interligue o domínio literário com os domínios psicológico, estético e ético poderá melhor penetrar nos segredos da Casa de Usher.

Por fim, terminaremos lembrando que a originalidade, modernidade e força expressiva deste conto tem influenciado vários artistas ao longo dos tempos em múltiplas áreas artísticas. Iremos ainda recordar que, além de evocar o pintor suíço, Fuseli, o narrador descreve uma das composições musicais de Usher como “[a] singular perversion and amplification of the wild air of the last waltz of German composer Von Weber” (Poe 324). Assim, e relativamente à música, referiremos que o compositor Claude Debussy produziu uma obra intitulada *La Chute de la Maison Usher* de 1908 a 1917, tendo sido produzido o álbum *Tales of Mystery and Imagination* por The Alan Parsons Project, em 1976. Em 1988, Philip Glass criou uma

ópera também baseada neste conto de Poe enquanto Peter Hammill compôs uma outra intitulada *The Fall of the House of Usher*, em 1991. Relativamente ao ecrã, além de uma adaptação cinematográfica mais contemporânea, em 2006, por Hayley Cloake, e de uma recente série de 8 episódios realizados por Mike Flanagan e Michael Fimognari para a Netflix (2023), destacaremos a versão muda de Jean Epstein intitulada *La Chute de la Maison Usher*, em 1928, sendo de realçar a versão de Roger Corman, em 1960 que será objecto de comentário na aula seguinte.

6^a AULA

- **Projecções da Ficção de Poe no Cinema**

- **Poe e o Cinema de Hitchcock e de Roger Corman**

O impacto da obra de Poe no Cinema será um aspecto importante deste tópico, pelo que se justificará citar um testemunho de Alfred Hitchcock, onde este assume a herança recebida do escritor americano, dizendo:

It's because I was so taken with the Poe stories that I later made suspense films. I don't want to seem immodest, but I can't help comparing what I've tried to put in my films with what Edgar Allan Poe put in his novels: a completely unbelievable story told to the readers with such a spellbinding logic that you get the impression that the same thing could happen to you tomorrow. And that's the key thing if you want the reader or viewer to substitute himself for the hero – since people are, after all, interested only in themselves or in stories which could happen to them. (citado em Spoto 39)

Importante será referir as adaptações de Roger Corman realizadas entre 1960 e 1964, aconselhando-se os alunos a visionarem especialmente duas delas: *House of Usher* e *The Masque of the Red Death*, respectivamente, ambas protagonizadas por Vincent Price.

Relativamente a *House of Usher*, filme lançado no mesmo ano de *Psycho* de Alfred Hitchcock, 1960, poderemos dizer que o seu estilo provocou efeitos de forte impacto visual pelo uso do CinemaScope, usando a cor em directa correspondência com o tom fortemente emocional da obra de Poe, onde se enfatiza a expressão do medo, da inevitabilidade do destino e do terror da culpa. Embora algumas alterações do enredo e um certo afastamento do estilo elíptico de Poe não tenham sido bem recebidos pela crítica, a interpretação de Vincent Price, no papel de Roderick Usher, acabou por compensar grande parte dos efeitos menos bem conseguidos. O elegante trabalho de câmara de Corman conseguiu dar expressão notável à atmosfera

claustrofóbica da Casa de Usher fortemente carregada de descrição e necrofilia. Embora este não seja um dos filmes de Corman onde a presença da arte desempenha uma função importante na narrativa, destacaremos o poder expressivo dos retratos de família dispersos por toda a casa, onde os “sins of fathers” do gótico tradicional se encontram bem representados, presentificando a realidade do mal. De referir que estes retratos, um prolongamento do passado dos mortos no presente dos vivos, foram pintados por Burt Shonberg destinando-se a atribuir verosimilhança e realismo à maldição familiar dos Ushers, fatalmente predestinados a uma existência inquietante determinada pelo passado negro da sua família gótica, de cuja praga maléfica são directos herdeiros.

○ “**The Masque of the Red Death**” (1964) – entre Poe e Corman

Considerada a melhor adaptação de Roger Corman, *The Masque of the Red Death* usa uma estética de baixo orçamento própria dos filmes B e uma fotografia de tecnicolor típica de Nicolas Roeg, tendo ficado célebre pelas suas sequências oníricas e psicadélicas, características do realizador, contando também com Vincent Price, no papel duplo de Prospero e da Morte da Máscara Vermelha, o que contribuiu para reforçar o carisma e as qualidades dramáticas deste actor. Importante será dizer que, tal como confessou numa entrevista, Corman interessou-se pelos filmes sobre as obras de Poe por considerá-los expressões do inconsciente. Assim, tal como no universo ficcional de Poe, encontramos uma desolação profunda nos seus filmes que reflectem condições existenciais actuais. Nesta, como noutras adaptações de Poe, Corman foca um mundo artificial criado por uma personalidade instável e em constante risco de colapso, como aliás acontece com Prospero e Usher. Além disso, os seus filmes revelam uma obsessão pela procura de identidade e da integração da personalidade, centrando-se em personagens muito inteligentes que vivem num universo decadente. Daí que, nas suas obras, as personagens reajam à falta de sentido da vida, tentando desconstruir os princípios pelos quais a sociedade se rege.

Numa época de pandemias, tornou-se muito oportuno retomar o contacto com as denominadas “narrativas da Peste” adquirindo o conto de Poe e o filme de Corman grande actualidade. Esta intemporalidade de ambas as obras torna-se bem explícita, quando o Príncipe Prospero, pela voz de Vincent Price, se interroga sobre a dificuldade na bondade de Deus, quando o mundo é governado pela fome, peste, doença e guerra. Esta visão pessimista é intensificada, quando no fim do conto surje o

anúncio da catástrofe final. Esse encontro com a morte, tão habitual nos contos de Poe, e particularmente bem representado no conto “The Masque of the Red Death,” indica a presença do Grotesco, evocando o regresso do não-familiar e transformando-se, o que é estranho, na figura de um fantasma que usurpa o espaço material, impondo-lhe a sua imaterialidade, sendo este um dos processos de terror mais usados em contos deste género: “And Darkness and Decay and the Red Death held illimitable dominion over all” (Poe 490). Tanto a ficção de Poe como o filme de Corman estão de acordo com a expressão desta visão trágica da existência, e várias outras concordâncias existem entre si, sendo o poder simbólico das imagens e das cores outro aspecto que aproxima os dois autores. A cor é, aliás, um elemento de estilo muito importante no cinema de Corman, sendo usada para reflectir estados de espírito e condições psicológicas alteradas, que abundam neste filme, onde são usados fotogramas repletos de imagens de podridão e decadência, que traduzem a obsessão pela morte. Uma das mais originais cenas da versão de Corman é a de um cortejo de figuras encapuzadas de cores branca, amarela, laranja, azul, violeta e preta que equivalem às sete cores, no conto de Poe, dos sete quartos do palácio de Prospero, dispostos na seguinte progressão cromática: azul a Leste (nascimento) e preto a Oeste (morte), equivalendo cada um a diferentes personalidades. Poderemos, então, observar que Poe cria também, neste conto, uma estrutura estética em processo de desagregação, sendo a personagem principal simultaneamente um esteta e um vilão que nela vive aprisionado e cuja presunção de conhecimento revela a sua *húbris*, que o transforma no arquitecto da sua própria prisão.

Notaremos ainda que Prospero, tal como Usher, é um esteta hipersensível que ao querer controlar uma terrível realidade, da qual permanece alienado, faz precipitar os acontecimentos, provocando a morte dos seus convidados, cujas vidas seria suposto proteger. Semelhante a outros artistas perversos de Poe, Prospero demonstra, com a sua extrema confiança no seu controlo autoral, que este é apenas uma ilusão, pois, em vez de recriar e preservar a vida, precipita a morte. Assim, não só o filme de Corman como o conto de Poe poderão ser considerados alegorias relativamente a tentativas fúteis de afastar a morte e de a negar. Ambas as obras se focam em representar o medo da morte, a maior ansiedade ininteligível e um intruso tão indesejável como inescapável. Aqui, a literatura e o cinema convergem uma vez mais para reflectir sobre o paradoxo da criação, apresentado por Poe em *Eureka*, de que no início da vida está já contido o seu fim. De sublinhar que os filmes de Corman são muitas vezes filmes

niilistas, criando uma atmosfera de antecipação de um processo de destruição inevitável que produz divisão e caos, onde seria suposto reinar a coerência e a unidade. O mesmo acontece, como sabemos, no universo ficcional de Poe, baseado na técnica de “unidade de efeito”. Esta fora já antecipada em alguns contos de Nathaniel Hawthorne, entre os quais “Howe’s Masquerade” (1842) do qual “The Masque of the Red Death” recebe influência, desejando-se produzir uma construção artística unificada pela economia de efeitos preconcebidos, mas que ironicamente acaba por ser usada para representar um paradigma trágico da aniquilação universal, em que tanto o conto como o filme se transformam. O que começa por ser uma narrativa acerca de um impulso pessoal para a auto-destruição transforma-se numa parábola da destruição do Universo, convertendo o que é particular e individual em algo universal, algo comum a Poe e Lovecraft, cujos terrores alcançam uma dimensão cósmica, e também nas tragédias de Shakespeare, não sendo casual atribuir-se ao príncipe o nome de Prospero, a célebre personagem de *The Tempest*.

Ao procurar refúgio dos perigos exteriores, Prospero acaba por ficar preso nos perigos inescapáveis da sua própria mente, ao que Corman soube encontrar equivalência no seu cinema, onde existe uma preponderância de espaços interiores enquanto os exteriores são claustrofóbicos. As semelhanças encontradas tanto no conto de Poe como no filme de Corman resultam ainda de ambos terem sabiamente representado em Prospero tanto o medo da morte como o invencível e perverso impulso para ela, encontrando equivalentes literários e cinematográficos para o que Freud denominou de Eros e Thanatos. Aliás, o número de suicídios nos filmes de Corman é grande, sendo a morte a mais importante realidade da vida das suas personagens, quase sempre vítimas das suas capacidades intelectuais e artísticas, pelo que a mensagem ética final de *The Masque of the Red Death, sic transit gloria mundi*, se aplica aos estetas-vilões de Poe e Corman, assim como ao próprio niilismo criativo dos seus autores.

- **Adaptações Cinematográficas da Obra de Poe ao Longo dos Tempos**

Aqui notaremos que, embora haja uma tendência de considerar as obras literárias superiores às suas adaptações, em “Introduction: The Theory and Practice of Adaptation” (2005), Robert Stam questionou esta superioridade e originalidade ao reflectir sobre fidelidade e intertextualidade, pois, segundo este teórico americano,

toda a adaptação exige uma nova leitura ou interpretação, não qualificando a adaptação a partir de uma ideia de fidelidade, sendo esta relativa e subordinada à visão do realizador, que reinterpreta os signos verbais através da linguagem audiovisual (1-47). A partir de cada exemplo proposto, o importante será então entender como se chegou a uma determinada versão cinematográfica, recriando elementos e apresentando uma nova perspectiva sobre o texto de partida que, neste caso particular, serão os contos de Poe.

Os alunos serão aconselhados a desenvolver pesquisas e visionamentos que lhes proporcionarão descobrir outras adaptações ou apropriações cinematográficas, das quais se dará alguns exemplos, como: *The Fall of the House of Usher* (1928) por Jean Epstein; *Vincent* (1982) de Tim Burton, uma homenagem a Vincent Price onde Vincent Malloy, uma criança invulgar e leitor compulsivo de Edgar Allan Poe, confunde a sua própria realidade com a ficção do escritor; *Histoires Extraordinaires* (1968) de Federico Fellini, Roger Vadim e Louis Malle com Brigitte Bardot, Alain Delon e Jane Fonda; *The Raven* (2012) de James McTeigue, onde Poe, protagonizado por John Cusack, auxilia um inspector da polícia a desvendar os crimes de um *serial killer* que se inspira nas obras do autor para cometer os seus crimes; a série de TV, *The Following* (2013-2015), de Marcos Siega, com Kevin Bacon protagonizando um agente aposentado que colabora com o FBI para capturar um cruel, mas sedutor assassíno em série capaz de manipular um grupo de seguidores através de um culto fanático; *Velvet Buzzsaw* (2019), com o sub-título *All Art is Dangerous*, uma série de Dan Gilroy com Jake Gyllenhaal que poderá também ser uma referência pertinente por abordar o tema da perversidade na arte, sendo um *thriller* satírico do mundo da arte; e, mais recentemente, *The Pale Blue Eye* (2022), um filme de suspense de Scott Cooper com Christian Bale no papel de detective em West Point, Nova Iorque, em 1830, que investiga um conjunto de crimes com a colaboração de Edgar Allan Poe. Com todos estes exemplos se provará que Edgar Allan Poe foi um autor que influenciou muitos realizadores de várias gerações. O próprio Dario Argento chegou mesmo a confessar que o facto de ter lido Poe em criança tinha mudado a sua vida, tendo realizado com George Romero o filme, *Two Evil Eyes* (1990), baseado em dois contos de Poe: “The Facts in the Case of M. Valdemar” (1845) e “The Black Cat”.

Esta enorme influência de Poe no Cinema justifica a sua grande actualidade. Concluiremos, assim, o conjunto de aulas sobre esta temática, observando que, se vivesse no nosso tempo, Poe seria certamente um apreciador de histórias de *serial*

killers, hoje em dia a forma literária mais adequada à expressão da perversidade humana e da gratuitidade da violência pura. Relembaremos que com ele nasceu o interesse pelo impulso do perverso, que vários realizadores de cinema actuais, seguindo o primeiro exemplo dado por Fritz Lang com *M* (1931), tão frequentemente têm explorado, tendo-se multiplicado o tema por títulos como: *The Silence of the Lambs* (1991), *Henry: Portrait of a Serial Killer* (1986), *Natural Born Killers* (1994), *Copycat* (1995) ou *Se7en* (1995).

Não será demais notar que quase todos estes filmes, como na maior parte dos contos de Poe, o assassino é um artista, um mestre na arte do crime. Para usar um exemplo, dos melhores do género acima citado, o filme de Jon Amiel, *Copycat* (1995), protagonizado por Sigourney Weaver e Holly Hunter, centra a sua atenção numa série de assassinios cometidos por um psicopata preocupado em copiar os crimes mais violentos, que se tinham tornado célebres pela arte de matar. Levando a sua obsessão ao extremo e transformando-a numa verdadeira arte, as suas cópias recriam os crimes originais ao pormenor, ajustando milimetricamente cada cenário e enquadrando rigorosamente cada cena, exactamente com a mesma precisão com que um artista aprende a imitar um mestre. Assim concebido, o acto criminoso assemelha-se ao acto artístico na sua necessidade de dialogar com a tradição para atingir o aperfeiçoamento das técnicas que permitirão, mais tarde, obter determinados efeitos. Assim, justificar-se-á que seguidamente se inicie um percurso por obras literárias e cinematográficas mais centradas nas psicopatologias das suas personagens, pois esta será também uma importante herança recebida de Edgar Allan Poe.

Psicopatas e Duplos na Literatura e no Cinema Americano

7^a AULA

- **Edgar Allan Poe e Seu Duplo**

- **O Conceito de Duplo a Partir de “William Wilson” (1845)⁷**

Iniciaremos este tópico referindo que a sua abordagem exigirá não só a leitura deste conto de Poe, mas também certas referências à Psicanálise envolvidas no conceito de Duplo e que serão importantes para o estudo desta temática em obras posteriores.

⁷ Devido à sua extensão não se integrará neste relatório uma completa descrição da análise crítica deste conto, podendo esta ser encontrada no volume de apoio por mim produzido e intitulado: *O Artista Perverso – Introdução à Obra de Edgar Allan Poe*. Húmus, 2022, pp.123-142.

Começaremos por referir que a presença de traços gótico-grotescos surgirão também aqui devido ao facto de Freud ter visto o Duplo como algo sinistro, estranho (*unheimlich*) representando uma poderosa fonte de terror (“Uncanny” 258). Outro aspecto a considerar será o facto de as temáticas do duplo e da perversidade estarem intimamente ligadas na ficção de Poe. Em “The Question of Poe’s Narrators: Perverseness Considered Once Again” (1978), Victor Vitanza considerou que as imagens do impulso e do abismo diferem pouco do tema do duplo, concluindo que os contos do duplo são contos da perversidade. Estes últimos são analisados pelo crítico de acordo com o que chamou uma “dialéctica destrutiva da perversidade”, vendo-os sujeitos a um paradigma protometafórico de impulso-razão-autodestruição. O seu funcionamento é-nos explicado nos seguintes termos: “The impulse-thesis of the dialectic is ‘the free, uninhibited, often criminal self,’ whereas the reason-antithesis is the ‘socially acceptable or conventional personality’” (Vitanza 140). Esta explicação encontra equivalente na estrutura da psique humana, traduzindo o conflito entre o *id* e o *super-ego*, presente tanto nos contos sobre o tema do duplo, como nos que se centram na perversidade.

Seguidamente observaremos que, com “William Wilson”, Poe foi bastante além na objectivação da duplicidade do carácter humano, antecipando *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* de Stevenson que, como ele, procurou provar que o homem não é uno, mas duplo, e que se caracteriza por possuir uma constituição multiforme e incongruente. Vendo, como Jekyll, cavar-se esse profundo fosso que separa o mal do bem e divide e compõe a dualidade da nossa alma (Stevenson 54), William Wilson dará também uma prova de existência dessa primitiva dualidade humana e dos tormentos dessa dissociação psíquica, pois como na obra de Stevenson se conclui: “It was the curse of mankind that these incongruous faggots were thus bound together – that in the agonised womb of consciousness, these polar twins should be continuously struggling. How, then, were they dissociated?” (55). Poe parece demonstrar que através da ficção é possível dar-lhes identidades distintas, tornando-as duas personagens ambivalentes que ao mesmo tempo existem separadamente ou poderão fazer parte do mesmo indivíduo, tal como acontece em *O Duplo* (1846) de Fiódor Dostoiévski: “The nocturnal visitor was no other than himself – Mr. Golyadkin himself, another Mr. Golyadkin, but absolutely the same as himself – in fact, what is called a double in every respect (...)” (38). Tal como nos dois contos sobre a perversidade, onde o narrador mostra uma tendência natural para o “unpardonable

crime" (Poe, "William Wilson" 337) não resistindo a essas fatais "evil propensities" (Poe, "William Wilson" 338), a sua perversidade será jogada contra si próprio, o que lhe concede essa personalidade dupla, capaz de alternar entre uma existência ora de criminoso e perseguidor, ora de suicida e perseguido, como já havia observado Baudelaire num pensamento seu já citado. O seguinte comentário de Victor Vitanza resume este carácter duplo de Wilson: "Also, as is the case in Poe's tales of perverseness, the single character with the personality of the double is both criminal and prosecutor: he pursues, captures, and punishes himself for his depravity" (140).

Esta será a razão pela qual o narrador se sente possuído por uma fatalidade extrema e incontrolável, tornando-se numa personagem eminentemente trágica como as demais vítimas do impulso do perverso de Poe: "I long, in passing through the dim valley, for the sympathy – I had nearly said for the pity – of my fellow men. I would fain have them believe that I have been in some measure, the slave of the circumstances beyond human control" ("William Wilson" 337). Tal como Usher, Wilson tem o seu destino determinado por uma hereditariedade que o transforma num *alter ego* do artista por provir de uma raça de temperamento imaginativo. Ele adere facilmente ao vício de "wildest caprices" e torna-se presa de "ungovernable passions" ("William Wilson" 338). A família ou raça, a que Wilson pertence, é uma família de artistas de ficção, pois pode constituir-se por todas aquelas personagens que sofrem dessa acuidade e agitação dos sentidos que fazem de cada uma delas um autêntico *genus irritabile*, com que Poe, apesar de toda a sua objectividade, se identificou totalmente. De facto, essa era por si considerada a característica mais importante do artista, devendo este ser excitável por um sentido particular de Beleza, mas também por um não menos particular sentido de deformidade ou desproporção, ligado ao Grotresco.

Consequentemente, a atracção de Wilson pelo mal corresponde à própria atracção do autor pela perversidade humana, que se torna um tema atraente pelo simples facto de poder aprofundar conhecimentos sobre o que é mau ou perigoso, possuindo tanto a personagem como o seu autor o mesmo fascínio pelo abismo, que no caso de Poe equivale ao fascínio pelo mundo irracional da mente humana. Em relação a este desejo do mal, Freud comenta: "Evil is often not at all that which would injure or endanger the ego; on the contrary, it can also be something that it desires, that would give it pleasure" (*Civilization* 52). As memórias de Wilson da Escola Isabelina em Inglaterra são coincidentes com as de Poe, lembrando a época entre 1815 e 1820,

quando o autor vive com a família Allan por um breve período na Escócia e depois em Londres, coincidindo o nome de Dr. Barnsby com o do seu próprio severo professor. O aspecto gótico do edifício representa essas experiências perturbantes da sua própria infância ao perder-se na vastidão “incompreensível” de uma mansão “with pointed Gothic windows” que lhe inspirou um terror inesquecível. Como se isto não bastasse, a data de nascimento de Wilson é coincidente com a de Poe (19 de Janeiro), aparecendo alternadamente o ano de 1809 com as datas fictícias de 1811 e 1813, em várias revisões que o autor fez do seu conto. Registaremos, assim, esta tendência de Poe para metamorfosear a sua vida em arte e se despersonalizar nas suas personagens que acabam por ser *alter egos* de si próprio, ou seus duplos.

Evocaremos, ainda, *The French Face of Edgar Allan Poe* (1957), onde Patrick Quinn chamara já a atenção para o facto de Poe se interessar pelas zonas mais negras da psique humana, observando que: “In the stories of psychological terror it is the author himself who speaks as the criminal hero” (235). Esta objectividade dramática do autor permitir-lhe-á atingir essa consciência do mal que Jung defendia ser indispensável a uma total integração psíquica. Muitos dos contos de Poe tornam-se, assim, parábolas do dualismo psíquico, tema central de muita ficção gótica do século XIX, como será o caso de *Wieland* de Brockden Brown, *Doppelgänger* de E.T.A. Hoffmann, *Penthesilea* de Heinrich von Kleist e *Peter Schlemihl* de Adelbert von Chamisso, que anteciparam não só obras de Poe mas também de Dostoiévski, Wilde, Stevenson e James.

Acrescentaremos obras psicanalíticas sobre duplos literários, como a de Otto Rank, *The Double: A Psychoanalytic Study* (1971), que têm indicado perspectivas de leituras freudianas sobre personalidades fragmentadas. Segundo Rank, o problema reside em que paradoxalmente o duplo se torne numa ameaça, num rival da personalidade original, dado que: “originally created as a wish-defense against a dreaded eternal destruction, he reappears in superstition as the messenger of death” (86).

Sabe-se também que este horror de ver o outro usurpar a sua identidade emocional e física é igualmente tema central de *O Duplo* de Dostoiévski. Assim, o motivo do duplo dará origem a leituras da alteridade como um “mal”. Em “Magical Narratives: Romance as Genre”, Frederick Jameson vê a oposição conceptual entre o bem e o mal como a categoria organizativa mais importante do romance, concluindo:

It is becoming increasingly clear that the concept of evil is at one with the category of Otherness itself: evil characterizes whatever is radically different from me, whatever by virtue of precisely that difference seems to constitute a very real and urgent threat to my existence. (...) The point, however, is not that in such figures the Other is feared because he is evil; rather he is evil *because* he is Other, alien, different, strange, unclean, and unfamiliar. (140)

Este tormento provocado pelo “Outro” existe porque o duplo se apropria da identidade, motivando um questionamento da consciência, sendo esta uma prova de que ele é um ser humano real. Tudo isto leva Stephen King a concluir em *Danse Macabre* (1981) que “what scares us the most about Mr. Hyde, perhaps, is the fact that he was a part of Dr. Jekyll all along” (282). Também Tzvetan Todorov concluirá que “le double incarne la menace: c'est l'avant-signe du danger et de la peur” (152). Na obra de Rank atrás mencionada, o autor cita um poema de Richard Dehmel intitulado “Masks”, onde se repete o verso: “You are not I – but I am you” (15). É nesta base que Freud vê o duplo como algo sinistro (*unheimlich*) e como uma poderosa fonte de terror. O seu comentário é sobre este assunto elucidativo:

When all is said and done, the quality of uncanniness can only come from the fact of the ‘double’ being a creation dating back to a very early mental stage, long since surmounted – a stage, incidentally, at which it wore a more friendly aspect. The ‘double’ has become a thing of terror, just as, after the collapse of their religion, the gods turned into demons. (“Uncanny” 358)

Célebre pela sua perspectiva psicanalítica do “Outro”, Jacques Lacan dá-nos conta da natureza desta ameaça do duplo em relação à personalidade original descrevendo-a como um conflito com o que denominou “fase do espelho”, quando o ego se diferencia do que o rodeia e se define autonomamente como um indivíduo. Este estado original entra mais tarde em conflito com a construção cultural do ego, o *Je-idéal*, análogo ao super-ego de Freud. Os desejos naturais próprios dessa fase de narcisismo primário vêem-se limitados pelas condenações e medidas normativas que reprimem os instintos, os quais se terão de sujeitar às determinações desse outro “Eu” social. O ego deixa, assim, de ser considerado uma unidade indivisível, para no seu interior se estabelecer uma luta entre duas partes divergentes da personalidade. Este conflito, onde Lacan viu a origem do que chamou “desintegração agressiva do indivíduo”, é provocado por um “drama de inveja primordial” (*Écrits I* 95), instintos de destruição para anular e aniquilar o “Outro”. Todavia, como, através desta teoria da alteridade, o “Outro” é uma representação do “Eu” e um lugar onde se constitui o sujeito, essa aniquilação

acaba por se transformar numa autodestruição, numa autêntica tragédia do desejo em que “le désir de l’homme est le désir de l’Autre” (*Écrits* 84).

Considerando que “The Fall of the House of Usher” é uma inversão do tema do Duplo de “William Wilson”, Irving Malin comenta: “William was haunted by his conscience and finally killed it, and so himself. The warfare taking place in Roderick Usher is waged by his consciousness against the evil of his unconscious. But it is obvious that his final effort in the struggle comes too late” (87). Contudo, eles têm em comum o facto de terem sido incapazes de se confrontar com essa negra face da iniquidade, tornando-a consciente e de assim procederem à integração da sua personalidade. Ambas as personagens podem concluir, como Dr. Jekyll, que: “My devil had been long caged, he came out roaring” (Stevenson 63). Eles sentir-se-ão perseguidos e aterrorizados por este demónio, símbolo da parte reprimida da sua psique e sintoma da sua inevitável desintegração. Será por certo intencional que o nome do monstro, em *Frankenstein*, coincida também com o do seu criador, devendo dizer-se que, na verdade, esse monstro é anónimo, só possuindo identidade por ser o duplo de Frankenstein. Ambos se vêem um no outro reflectidos como num espelho, e, tal como em “William Wilson”, a destruição de um significará a destruição do outro. A própria desintegração psíquica de Frankenstein espelha-se na anatomia do monstro constituída por pedaços de cadáveres, alguns deles de criminosos, que representam uma personalidade desintegrada. Como as personagens de Poe, também Frankenstein é uma vítima do impulso do perverso para a autodestruição. Sendo a personagem de Mary Shelley um exemplo do Grotesco na Literatura, que obteve representações noutras artes, a sua possível ligação ao conto de Poe também demonstra a herança do gótico tradicional inglês na sua obra.

Vendo em Wilson um possível duplo do artista, o conto poderá dramatizar, como Frankenstein, o conflito que se opera, no criador, entre o seu lado racional e o irracional, representando-se aí o desejo do artista em recuperar uma unidade perdida. O duplo de Wilson, além de representar a consciência, poderá simbolizar também essa harmonia essencial obtida pela conjugação do Intelecto, Gosto e Sentido Moral, as três partes essenciais em que Poe considerava dividida a mente humana. Como todos os outros contos já anteriormente abordados, o impulso do perverso, de que o artista é vítima, cria a iminência de uma total destruição dessa ordem racional que será ganha no exacto momento da sua perda. O sentido presente, na última frase proferida por Wilson e seu duplo, demonstra ser a consciência artística finalmente atingida através

de uma terrível ansiedade e sentido trágico irredutíveis a qualquer teorização racional: “*how utterly thou hast murdered thyself*” (Poe 357). Em “Who’s Master in the House of Poe? – A Reading of ‘William Wilson’” (1988), Thomas Joswick resumiu toda a obra de Poe à diferença entre o domínio de uma linguagem e a miséria de uma vida (245).

De notar que a referência a esta obra de Poe tem sido constante, merecendo destaque o filme de Jean-Luc Goddard, *Pierrot le Fou* (1963); o romance de Paul Auster, *The New York Trilogy* (1987), onde uma personagem escreve sob o pseudônimo de William Wilson; e também a obra *The Outsider* (2018) de Stephen King. Além de várias adaptações por realizadores alemães no início do século XX, este conto foi adaptado por Louis Malle, fazendo parte de um dos três segmentos da produção cinematográfica franco-italiana de 1968, intitulada *Histoires Extraordinaires*, baseada em três contos diferentes de Poe, sendo dois deles realizados por Roger Vadim e Frederico Fellini, contando com a participação de Jane Fonda, Brigitte Bardot e Alain Delon, desempenhando este último o papel de William Wilson.

8^a AULA

- **Psicopatas na Literatura e no Cinema Americano: de *Psycho* de Robert Bloch a *American Psycho* de Bret Easton Ellis**

Recuperando a opinião de Leslie Fiedler, segundo a qual toda a tradição do Gótico Americano consiste em ser um sintoma patológico e não um movimento literário (5), será possível encontrar muitos destes sintomas em vários dos mais famosos psicopatas góticos americanos. De Roderick Usher a Patrick Bateman passando por Norman Bates, todos eles são vítimas de várias formas de obsessão ou compulsão, além de que para si o mundo está já arruinado, como bem indica a fissura de “The Fall of the House of Usher”. As suas ações obsessivas são a ruína da própria ação. Evocando a tradição de *Psycho* na ficção de Robert Bloch e no cinema de Alfred Hitchcock, os assassinatos de Patrick Bateman em *American Psycho* (1991) revelarão que grande parte destas personagens permanecem presas no círculo vicioso das suas psicopatologias onde se guardam os segredos do passado aprisionados pelo seu subconsciente. O percurso por estas personagens literárias e cinematográficas permitirá, através delas, apreender a nossa condição existencial num mundo global de informação tecnológica onde existe a sensação de se viver numa realidade que não existe ou que só existe nas nossas mentes como uma espécie de construção. Concluir-

se-á que a paranoia pós-moderna é um resultado desta imaginação especulativa que justifica a tendência para uma perversidade paranóica que caracteriza tanto a modernidade contemporânea como as suas representações no Gótico Americano. A referência a esta temática justifica-se pelo enorme interesse que actualmente existe pelas patologias psíquicas e que tem levado à criação de obras repletas de profundas incertezas e dúvidas epistemológicas, onde será impossível uma interpretação optimista do mundo, tal como Carl Jung bem demonstrou em *The Spiritual Problem of Modern Man* (1928). Esta curiosidade pela experiência psicológica e sobretudo pelo funcionamento da mente criminosa tem aproximado escritores e artistas que têm associado as intenções estéticas dos seus respectivos sentidos éticos, como Edgar Allan Poe bem comprovou nos seus contos onde a projecção dos medos e terrores dos narradores é a verdadeira origem do acto perverso.

A influência das obras de Poe nas obras de outros autores que tratam esta temática dar-nos-á oportunidade para relembrar que, como bem observou Pamela Shelden, Poe inverteu a tradição Gótica ao criar narradores que são ao mesmo tempo vítimas e vitimizadores deixando-se destruir e enganar por si próprios (75). Evocando-se “The Tale-Tell Heart” e “The Black Cat”, referir-se-á que o acto gratuito e perverso que leva as personagens a cometer os seus crimes é o mesmo que as faz confessá-los, o que demonstra que são simultaneamente agentes da acção e suas vítimas. Esta inversão, tão importante para entender a complexidade das personagens-psicopatas em obras mais contemporâneas, provém do instinto de Poe para inverter o conceito de perversidade recusando defini-lo de acordo com teorias racionalistas utilitárias. Lembraremos, por isso, que este autor sempre preferiu contrariar motivos estritamente racionais para explicar o inexplicável, destacando como maior motivação o poder da dualidade e do paradoxo, esse “unfathomable longing of the soul to vex *itself* – to offer violence to his own nature” (*The Black Cat* 599).

Seguidamente notaremos que igualmente paradoxal será o facto de Norman Bates, em *Psycho*, ser simultaneamente um criminoso psicopata e um homem sensível muito capaz de praticar actos autoconscientes de introspecção que lhe permitem falar como um filósofo. Disto será exemplo uma das suas mais profundas observações, capaz de estabelecer traços comuns e vínculos de semelhança entre a realidade existencial de uma pessoa dita normal e a de um psicopata. No célebre diálogo com Marion Crane, na versão cinematográfica de Hitchcock, Bates revela as suas capacidades filosóficas dizendo: “We’re all in our private traps, clamped in them, and

none of us can ever get out. We scratch and claw but only at the air, only at each other. And for all of it, we never budge an inch.” Notaremos que esta dualidade contribui para um maior suspense e ambiguidade, tanto na obra ficcional como na sua adaptação cinematográfica, não existindo grandes diferenças no processo de transposição, apesar de alterações na ordem pela qual certos episódios são narrados. Poder-se-á até dizer que este é um dos raros casos em que versão cinematográfica ultrapassa a obra literária. Contudo, Bloch deixa-nos entrar melhor na mente de Bates do que Hitchcock no seu filme, oferecendo ao leitor muitas pistas indicadoras da verdadeira natureza da estrutura mental do psicopata. De notar também que a ficção em livro dá mais enfase à relação entre Sam e Mary, apresentando Bates como um gerente de motel obeso e não como um jovem atraente na versão de Hitchcock. Interessante será referir que a ficção de Bloch recebeu uma forte influência de Edgar Allan Poe, especialmente em “The Man who Collected Poe” (1951), além de ter sido igualmente marcada por H. P. Lovecraft, a quem ele prestou homenagem em muitos dos seus contos. Tal como Hitchcock, também Bloch assumiu a sua dádiva para com Poe, desde o uso de humor negro nos seus enredos bem estruturados que tinham por intenção provocar o máximo de suspense conduzindo frequentemente a fins inesperados e imprevisíveis, que evocavam a técnica de “unidade de efeito” de Edgar Poe.

Importante será ainda mencionar as influências recebidas pela versão de *Psycho* de Hitchcock: o caso de Ed Gein, o famoso serial-killer de Plainfield, Wisconsin; os filmes de Fritz Lang, como *M.* (1931); *Les Diabolique* (1955) de Henri-Georges Clouzot; o famoso *The Laurel-Hardy Murder Case* (1930) de James Parrott; *Touch of Evil* (1958) de Orson Welles com Janet Leigh, Charlton-Heston e o próprio Welles; os muito populares e famosos filmes sobre casas assombradas de William Castle; e todos os filmes de terror produzidos depois de 1957. Publicado em 1959, *Psycho* levantou questões sobre os perigos da loucura levando à crítica das suas representações de senso comum por parte dos que se consideravam “normais”. Tal como Lila conclui no fim da obra de Bloch: “We’re all not quite as sane as we pretend to be” (219). De forma semelhante, Norman Bates afirma: “I think perhaps all of us go a little crazy at times” (Bloch 44). Ele poderá ter as suas razões para dizer isto, mas será a sua ambivalência e ausência de fronteiras entre a loucura e a sanidade que se tornam o assunto mais importante desta obra literária. Assim se compreenderá que Robert Bloch tenha sempre sido respeitado por outros escritores, representantes do fantástico e da literatura de terror, tanto mais que ele próprio também escreveu vários

guiões para as séries *Alfred Hitchcock Presents*, *Thriller*, *Star Trek*, *Night Gallery*, *Lockup*, *Journey to the Unknown* and *Dark Room*. Concluiremos, assim, que este autor influenciou muitos outros, como foi o caso de Bret Easton Ellis que decidiu dar o título de *American Psycho* à sua obra mais conhecida e polémica.

Relativamente a outras influências de Ellis, referir-se-á a sua assumida dívida para com Ernest Hemingway, Joan Didion, James Joyce, Gustave Flaubert, Dennis Cooper, Don DeLillo, filmes de TV e também o *rock and roll*. As suas obras tentam ridicularizar as formas pelas quais as pessoas desenvolvem, hoje em dia, obsessões acerca das aparências, *glamour* e status. Para captar estes traços com autenticidade, o autor usa, quase sempre, a primeira pessoa do singular e o tempo presente. Com tudo isto, Ellis consegue criar personagens que ironicamente são ao mesmo tempo, invejáveis e terríveis, e cujas projecções e fantasias os fazem atravessar a linha ténue que separa a sanidade da loucura. Patrick Bateman, o sofisticado vilão de *American Psycho*, poderá ser considerado, segundo o seu autor, como uma grande metáfora sobre tudo o que ele desejava dizer que estava errado acerca da América dos anos 80: consumismo, *yuppies*, avareza, *serial-killers*, sofisticação chique, etc. Tão desprovido de moral como a personagem principal de *Clockwork Orange* (1971) de Stanley Kubrick, Bateman é um ser humano sem humanidade, que assassina mulheres sem qualquer outro aparente motivo do que preencher o vazio causado pela superficialidade das falsas aparências de um materialismo doentio, onde o prestígio de um cartão de crédito provoca mais emoção do que o assassinato de uma criança. As descrições detalhadas de tortura sexual podem fazer-nos crer que estamos na presença de uma obra pornográfica, ou de um simples acto gratuito de promoção de violência, mas elas poderão também denunciar o mundo violento em que vivemos. Alguém aparentemente normal, um jovem rico de Nova Iorque, com uma namorada e um automóvel topo de gama, pode ser simultaneamente um assassino. De novo se evocará a ambivalência própria deste tipo de narrativa gótica, onde nada é o que parece e onde todas as categorias de valores são invertidas e transgredidas.

A própria imagem social aparentemente correcta de Bateman parece legitimar todos os seus crimes, tornando-os banais e um efeito natural causado por um sistema socio-cultural que irá gradualmente sofrer de mais psicopatologias, produzindo um cada vez maior número de *psychos* que poderão ser qualquer um de nós. Os crimes de Bateman nunca podem ser reais e a sua condição, como personagem de ficção, faz-nos duvidar da sua existência, mas o poder de observação de Ellis deixa essa perturbada

possibilidade no ar. As suas memórias podem ser reais ou somente um produto de uma mente perturbada, mas são narradas com tal autenticidade que acabam por demonstrar o perigo dessa terrível possibilidade. Elas não só assombram a mente de Bateman, mas também as mentes de todos os leitores pela impossibilidade de lhes escapar. Esta será a razão pela qual o princípio e o fim do romance informam o leitor de que não existe qualquer saída, nenhuma esperança de sair a salvo dos aspectos negativos da civilização contemporânea. A própria afirmação final de Bateman acerca do facto de não haver qualquer possibilidade de catarse na sua confissão – porque não é capaz de extrair dela algum significado – torna evidente o seu desespero, que poderá ser lido como um claro aviso acerca da impossibilidade da regeneração humana:

There are no more barriers to cross. All I have in common with the uncontrollable and the insane, the vicious and the evil, all the mayhem I have caused and my utter indifference toward it, I have now surpassed. (...) My pain is constant and sharp. And I do not hope for a better world for anyone. In fact I want my pain to be inflicted on others. I want no one to escape. But even after admitting this – and I have, countless times, in just about every act I've committed – and coming face-to-face with these truths, there is no catharsis. I go in no deeper knowledge of myself, no new understanding can be extracted from my telling. This confession has meant *nothing* (...). (Ellis 377)

Esta incapacidade de encontrarem uma saída, uma possibilidade de escapar aos seus demónios pessoais, conduz estas personagens, psicologicamente perturbadas, a um sentimento de aprisionamento expresso por Norman Bates na versão cinematográfica de *Psycho*, que já referimos, e que muito depende da consciência de se saberem vítimas das suas próprias armadilhas pessoais. Lembraremos que esta inescapabilidade de se conservarem presas dos seus mais perigosos impulsos psicóticos justifica totalmente o facto de Leslie Fiedler ter defendido ser o Gótico Americano um fenómeno patológico e não somente literário ou cultural.

Aproveitar-se-á aqui para estabelecer uma directa associação com a Literatura Inglesa evocando-se a obra *4:48 Psychosis* (2000), de Sarah Kane, cujo título refere a hora mais escura da manhã antes do nascer do Sol, que paradoxalmente se torna um momento de grande claridade, quando as confusões da psicose desaparecem. Notar-se-á que, nesta peça, não existem vozes de personagens distintas ou qualquer indicação sobre o seu número ou género já que a mesma fragmentação do eu e a perda de limites, sentidos pela mente psicótica, estão reflectidos na estrutura da peça, que descreve o drama interior causado por uma trágica e inescapável psicose que se

apodera de todas as personagens e domina toda a ação. A peça torna-se num exorcismo desta energia psicótica que somente poderá ser evitada por morte ou suicídio. Cria-se, assim, um teatro de psicose onde a mente é a personagem principal e em que uma das vozes da peça profere: “and my mind is the subject of these bewildered fragments” (Kane 6). Esta desordem, que introduz estranheza na estrutura desta peça, é a mesma que produz rupturas na estrutura narrativa das obras já anteriormente referidas, pois provém de uma desordem psíquica e angústia mental provocadas pelos terrores indizíveis destas personagens. Daí que estas narrativas sejam mais sugestivas do que conclusivas, dado que a presença do estranho produz, no Gótico, o que Anne Williams, em *Art of Darkness: A Poetics of Gothic* (1995) descreveu como um padrão de ansiedade em relação ao simbólico, revelando a fragilidade dos nossos sistemas de fazer sentido do mundo, porque como conclui: “an extraordinary number of Gothic conventions, including certain narrative techniques, plots, and characters, imply disorder in the relations of signifiers and signifieds” (71). A este respeito evocar-se-á o estudo de Jacques Lacan, *Le Séminaire: livre III – Les Psychoses (1955-1956)*, onde o autor se refere à psicose como um caso emblemático da armadilha da linguagem, demonstrando que o psicótico está “habitado e possuído pela linguagem”, pelo que a análise de formas de expressão destas personagens pode ser fascinante e esclarecedora. Se, para Lacan, a psicanálise se centra no inconsciente, algo que fala além do sujeito e que diz mais sobre si do que este pensa, sempre que se evocam memórias do passado nestas narrativas elas revelam o que foi por vezes reprimido através da criação de uma realidade paralela. Daí que seja importante referir que Lacan considerou a psicose como um buraco na realidade, um ponto de ruptura na estrutura do mundo exterior que a fantasia psicótica tenta compensar. Interessante será constatar que este poder expressivo do inconsciente sempre esteve no centro do Gótico Americano desde Edgar Allan Poe.

Como conclusão, referiremos que a todas as personagens psicopatas será comum o mesmo diagnóstico final que encontramos em *Psycho* de Robert Bloch: ““Then the horror wasn’t in the house,’ Lila murmured. ‘It was in his head”” (217). Tal parece acontecer porque essas personagens possuem mentes quase sempre atormentadas pela mesma causa: o sentimento de culpa por um crime cometido e consequente assombração do presente pelo passado, que recorrentemente regressa e se repete originando terríveis tormentos. O filme realizado por George Romero, *Night of the Living Dead* (1968), será dado como exemplo de uma metáfora para esta

interminável sucessão de memórias impossíveis de destruir, e que permanentemente assombram o mundo dos vivos. Outro traço constante nestas personagens diz respeito à sua dificuldade de distinguir a imaginação da realidade, o que faz com que tanto a Literatura como o Cinema retirem, por norma, partido desta característica, dando origem a processos muito criativos e originais na construção das suas narrativas. Num estudo influenciado pela psicanálise freudiana intitulado, *New American Gothic*, Irving Malin refere que todos os autores góticos estão habituados a abolir a fronteira entre a realidade e o sonho que normalmente se transforma em pesadelo (9).

Aproveitaremos para notar que todo este processo de assombração do presente pelo passado, presente em narrativas deste tipo, não é somente um traço definidor destas personagens psicóticas, mas faz parte do próprio Gótico, por este usar um sistema de representação profundamente auto-referencial. Aqui, evocaremos a obra *Gothic Pathologies: The Text, the Body and the Law* (1998) de David Punter, na qual este crítico conclui:

(...) what haunts Gothic, we might provisionally say, and more especially in contemporary contexts, is Gothic: a ghost haunted by another ghost, almost as eighteenth-century Gothic was haunted by Jacobean tragedy, and Jacobean tragedy by the horrors of Greek drama; and as all these textual manifestations are themselves further haunted by a world which comes prior to text. (14)

Referiremos ainda que a actualidade desta temática se estende, por exemplo, às denominadas “culturas do medo”, tornando-se útil para entender algumas complexas psicopatologias tão presentes na nossa época. Deixaremos assim claro que o Gótico Americano possui uma tradição muito antiga de psicopatas criada por autores, como Poe, Bloch, Harris, Easton Ellis, etc. A existência de personagens-psicopatas, como Roderick Usher, Hannibal Lecter e Patrick Bateman, será decerto útil para aprofundar a percepção dos leitores sobre algumas desintegrações psicológicas que podem estar na raiz de certos ciclos de violência e crime, associados até aos mais recentes ataques terroristas e seus efeitos nos medos contemporâneos.

4. O Grotesco na Arte e na Literatura Gótica Norte-Americanas

9ª AULA

- **O Conceito de Grotesco Segundo Wolfgang Kayser, Justin D. Edwards, Philip Thomson e Joyce Carol Oates**

Aqui procederemos à reflexão sobre o conceito de Grotesco na Literatura e na Arte, contando com a intervenção dos alunos a partir de uma proposta de investigação que promoverá práticas de autonomia na apreensão de conhecimentos. Chegar-se-á, assim, ao conceito de Grotesco através da orientação de certas ideias desenvolvidas por alguns autores apresentados na bibliografia, entre os quais Wolfgang Kayser, Justin D. Edwards, Philip Thomson e Joyce Carol Oates.

Começaremos por algumas reflexões de Wolfgang Kayser, em *The Grotesque in Art and Literature*, devido à relação que se estabelece entre Literatura e Artes Visuais. Lembraremos que este autor iniciou nesta obra um estudo sobre este conceito, evocando as obras de Goya, Hieronymus Bosch e Pieter Bruegel que serão observadas pelos alunos. Interessante será referir que nesta obra, Kayser dedica um capítulo à obra de Edgar Allan Poe citando passagens de “The Masque of the Red Death” e “The Murders in the Rue Morgue” onde Grotesco é usado como um conceito estético. Esclarecer-se-á, assim, que o termo “Grotesco” foi usado no Renascimento para designar um estilo ornamental específico sendo compreendido como algo ominoso e sinistro face a um mundo muito diferente do que é familiar, um mundo onde o reino das coisas inanimadas não está separado do reino animal, vegetal, ou dos seres humanos, e onde as leis da ordem, simetria e proporção não são válidas, sendo estas deixadas ao acaso (Kayser 21). Serão projectadas várias obras de Artes Visuais onde se encontrarão alguns dos elementos essenciais do Grotesco, como: a fusão de elementos humanos e não humanos; associação entre elementos heterogéneos; a presença do Fantástico; qualidade abismal; o terror inspirado pela insegurança do mundo, etc. Será ainda salientado que, tal como o Gótico, a estética do Grotesco é profundamente paradoxal, pois resulta da união de factores contraditórios, como o cómico e o trágico, fundindo a farsa com o horrível. Semelhante ao Sublime Gótico, encontraremos, nas obras pictóricas usadas para ilustrar esta estética, uma aproximação entre o belo e o feio, dando-se origem a um conceito de beleza que adquire uma multiplicidade de formas associando-se ao inumano e abismal. Sublinhar-

se-á que devido à convivência entre o familiar e o inumano que o invade, o Grotesco é um campo fértil para a expressão do conceito freudiano de *Das Unheimliche*, tendo Wolfgang Kayser notado que o Grotesco é o mundo estranho, não o mundo dos contos de fadas, mas o nosso mundo quando sofre mudanças insólitas, pois a surpresa e o inesperado são elementos essenciais do Grotesco (184). Procurar-se-á, assim, transmitir aos alunos que este tipo de estética é profundamente actual e muito presente na Literatura e Arte contemporâneas, adequando-se totalmente à expressão do sentimento de desorientação e incerteza do mundo em que vivemos. De novo se citará Kayser por ter sublinhado ser o Grotesco adequado à expressão da impossibilidade de orientação num mundo alienado e absurdo. Tudo isto fará com que se defina melhor a natureza desta tendência artística de um processo criativo onde muitas vezes a insanidade e os sonhos são usados como fonte de criatividade (Kayser 184). De novo se dará o exemplo da ficção de Edgar Allan Poe, onde várias personagens, como Usher, o príncipe Prospero e vários narradores são vítimas da sua própria loucura.

O encontro com a insanidade é, aliás, considerado uma das experiências básicas do Grotesco, tendo muitos escritores e artistas desenvolvido este tema desde o Romantismo. Acrescentar-se-á ainda que isto acontece porque, tal como Kayser sublinha na sua obra já citada, no louco a natureza humana parece tornar-se ominosa, sendo uma força impessoal, um espírito inumano e alien (184). Aqui será inevitável a referência ao filme *Alien* de Ridley Scott (1979) e suas respectivas sequelas que bem exemplificam a muito característica fusão grotesca do orgânico com o mecânico, sendo habitual nestas ficções ou universos criativos que o mecânico ganhe vida enquanto o ser humano a perde. Além disso, é também comum que os corpos humanos sejam reduzidos a marionetes ou autómatos e as suas faces transformadas em máscaras, podendo alguns dos contos sarcásticos de Poe, como “The Man that Was Used Up” (1839), servir para exemplificar este aspecto do Grotesco. Aliás, Kayser procede à distinção entre o Grotesco Fantástico, que diz respeito à criação de mundos oníricos, e o Grotesco Satírico, onde abundam os jogos de máscaras, como acontece no conto “The Masque of the Red Death” de Edgar Allan Poe.

Importante será também contar com definições apresentadas por Justin D. Edwards e Rune Graulund em *Grotesque* (2013), que poderão ser aplicadas a vários contos de autores americanos afectos a esta estética e propostos no Programa desta UC. De entre elas, destacar-se-á a capacidade de o Grotesco evocar o peculiar, estranho, absurdo, bizarro, macabro, depravado, degenerado e perverso, não dizendo

estas características somente respeito a personagens literárias fora do comum ou ditas “anormais” nem a corpos deformados na pintura flamenga, manifestando-se também no domínio da corpo-realidade, isto é, no mundo material dos corpos físicos. Encontraremos disto exemplo em imagens distorcidas cujas representações grotescas surgem nos corpos deformados de *The Narrative of Arthur Gordon Pym* (1838) de Edgar Allan Poe, onde se sente a presença do bizarro e de um certo humor e ironia negra. Este facto poderá demonstrar a presença simultânea do cómico e do trágico ou do terrível no Grotesco, o que comprovará a incongruência paradoxal e as dimensões inconciliáveis das suas formas. Será a este propósito evocada a obra de Philip Thomson, *The Grotesque* (1972), por nos apresentar uma definição tão útil para a literatura como para a cultura visual e que caracteriza o Grotesco como esse “unresolved clash of incompatibles in work and response” (61), sendo este confronto entre opostos análogo à natureza ambivalente de uma certa anormalidade e estranheza presente nesta estética. Será, assim, relevante alertar os alunos para o facto de que, devido à utilização de termos como “ambiguidade”, “ambivalência”, “justaposições”, “incerteza” e “instabilidade”, na definição deste conceito, a conceptualização do Grotesco é profundamente indeterminada e incerta mostrando-se aberta a forças criativas muito poderosas e originais que reflectem esta incapacidade de alcançar um significado. Este aspecto será importante para abordar os textos propostos neste tópico programático, como “The Yellow Wallpaper” (1892) de Charlotte Perkins Gilman e, muito especialmente, para nos referirmos a *Invisible Monsters* (1999) de Chuck Palahniuk, dois dos mais originais exemplos do Grotesco na Literatura. Será ainda relevante saber, como nos alertam Justin D. Edwards e Rune Graulund, a propósito de *Vathek* (1786) de William Beckford, que a fisicalidade dos corpos grotescos se repete nas corrupções do comportamento humano para representar a desordem ética e o caos da condição humana (4). Será referido que, em ambos os textos, existe o tema comum do confinamento do corpo e do respectivo desejo de escapar ao seu aprisionamento, o que nos fará evocar a origem etimológica do termo “grotesco”, associado à palavra “grotto” que por sua vez refere espaços dos antigos edifícios de Roma que foram escavados para revelarem pinturas murais. O “grotto” seria semelhante a um labirinto ou cripta, um local ameaçador e desorientador capaz de provocar ansiedade e medo. Além disso, é interessante clarificar que o termo se refere também a um local de enclausuramento nos limites físicos dos corpos grotescos, o que também se aplicará às obras em estudo.

Por fim, sintetizaremos alguns dos aspectos mais importantes anteriormente referidos acrescentando algumas informações complementares pela sua relevância na abordagem dos tópicos seguintes. Desde os contos grotescos de Poe que um número muito significativo de escritores americanos tem sido muito sensível a este modo estético e literário. Tentaremos explicar esta tendência pelo facto de a ficção americana parecer muito atraída pelo terrível, o inexplicável, o imprevisível, o ridículo, o estranho e pelo bizarro. Esta propensão talvez se deva à crença de muitos escritores de que o homem possui, no seu inconsciente, uma fonte impenetrável e inexorável de bestialidade indomável e de irracionalidade sombria. Esta é provavelmente a razão pela qual Wolfgang Kayser, em *The Grotesque in Art and Literature*, se referiu à monstruosa fusão de elementos humanos e não humanos como a característica mais típica do estilo Grotesco (24). Nesta perspectiva, o homem parece estar preso a uma rede de contradições onde o amor e o ódio, o auto-aperfeiçoamento e a auto-destruição estão indissociavelmente entrelaçados, de modo que ele nunca pode ser inconsciente da presença do inumano na sua humanidade. Essa consciência tem sido profundamente sentida e expressa por muitos escritores americanos sulistas, como William Faulkner, Robert Penn Warren, Eudora Welty, Carson McCullers, Flannery O'Connor, Truman Capote e Tennessee Williams. A presença do Grotesco nas suas obras enfatiza o que Richard Chase denominou “a profound poetry of disorder” (ix), um traço muito particular que distingue a ficção americana da sua homóloga inglesa.

Esclareceremos que esta distinção é uma marca da modernidade que caracteriza a Literatura Americana desde o século XIX. Tentando explorar a subversiva integração do Grotesco dentro do moderno, em *Modern Art and the Grotesque* (2003), Frances Connelly declarou o seguinte, numa introdução a esta antologia de ensaios: “the experience of modernity is one of unprecedented disjunction and shifting boundaries, with the collision of cultures and scientific challenges repeatedly striping away the veneer of familiar reality from the chaos of raw experience” (2). Se o conceito de modernidade tem a ver com o desejo de subverter categorias estéticas e criar uma nova ideia de beleza através da expressão do feio e do deformado, o Grotesco pode tornar-se a forma mais apropriada de expressão de uma realidade que não pode mais ser representada ou entendida através de velhas ordens estabelecidas que se revelam completamente inadequadas às incertezas de um presente cheio de dúvidas epistemológicas sobre como distinguir o bem do mal, a beleza da fealdade, o cómico do trágico, a vida da morte, etc.

Na medida em que exige uma visão mais flexível capaz de contemplar as contradições da existência contemporânea, o Grotesco pode corresponder inteiramente à tendência da crítica de hoje, sempre que utiliza os termos ironia, paradoxo, ambiguidade, síntese, tensão, para referir uma realidade muito complexa, só possível de ser traduzida através das noções de incongruência, conflito, justaposição de opositos, etc. Com base nos exemplos seleccionados, e já acima abordados, tentaremos que os alunos percepçionem a possibilidade de o mundo alienado do eu grotesco poder ser cada vez mais o nosso mundo, onde nos sentimos desorientados e alienados. Na obra já citada de Philip Thomson, *The Grotesque*, amplia-se essa ideia, defendendo que o Grotesco não deve ser associado ao fantástico, mas ao realismo, deixando claro que ele não é apenas um modo ou categoria artística, mas existe na Natureza e no mundo que nos rodeia. Este autor defende que o Grotesco pode ser usado como um meio de apresentar o mundo sob uma nova luz sem falsificá-lo, considerando o seguinte: “it may be a function of the grotesque to make us see the (real) world anew, from a fresh perspective which, though it be a strange and disturbing one, is nevertheless valid and realistic” (17).

Concluiremos, assim, que esta tendência realista do Grotesco traduz um desejo de autenticidade contrariando o tradicional optimismo americano, que tem sido frequentemente criticado por muitos escritores e artistas contemporâneos. Em muitos desses autores, uma visão de inocência foi gradualmente substituída por uma visão de terror. A impossibilidade de realizar muitos dos sonhos românticos, tantas vezes destruídos em vários romances bem conhecidos, transformou a derrota da inocência num tema importante na ficção americana moderna. Lembraremos que autores como Henry James, Edith Warton, Willa Cather, Scott Fitzgerald ou Katherine Anne Porter criaram personagens que sofrem as consequências das suas trágicas ilusões, sendo, deste modo, a busca pela autenticidade um tema muito importante nas suas obras. Tudo isto nos permitirá realçar de novo que a persistência da corrente negra na ficção americana é demasiado forte para não ser notada pela crítica contemporânea, tendo sido desenvolvida pelas visões gótico-grotescas de vários autores, como foi o caso dos escritores sulistas, e tendo as suas fontes em Brown, Poe, Melville e Hawthorne.

• Joyce Carol Oates, “Reflections on the Grotesque”

Seguidamente, e devido à sua mais directa ligação ao Gótico Americano, introduziremos a leitura do ensaio “Afterwords: Reflections on the Grotesque” (1994)

de Joyce Carol Oates. Optou-se pelo texto de Oates, por ter sido esta autora quem nos influenciou a estruturar o Programa a partir da expressão “gótico-grotesco”, associando assim dois géneros que muito frequentemente surgem intimamente ligados para caracterizar universos criativos literários e artísticos afins. Assim, solicitar-se-á aos alunos que relembram o contexto em que a autora usou esta expressão na sua introdução a *American Gothic Tales*, quando se referiu ao cânone de escritores gótico-grotescos nascidos no século XIX e onde incluiu Brown, Hawthorne, Poe, Melville, Gilman e Lovecraft. Seguidamente, tentar-se-á associar esse conceito à reflexão da autora sobre o Grotesco, no texto acima mencionado. Aqui Oates define “gótico-grotesco” associando vários escritores e artistas e provando ser possível e pertinente a sua interligação.

Importante será, então, realçar que, para esta autora americana, o Grotesco é uma sensibilidade que integra tanto o génio de Goya como o surrealismo kitsch de Dalí; o poder visceral de Lovecraft e a elegância barroca de Isak Dinesen; a simplicidade fatalista dos contos de Grimm e a complexidade da visão de William Faulkner, de que “A Rose for Emily” é exemplo máximo, atribuindo-se à imagem grotesca o poder de funcionar como comentário histórico. Será ainda necessário realçar que a estes autores, Oates acrescenta, no domínio da Literatura, referências a algumas obras de Samuel Beckett, Nikolai Gogol, Paul Bowles, Angela Carter, Thomas Ligotti, Clive Barker, Lisa Tuttle, Stephen King, Peter Straub e Anne Rice. Registar-se-á também que, no domínio das Artes Visuais, são nomeados: Max Klinger, Edvard Munch, Gustav Klimt, Egon Schiele, Francis Bacon, Eric Fischl, Robert Gober e Jeremias Gotthelf. Com base nestas referências, proceder-se-á a alguns visionamentos das obras destes artistas, que melhor exemplificarão a presença de traços essenciais do Grotesco. A natureza paradoxal de um género, capaz de ser simultaneamente real e irreal, não deixou de ser sublinhada por Oates, para quem a presença do mal na Arte é simultaneamente atraente e repelente, sendo este mais um aspecto importante e definidor desta estética.

10^a AULA

• Tradição e Persistência do Grotesco Americano

Iniciar-se-á este tópico começando por notar que a presença recorrente do tema do terror na ficção americana abre inúmeras possibilidades à mesma persistência de uma categoria estética mais directamente associada com a literatura gótica: o Grotesco. Em

The Grotesque: An American Genre and Other Essays (1965), William Van O'Connor considerou-o um género tipicamente Americano, concluindo que: “our literature is filled with the grotesque, more so probably than any other Western literature. It is a new genre, merging tragedy and comedy, and seeking, seemingly in perverse ways, the sublime” (3).

Destacar-se-á o facto de existir uma tendência na crítica literária que, desde os anos 70, se tem centrado no Grotesco Americano por influência de uma introdução escrita por Irving Howe, em 1951, a *Winesburg, Ohio* (1919) de Sherwood Anderson, um conjunto de vinte e dois contos, sendo o primeiro deles intitulado “The Book of the Grotesque”. Considerando Anderson um pioneiro da mitologia do Grotesco Americano, na sua obra *The Grotesque* (2009), Harold Bloom defende mesmo que o Grotesco possuía uma grande importância na ficção deste autor, o que muito contribuiu para a divulgação do género num país repleto de contradições grotescas como sejam, por exemplo, a difícil coexistência entre independência e abundância, e os ideais agrários de fronteira que estranhamente persistem a par de uma realidade dominada pela tecnologia (4). De notar que Bloom também distinguiu uma importante relação entre o belo e o feio na obra de Sherwood Anderson, associação esta que lhe parecia ser rejeitada pelos americanos em geral, mas que é para o crítico crucial para entender o Grotesco. De notar que, nesta sua obra, Bloom evoca William Hazlitt que, em 1820, se referiu à Literatura Inglesa como simultaneamente Gótica e Grotesca, transformando o termo numa categoria geral, sendo que a sua conotação gótica liga este conceito aos seus aspectos mais sombrios e ominosos (59). De acordo com Bloom, o Grotesco é central e essencial à literatura e sociedade americanas, manifestando-se em vários obras bem representativas da imaginação literária americana, como *Catch 22* de Joseph Heller, *Gravity's Rainbow* (1973) de Thomas Pynchon, a trilogia que vai de *The Blood Oranges* a *Travesty* de John Hawkes, algumas obras de Nathanael West e certos contos e narrativas de Faulkner, especialmente *Light in August* (1932). Assim, será importante referir a perspectiva de Bloom na sua definição de Grotesco Americano:

American Grotesque still flows from a basic American optimism about the possibilities of democracy, religion, money, goods, power, conflicting with an increasing pessimism about the corporate and military forces that dominate our country. *American Grotesque*, then, creates an energetic style of vision that still searches for belief in a way that European visions of *grotesque* have given up. (10)

Notaremos que, ao procurar captar a essência do Grotesco em geral e, em especial, do Grotesco Americano, Harold Bloom tenta caracterizar esta categoria estética à qual viu associados os sentidos de distorção, fantástico e feio, tendo notado que tanto atrai como repele, pois representa aspectos sombrios que muitos preferem ver reprimidos e cujo confronto é evitado pela sociedade americana, preferindo ocultá-los nas falsas aparências e máscaras, criadoras de sentimentos de fragmentação. Daí que Bloom tenha visto correspondências estéticas deste género nas imagens fragmentadas e na distorção da perspectiva da arte cubista do princípio do século XX, nas técnicas pontilhistas de Gertrude Stein e nas colagens da arte europeia após a Primeira Grande Guerra. Por toda a atenção que dedicou a esta temática, Bloom conseguiu produzir uma definição de Grotesco particularmente interessante e que citaremos na íntegra:

Grotesque is the vulnerable, pathetic fantasy we distort in our simultaneous search for love and property. *Grotesque* is what we become when we seclude ourselves in the suburban community closed to wonder, the mechanical mirage of technological comfort. *American Grotesque*, the sad, searching patron of beauty, struggles to balance the intolerable weight of fantasies that shatter the sky with the glow of their singular distortions. (11)

• O Grotesco no Gótico Americano

Util será acrescentar que em *History of the Gothic: American Gothic*, uma obra que coloca este género no contexto dos maiores movimentos intelectuais da história Americana, Charles Crow usa três termos para o definir, são eles: o sublime, o estranho e o grotesco, associando este último aos conceitos de “estranho, distorcido e monstruoso” (6). Segundo o autor, o Gótico Americano dá voz a expressões e pensamentos oposicionais e a tudo o que é silenciado e reprimido, integrando obras que podem conter temas góticos sem estas estarem com ele directamente conotadas, enquanto outras não parecem ter traços típicos deste modo e género, mas evocam emoções Góticas. Daí que este autor considerasse necessário fazer uma distinção entre Gótico e Grotesco (129), que pensamos ser importante para clarificar certas particularidades de ambos os conceitos, estando o primeiro ligado aos sentidos de terror, medo, estranho, ambiguidade e excesso, enquanto o segundo evoca ideias de distorção e monstruosidade, às que se aliam as de tristeza, compaixão e humor, sendo as peças de Tennessee Williams dadas como exemplo, especialmente *A Cat in a Hot Tin Roof* (1955).

Nesta sequência, enumerar-se-ão seguidamente alguns aspectos grotescos da sociedade e cultura americanas que poderão estar na origem da prevalência deste

gênero. São eles: uma vida rural de grande isolamento, vastas paisagens depressivas habitadas por personagens bizarras, o racismo inumano, os marginais de uma sociedade individualista, excessivo consumismo provocado pelo sucesso material, etc. Concluir-se-á que tudo isto sempre contrastou profundamente com os míticos ideais do *American Dream*, pois o que se coloca em destaque, em muitas obras ligadas a esta estética, será o pesadelo americano com descrições assustadoras da América, a que não são alheias as influências da escrita de William Bradford, Mary Rowlandson e Cotton Mather pelas suas alusões a terríveis espaços selvagens e aos seus terríveis habitantes. Além disso, referir-se-á que esta tendência inicial do Grotesco Americano, quase sempre caracterizado por temas de estranheza e de perda, atingiu, no século XIX, novos e ainda mais interessantes efeitos nas obras de Charles Brockden Brown, Edgar Allan Poe e Herman Melville. De notar que outros desenvolvimentos de grande originalidade foram atingidos por diversos autores, como William Faulkner, Flannery O'Connor, Carson McCullers, Cormac McCarthy e Toni Morrison. Será, por fim, observado que este gênero tem assumido diversas formas, como o grotesco religioso, o grotesco de fronteira e o grotesco sulista, tendo sempre manifestado interesse pelas preocupações sociais e culturais bem como pelas questões raciais, de gênero e de classe, como são exemplo *As I Lay Dying* (1930) de Faulkner, *Child of God* (1973) de McCarthy ou *Beloved* (1987) de Morrison.

Neste ponto, retomaremos que, para a tradição do Grotesco na Literatura norte-americana, muito contribuiu a obra de Edgar Allan Poe, tendo alguns dos seus contos sido inicialmente publicados com o título de *Tales of the Grotesque and Arabesque* (1840). Salientar-se-á que neste conjunto de contos, Poe deu preferência a fenômenos repulsivos, fantasmagóricos e criminais que causavam terror, sendo “The Black Cat” exemplo disso mesmo já que, à semelhança de *The Sandman* de Hoffmann, Poe tencionou confrontar o ominoso, um dos traços essenciais do Grotesco, transformando-o num puzzle capaz de ser resolvido por um indivíduo inteligente e perspicaz. Outro exemplo a evocar será “The Murders in the Rue Morgue”, onde se caracteriza o quarto no qual aconteceu um assassinio duplo como “a grotesquerie in horror absolutely alien from humanity” (423). Esclarecer-se-á que Poe usa a palavra “grotesco” em dois diferentes níveis de sentido: primeiro, para descrever uma situação concreta no qual o caos prevalece; segundo, para indicar o sentido geral de histórias relacionadas com o terrível, o incompreensível, o inexplicável, o bizarro, o fantástico e acontecimentos nocturnos. Contudo, será em *The Masque of the Red Death* que Poe

apresenta a melhor definição de Grotesco que jamais algum autor pode ter desenvolvido:

Be sure they were grotesque. There were much glare and glitter and piquancy and phantasm – much of what has been since seen in “Hernani.” There were arabesque figures with unsuited limbs and appointments. There was much of the beautiful, much of the wanton, much of the *bizarre*, something of the terrible, and not a little of that which might have excited disgust. To and fro in the seven chambers there stalked, in fact, a multitude of dreams. And these, the dreams – writhed in and about, taking hue from the rooms, and causing the wild music of the orchestra to seem as the echo of their steps. (Poe 487-488)

Seguidamente, referir-se-á a obra de Dieter Meindl, *American Fiction and the Metaphysics of the Grotesque* (1996), em particular o capítulo “The Modernist Grotesque”, onde o Modernismo é definido como “[an] antirationalist thrust that marks the new metaphysics in American fiction” (133), o que estabelecerá um paralelismo com as intenções estéticas do Grotesco, profundamente críticas aos excessos do intelectualismo, por defenderem o interesse pelo que é mais elementar e primitivo. Lembrar-se-á que este conceito de Grotesco Modernista foi igualmente influenciado por Edgar Allan Poe, cuja ficção demonstrou que o terror surge quando a mente se vê a si própria negada na dimensão existencial. Chamar-se-á também a atenção dos alunos para a conjugação de opostos no próprio movimento modernista, como acontece no conceito do Grotesco, pois o Modernismo tanto cultivou o rigor na arte como o interesse pela apreensão do primitivo e elementar, promovendo o primitivismo e o anti-intelectualismo. A este propósito será citado o pensamento de Wright Morris por ter este referido: “When it is something more than caricature, the grotesque suggests that man is still a piece of nature” (cit. em Meindl 162).

11^a AULA

- **Marcas Grotescas em “The Yellow Wallpaper” de Charlotte Perkins Gilman**

Iniciar-se-á a leitura crítica de “The Yellow Wallpaper” de Charlotte Perkins Gilman, onde se poderá encontrar várias marcas do Grotesco, começando por referir ser este um conto de grande actualidade por se integrar no subgênero denominado *Domestic Noir*, ou Gótico Doméstico, tratando o tema da violência doméstica. Aproveitar-se-á também para proceder a uma importante distinção que indicará a evolução deste tipo de ficção, pois notar-se-á que, desde os primórdios do Gótico inglês mais tradicional,

sempre nos habituámos a ler ficções onde mulheres indefesas são perseguidas por vilões e vários tipos de predadores masculinos que colocam em perigo indefesas donzelas e jovens inocentes. Exemplos destas narrativas surgem nos romances de Horace Walpole, Anne Radcliffe, Bram Stoker, etc. Contudo, concluir-se-á que só posteriormente se iniciará uma subversão deste tipo de ficção, transformando progressivamente estes vilões nos maridos dessas mulheres que as deveriam proteger no espaço da sua domesticidade. Contudo, este local acaba por frequentemente se transformar num espaço de enclausuramento, aprisionamento e tortura, tanto física como psicológica. O conto de Gilman segue este último modelo provando, assim, a sua modernidade, e apresentando uma narrativa onde um tratamento inadequado a uma depressão pós-parto reduz a mulher a um ser totalmente alienado e demente por lhe ter sido diagnosticado “a temporary nervous depression – a slight hysterical tendency” (87), um diagnóstico, aliás, comum a muitas mulheres naquele tempo.

Impedida de trabalhar e escrever, por estas serem consideradas práticas perniciosas que agravariam a doença, a narradora deste conto vê serem-lhe retirados, pela medicina tradicional e pelo poder patriarcal da época, todos os estímulos que afectariam o seu potencial criativo, o que inevitavelmente a conduz a uma fatal psicose. Daí a sua obsessão pelo padrão e a cor de um papel de parede, única fonte de libertação e aplicação de uma imaginação fértil que a torna delirante e psicótica ao tentar desesperadamente escapar ao enclausuramento forçado que lhe distorce a personalidade, num estilo tão grotesco como o padrão desse papel: “It is the strangest yellow, that wall-paper! It makes me think all the yellow things I ever saw – not beautiful ones like buttercups, but old foul, bad yellow things” (97). Conotando-se com o estado de ansiedade da narradora, a cor amarela não se torna num motivo de atração, mas de repulsa sendo para si o contrário do belo e, por isso, se aproxima mais da categoria estética do feio e, consequentemente, do Grotesco. Aqui evocaremos a definição de Harold Bloom, em *The Grotesque*, retirada do *Oxford Universal Dictionary*, onde este conceito é definido como “A kind of decorative painting or sculpture in which portions of human and animal forms are fantastically interwoven with foliage and flowers” (2).

Esta definição parece-nos ter tudo a ver com o conto de Gilman, onde abundam diversas marcas grotescas, começando pelo estado psicológico alterado da personagem principal, que se agrava até à loucura, projectando-se no papel decorativo do seu quarto numa casa onde inicialmente se pressente a presença do estranho, tornando-se

assim num espaço fértil para o “Das Unheimliche” freudiano. A inconsciência e insensatez masculinas, responsáveis por esse agravamento, são elas próprias grotescas porque insensíveis a aspectos importantes da realidade demonstrando, por esse motivo, a sua alienação. A imaginação reprimida da personagem feminina acaba por se libertar no padrão decorativo do papel de parede, encontrando aí correspondências com o seu estado psicológico, nele procurando alívio e evasão, mas acabando ironicamente por encontrar o terror da sua própria confusão mental: “But, on the other hand, they connect diagonally, and the sprawling outlines run off in great slanting waves of optic horror” (Oates 93), o que traduz o poder ambivalente do Grotesco ao provocar atração e repulsa. Aliás, o próprio *design* do papel é descrito como se subvertesse e transgredisse as leis da simetria, comparando-se a uma enigmática obra de arte moderna. No fim, a personagem feminina imagina que existem mulheres a rastejar por detrás desse papel de parede, supondo-se uma delas e acabando por rastejar também várias vezes sobre o corpo inerte do marido, que cai desmaiado no chão, aterrorizado por ver a sua mulher a agir como um ser irracional e selvagem. Na verdade, ele próprio criara este ser ao enclausurá-lo como um animal enjaulado que finalmente adquire uma forma de libertação, exclamando: “I’ve got out at last” (Oates 102). A sua desumanização progressiva até à radical transformação numa figura animalesca demonstra como a personagem feminina não conseguiu escapar aos efeitos grotescos do seu aprisionamento e repressão da sua criatividade, tornando-se num ser monstruoso. Notaremos que a extrema sensibilidade que no início demonstrara, ao impressionar-se com os desenhos perturbantes do papel e seu terrível cheiro, sucumbe progressivamente à ameaça de todas estas forças hostis que a sua perturbação mental a faz percepcionar como inimigos reais que a perseguem e que surgem no conto representados por um interminável desfile de grotescos: “the interminable grotesques seem to form around a common centre and rush off in heading plunges of equal distraction” (Oates 93).

Comum a este tipo de narrativas será sempre a relação que se estabelece entre o espaço familiar e não familiar que representam. Lembraremos que, no Gótico, o que é familiar transforma-se com facilidade num espaço maléfico, de assombrações e possessões demoníacas, onde o crime e a violência doméstica revelam muitas vezes relações pervertidas. Sendo o lar tradicionalmente considerado um espaço luminoso, de harmonia, afecto e domesticidade tranquila, tudo se torna mais terrível quando esse estereótipo se inverte de forma drástica. O denominado género *domestic noir*, um

termo popularizado em 2013, lida com estas dualidades explorando os aspectos relacionados com o conceito freudiano de *heimlich* (familiar, secreto, oculto) e de *unheimlich* (o não familiar e o estranho), sendo este também um domínio do Grotesco pela ambiguidade e estranheza que evoca. A casa ou lar familiar transforma-se em algo nada familiar, isto é, num espaço onde os segredos escondidos surgem à superfície com as mais terríveis consequências, pois trata-se de um local assombrado por espectros de violência doméstica, incesto, crime e até fenómenos paranormais.

Aqui os alunos serão convidados a encontrar uma notável matriz desta domesticidade negra em *Rebecca* (1938) de Daphne du Maurier, adaptada ao cinema na célebre versão de Alfred Hitchcock (1941). Além deste evocar-se-ão outros exemplos mais contemporâneos na Literatura e no Cinema. Na produção literária anglófona referir-se-á obras, como *The Elementals* (1981) de Michael McDowell, *The House Next Door* (1978) de Anne Rivers Siddons, *A Head Full of Ghosts* (2015) de Paul Tremblay, *Before Going to Sleep* (2008) de S. J. Watson, *Into the Darkest Corner* (2011) de Elizabeth Haynes e, mais recentemente, *The Girl on the Train* (2015) de Paula Hawkins. No cinema será referido o exemplo de *Gone Girl* (2014) de David Fincher, a partir do romance homónimo (2012) de Gillian Flynn, sendo os alunos convocados a mencionar outros exemplos. *Domestic Noir* será, assim, um subgénero do thriller psicológico, que se distingue pela peculiaridade de a personagem principal ser uma mulher, quase sempre uma mulher em dúvida, que se afunda mais ou menos na sua paranoíia pessoal, confrontando-se com a estranheza da sua existência e vivendo situações em que a sua vida e/ou o seu equilíbrio mental está ameaçado. Outro aspecto interessante a considerar é o de que muitas vezes estas narrativas são escritas na primeira pessoa, o que dá acesso à intimidade, sentimentos ocultos e ao que destrói os limites entre objetividade e subjetividade, criando momentos grotescos provocados pelo regresso de memórias e acontecimentos reprimidos que criam medos profundos. A este propósito será citado Christoph Grunenberg, que, ao descrever o conceito de *Uncanny* (equivalente inglês do *Unheimlich* freudiano), em *Gothic: Transmutations of Horror e 20th Century Art* (1997), nele notou este processo de regresso do reprimido, esclarecendo que a invasão da esfera privada e segura do lar, por forças malévolas desconhecidas, exemplifica bem o conflito entre o mundo interior e o exterior, entre o individual e o social, e entre o intra- e o inter-subjetivo (213).

12ª AULA

• Arte do Grotesco em *Invisible Monsters* de Chuck Palahniuk

Nesta aula notaremos que a ficção transgressiva de Chuck Palahniuk, seguindo a tradição do Grotesco Americano, não cria apenas enredos estranhos e perversos, mas também produz muitos momentos de profundo discernimento, que revelam verdades terríveis, desafiando ideias estereótipadas sobre conceitos de beleza e identidade. Superando várias categorias estéticas, a sua obra aborda, também, com alto grau de autenticidade, algumas questões muito relevantes para o pensamento moderno. Uma delas é apresentada no seu mais famoso romance, *Fight Club* (1996), onde se considera que embora possa parecer que “we don’t have a great war in our generation, or a great depression, but we do, we have a great war of the spirit. We have a great revolution against the culture. The great depression is our lives. We have a spiritual depression” (149). *Invisible Monsters* (1999) ecoa essas palavras mantendo o tom provocatório e existencial do autor para expressar a fealdade da natureza humana, através do caso de um modelo rico e belo transformado num ser grotesco. Como uma criatura monstruosa, produzida pela cultura americana de beleza, consumismo e cirurgia estética, esta personagem é um modelo para o estilo grotesco de Palahniuk, como aqueles corpos deformados criados por Francis Bacon, Robert Gober, Kiki Smith ou Cindy Sherman. Todos eles atestam uma crise de individualidade coerente que subverte as estruturas convencionais de pensamento, incapazes de perceber a contingência da identidade, tornando-a completamente invisível. Aqui voltaremos a evocar a observação de Wolfgang Kayser, em *The Grotesque in Art and Literature*, quando se referiu à fusão monstruosa de elementos humanos e não humanos como o aspecto mais essencial do Grotesco (24). Nessa perspectiva, o homem parece estar preso numa teia de contradições onde a humanidade é frequentemente invadida pelo seu oposto inumano.

Lembraremos que desde o seu primeiro romance, a obra de “culto” *Fight Club*, adaptado ao cinema por David Fincher (1999), que a ficção de Palahniuk tem chocado o pacato mundo da literatura, pois a sua prosa dura e áspera nunca deixou de surpreender, principalmente pela intenção do autor em criar personagens que optam por não reagir de acordo com o padrão, ou com comportamentos socialmente impostos, pela simples razão de rejeitarem dramas comuns. Palahniuk justificou essa preferência pelo inusitado, e por tudo que foge do tédio quotidiano, pois defendia que as pessoas precisavam de ser testadas e desafiadas e que um bom combate servia para

as libertar das suas frustrações. Isso explica porque a sua própria ficção também desenvolveu uma luta permanente contra a glória materialista do mundo atual. Os alunos serão convidados a focar a sua atenção na particular importância da técnica de escrita deste escritor, pois as suas frases são quase sempre muito curtas e esclarecedoras, repletas de ironia e humor cínico, escritas com intenção de perturbar os seus leitores. Sublinharemos que esse estilo muito particular transformou-o num mestre em expressar o lado sombrio e depravado da sociedade americana por meio das vozes de protagonistas existenciais mordazes. Em *Invisible Monsters*, Shannon McFarland, é uma dessas vozes, que, como outras personagens complexas e distorcidas dos romances de Palahniuk, conta uma história de crise de identidade, tema que este autor considera constante na ficção americana.

Concluiremos que será por tudo isto que os romances de Palahniuk tratam da criação da identidade e, principalmente, da criação de um novo conceito de identidade oculto por detrás dos estereótipos sociais. Em *Invisible Monsters*, um desses estereótipos, uma modelo que deixa de ser o centro das atenções para se transformar num monstro invisível, é um bom representante da arte grotesca de Palahniuk para dizer verdades terríveis sobre a existência humana. Com o rosto horrivelmente desfigurado num misterioso acidente, Shannon passa por um processo de auto-reinvenção numa busca permanente pela sua verdadeira identidade que dependerá da descoberta de muitas falsas identidades nos outros e em si mesma. Esta lucidez terrível é alcançada através de um desespero muito consciente que, apesar de doloroso e assustador, é essencial para alcançar um alto grau de autenticidade: “Give me anything in this whole fucking world that is exactly what it looks” (Palahniuk 269). Essa consciência terrível, mas profunda, é consequência direta de seguir o conselho de sua amiga Brandy Alexander, segundo a qual reinventar-se significa apagar o passado e inventar algo melhor. Contudo, num romance de Palahniuk, alcançar algo melhor significa reconhecer o que é realmente ruim na vida atual das pessoas, e que lhes foi dito ser o melhor que poderiam alcançar. Como a vida parece ser uma comédia de erros, este romance é cheio de reviravoltas, sendo considerado uma das obras com mais introduções de mudanças inesperadas no enredo, o que o autor explica dizendo: “I wanted fiction based on verbs, rather than fiction based on adjectives. (...) Sometimes, like in *Invisible Monsters*, I get too out of control and instead of a plot

point every chapter I want a plot point in every sentence”⁸. Esta técnica explora o poder do inesperado e desenvolve a frequência da sua presença num romance, cujas mudanças de identidade das personagens são profundamente determinadas por comportamentos imprevisíveis e amorais, como tendências transexuais, vícios sexuais e drogas, e sobretudo, pelas suas existências grotescas que representam o estranho mundo em que vivemos denunciando a sua total hipocrisia.

Referiremos também que ao expor as contradições da sociedade americana contemporânea por meio de uma fantasia macabra escrita como uma revista de moda, *Invisible Monsters* deixa expressa a atração de Palahniuk pelo caos para alcançar a catarse e a redenção. Este pode ser considerado o propósito mais importante de todos os seus romances, facto que ele próprio sublinhou: “We need to be more comfortable and more accepting of chaos, and things that we see as disastrous. Because it is only through these things we can be redeemed and change. We should welcome disaster, we should welcome things that we generally run away from”⁹. Isto explica a atração das personagens por violência e destruição que sentem como as únicas formas de encontrar a felicidade, porque como conclui o narrador: “everybody needs a big disaster now and then” (Palahniuk 290). Os seus desejos por experiências negativas correspondem aos seus desejos pela vida: “Give me terror. / *Flash* (...) / Give me denial” (150); “Give me violent revenge fantasies as a coping mechanism” (Palahniuk 181). Quando as pessoas são cada vez mais lembradas pelo que destroem e menos pelo que criam é natural que uma modelo desfigurada, com a carreira destruída, possa retirar muitos dos véus que encobrem as aparências e que nos impedem de ter imagens verdadeiras da realidade. O uso da palavra “*Flash*”, cada vez que Shannon penetra nessa autenticidade, não apenas confere à sua narrativa uma qualidade visual captada pelos sons tradicionais de uma câmera fotográfica, mas também tenta recuperar o poder original da fotografia como arte de contar a verdade, como podem revelar as famosas fotos estranhas e grotescas de Diane Arbus, por oposição à arte de vender aparências em revistas de moda.

Consideraremos também a ironia grotesca com que Palahniuk usa a anormalidade para expressar os factos mais assustadores e perturbadores da vida contemporânea, sendo obtida através do exagero, radicalismo e choque emocional.

⁸ Entrevista de Geoffrey Kleinman a Chuck Palahniuk, *DVD Talk Interview*, em <http://www.dvdtalk.com/fightclub.html>. Acedida a 14 de Março de 2007.

⁹ Entrevista de Geoffrey Kleinman a Chuck Palahniuk. Ver nota-de-rodapé 8.

Dizer, por exemplo, que atirar em alguém é o equivalente moral a matar um carro, um aspirador de pó e uma boneca Barbie; que devemos pensar em nós mesmos como um sofá ou um jornal, algo feito por muitas outras pessoas, mas não feito para durar para sempre; que não somos mais responsáveis pelo nosso aspecto do que um carro; ou que temos a mesma liberdade de um computador programado – tudo isso significa que é preciso criar situações irônicas monstruosas para dizer que as pessoas são coisas e que a humanidade perdeu a sua real identidade, sendo agora apenas um produto de um produto. Cómicas e aterradoras, estas afirmações reduzem a objetos a identidade do indivíduo utilizando-se uma prosa grotesca, mas autêntica, sobretudo numa época marcada pelos espantosos avanços da cirurgia plástica, cujas reconstruções artificiais são fonte das mais terríveis descrições num romance cujo rosto da narradora parece ter sido comido por pássaros:

My face is without a jaw, my throat just ends in sort of a hole with my tongue hanging out. Around the hole, the skin is all scar tissue: dark red lumps and shiny the way you'd look if you got the cherry pie in a pie eating contest. If I let my tongue hang down, you can see the roof of my mouth, pink and smooth as the inside of a crab's back, and hanging down around the roof is the white vertebrae horseshoe of the upper teeth I have left. (Palahniuk 136)

Por fim, concluiremos ser difícil ler essas palavras e ainda mais difícil escapar ao desconforto que elas causam. Lembraremos que a destruição de um rosto belo é um dos temas artísticos mais poderosos, como Edgar Poe defendeu em “The Philosophy of Composition” onde afirmou: “the death of a beautiful woman is unquestionably the most poetical topic in the world” (19). Os detalhes que Palahniuk usa para descrever as deformidades de Shannon ilustram a natureza física essencial do Grotesco e o seu deleite primitivo no que pode ser visualmente aterrorizante no corpo humano. Se o sentido da vida em *Invisible Monsters* pode ser alcançado sempre que as pessoas fazem o que mais as assustam, nunca devemos deixar de olhar para as imagens mais assustadoras que alguns artistas contemporâneos criam para nos confrontar com o terror de uma autenticidade que persistimos em ignorar. Observaremos, assim, que a estética do Grotesco e do disforme está tão presente na ficção gótica quanto na arte contemporânea. Para usar uma expressão de Palahniuk, podemos sempre “jump to the truth” através das obras de Diane Arbus, Kiki Smith, Cindy Sherman e outros artistas americanos contemporâneos.

5. Marcas Gótico-Grotescas na Ficção Sulista

13ª AULA

- **Introdução ao Gótico Sulista**

Iniciar-se-á este tópico com uma pequena introdução ao Gótico Sulista, perspetivando-o como um género ou modo predominante na literatura norte-americana desde o início do século XIX até à actualidade e que, durante os anos 50 do século XX, fez sair das sombras as figuras dos marginalizados, dos *freaks*, dos reprimidos e alienados. Serão destacadas as suas características essenciais que incluem personagens grotescas, impulsos irracionais e transgressivos, humor negro e um sentimento de angústia e alienação. Além disso, será sublinhado que, embora relacionado com a tradição gótica inglesa e americana, o Gótico Sulista está exclusivamente enraizado nas tensões, conflitos e dramas existenciais do Sul dos Estados Unidos. De notar que o termo “Southern Gothic” foi inicialmente usado pela romancista Ellen Glasgow, em 1935, com a intenção de criticar o que denominou “the inflamed rabble of impulses in the contemporary Southern novel” (3). É ainda recordado que, em *History of the Gothic: American Gothic*, Charles Crow observou que, durante o século XX, o Sul se tornou na principal região do Gótico Americano na Literatura (124). Salientar-se-á o facto de o Gótico Sulista ter revelado que a visão idílica do Sul pastoral agrário ocultava profundas repressões das realidades históricas da região: escravidão, racismo e patriarcado. E, por fim, acrescentar-se-á que os textos góticos sulistas também marcam um retorno freudiano do reprimido: as realidades históricas da região assumem formas concretas de fantasmas que destacam tudo o que não foi dito na versão oficial da história do Sul. Importante será também lembrar que o próprio Edgar Allan Poe se tornou no primeiro escritor gótico do Sul a explorar completamente o seu potencial e embora muitos de seus poemas e contos mais conhecidos não estejam localizados num cenário reconhecível do Sul, eles apresentam, no entanto, vários aspectos que viriam a caracterizar este género.

Em *The Fall of The House of Usher*, por exemplo, poderemos encontrar alguns dos elementos fundadores do Gótico Sulista: uma mansão decadente, personagens em estados mentais e físicos alterados, enterro prematuro em cripta familiar, duplos, incesto, atmosfera melancólica, etc. Daí William Moss ter concluído que: “on the ruins of the house of Usher, Poe lays the foundation of a Southern Gothic” (179). O facto de

Poe poder ser considerado uma figura central, para o Gótico Sulista, sai reforçado com a observação de Eric Savoy, que chamou a atenção para a sua “profound meditation upon the cultural significance of ‘blackness’ in the white American mind (“The Rise” 182). O conto “The Black Cat” poderá ser considerado outro exemplo dessa introdução da desordem e transgressão na narrativa sulista dominante, que se vê invadida pelo poder simbólico da cor negra associada ao que no conto se denomina “spirit of PERVERSENESS”, e que poderá prefigurar relações violentas de poder entre um tirano e as suas vítimas, os seus escravos.

Convirá referir que, em nenhum lugar dos Estados Unidos, o Gótico está mais presente do que no Sul que Allison Graham descreve como esse “repository of national repressions (...) the benighted area ‘down there’ whose exposure to the light is unfailingly horrifying and thrilling” (349). Será lembrado que Flannery O’Connor afirmou que a denominada escola sulista de literatura evocava “an image of Gothic monstrosities and the idea of a preoccupation with everything deformed and grotesque” (28). Acrescentar-se-á, ainda, a definição de Allison Graham do Gótico literário como algo que evoca “anxieties, fears, terrors, often in tandem with violence, brutality, rampant sexual impulses, and death” (145), e fica claro como a tradição do Gótico Sulista utiliza ideias já estabelecidas sobre o Sul como uma região “doente”. Essa noção foi estabelecida desde o início, como Charles Reagan Wilson bem demonstrou: “the ‘deadly climate that nurtured diseases’ and killed off early Jamestown settlers, and later colonists in Lowcountry North Carolina created an image of the South as a death trap” (1). Mais tarde, em *As I Lay Dying*, William Faulkner, transpõe para a voz de uma das suas personagens essa visão do Sul: “That’s the one trouble with this country: everything, weather, all, hangs on too long. Like our rivers, our land: opaque, slow, violent; shaping and creating the life of man in its implacable and brooding image” (45). Outra figura central do Gótico Sulista, Tennessee Williams, continuou esta mesma linha de pensamento, quando referiu que “there is something in the region, something in the blood and culture, of the Southern state[s] that has somehow made them the center of this Gothic school of writers”, e que estes escritores partilhavam “a sense, an intuition, of an underlying dreadfulness in modern experience” (42).

Nunca será demais esclarecer os alunos que, embora os Estados Unidos possam não ter castelos antigos em que os escritores pudessem enquadrar os seus romances góticos, depois da Guerra Civil, muitas plantações e mansões em ruínas e decadentes,

no Sul, tornaram-se locais misteriosos para histórias góticas sobre pecados e segredos do passado. Ademais, enquanto se poderá dizer que o Gótico Sulista preenche os critérios estabelecidos por estudiosos do género, como David Punter e Allan Lloyd-Smith, o Gótico, num contexto americano, conota-se frequentemente com o Sul dos Estados Unidos. Como bem observou Charles L. Crow, em *History of the Gothic: American Gothic*, o termo *Southern Gothic* “became so common in the modern period that each word came to evoke the other” (134). Contudo, os escritores sulistas cada vez mais exploraram uma região repleta de imagens contraditórias. Por um lado, o Sul colonial foi construído como um idílio pastoral, um jardim agrário livre de preocupações. Por outro lado, o Sul tem sido visto como um repositório de todas as deficiências da América: uma região de doença e atraso simbolizada por tudo, desde febre amarela a violência pessoal e social.

• **O Gótico Sulista de Faulkner, O'Connor, Welty, McCullers e McCarthy**

Após esta introdução, importante será nomear alguns escritores mais directamente conotados com o Gótico Sulista, pois além de William Faulkner, Flannery O'Connor e Carson McCullers, a que este programa dedica alguns tópicos, deverão ser ainda referidos Eudora Welty e Cormac McCarthy. Embora Welty tenha tido alguma relutância em ligar-se directamente à designação restrita deste género, podemos identificar na sua obra vários elementos da tradição gótica, como algumas técnicas narrativas e o tema do aprisionamento e fuga, bem como alguns cenários semelhantes aos dos romances de Nathaniel Hawthorne, onde perpassa um certo sentido de mistério. A colecção de contos, *A Curtain of Green* (1941), por exemplo, expõe a existência num Sul profundo e primordial, retratando uma realidade selvagem, brutal e amarga, registando-se a tendência gótica sulista de representar um melodrama hiperbólico sobre o sofrimento humano, bem visível em “The Whistle,” “The Worn Path” e “Flowers for Marjorie”. Sendo ficções onde se evoca um tempo de desigualdade e injustiça marcado por um *pathos* intenso, estes contos, por vezes de tom paródico, referem o Sul como um lugar bizarro com os seus encantos e terrores. Notaremos também que, tal como acontece no conto “A Rose for Emily” de Faulkner, grande parte da obra de Welty surge, várias vezes a nível da crítica literária, associada não só ao denominado *Southern Gothic*, mas também ao *Female Gothic*, pela relevância dada ao papel desempenhado pelo género das suas personagens e às suas respectivas inversões. Relativamente a Cormac McCarthy, considerado a voz da

literatura sulista contemporânea, poderá dizer-se que a imaginação violenta do Oeste americano perpassa nas suas narrativas sobre o cowboy arquetípico do Sul, dando origem a ficções tão sombrias quanto apocalípticas. Herdeiro de Faulkner, McCarthy muito contribuiu para o cânone literário norte-americano com a sua obra *Blood Meridian* (1985), um romance épico que inclui actos de carnificina de caçadores de escálpes na fronteira do Texas com o México, onde a história se funde com o horror, criando-se uma narrativa tradicional do Oeste com questões filosóficas sobre o apocalipse. Tendo encontrado uma forma de subverter o tradicional conceito de cowboy heroíco do Oeste, questionando simultaneamente conceitos de justiça, este autor, recentemente falecido (2023), produziu obras de ficção com enredos muito intrincados e sinistros, como é o caso de *No Country for Old Men* (2005), e uma narrativa pós-apocalíptica, como *The Road* (2006). De referir ainda que dada a sua escrita ser muito cinematográfica, existem várias adaptações das suas obras ao ecrã, entre as quais se destaca a versão de 2007 de *No Country for Old Men* dos irmãos Cohen.

- **Análise de “Some Aspects of the Grotesque in Southern Fiction” de Flannery O’Connor**

Importante será notar ser o Grotesco, especialmente o Grotesco Sulista, um subgénero ou aspecto particular do Gótico do Sul. Vários críticos têm há muito argumentado sobre as diferenças entre os dois termos, e muitos simplesmente igualam os dois usando-os em alternância. Como observa Charles Crow, em *History of the Gothic: American Gothic*, o Grotesco possui “a quality that overlaps with the Gothic, but neither is necessary or sufficient for the other” (29). Observaremos que personagens com deformidades físicas, os chamados *freaks*, aparecem muito no Grotesco do Sul. Muitas vezes, as suas desfigurações físicas, como pernas de madeira, olhos cruzados ou membros aleijados servem como indicadores de corrupção moral, apontando para os modos pelos quais muitos escritores do Gótico Sulista se envolvem com a discrepância entre a normalidade aparente e as realidades reprimidas por detrás dessa aparência. Enquanto as personagens deformadas, física e psicologicamente, podem ser um dos marcadores mais evidentes do Gótico do Sul, o Grotesco tem sido creditado por invocar tudo, desde horror e estranheza a tristeza, compaixão ou humor. Notaremos que a aparente amplitude de traços grotescos ameaça esvaziar o termo de qualquer significado útil. Contudo, o que une as muitas características do Grotesco, assim como seus efeitos, é uma perturbadora justaposição de elementos em conflito,

sendo um local de transgressão que serve para desafiar o *status quo* normativo, que, no Sul, tem sido particularmente repressivo quando se trata de raça, género e sexualidade. Isso liga o Grotesco Sulista à noção de carnavalesco de Mikhail Bakhtin, ou de “Gothic Carnivalesque” de Catherine Spooner (68), que, entre outras coisas, funciona como uma estratégia de transgressão, resistência e ruptura. Essa ruptura que o Grotesco produz não é, como Melissa Free argumenta, do “corpo aberrante” mas “of the social body that silences and condemns deviance” (429). É relevante sublinhar ainda que, em vez de um espetáculo sensacionalista de horrores ou terror, normalmente a literatura e arte grotescas rasgam o véu da civilidade, do decoro e das normas opressivas para exporem uma dura e confusa realidade de contradições, violência e aberrações.

Seguidamente evocar-se-á a obra de Flannery O’Connor como exemplo mais evidente da directa associação do Gótico ao Grotesco e de como ambos determinaram a imaginação literária sulista. Será analisado o seu ensaio “Some Aspects of the Grotesque in Southern Fiction” (1960), um texto fundamental no sentido de se proceder a uma introdução teórica adequada a esta temática. O’Connor analisa aqui a tendência acentuada para o Grotesco nos denominados escritores sulistas e notar-se-á a presença da visão gótico-grotesca, quando a autora constata estar o Sul assombrado pelo Cristianismo, o que leva a que se sinta a presença de figuras fantasmagóricas, pois os fantasmas podem ser ferozes e instrutivos ao lançarem sombras estranhas, muito particularmente na Literatura Norte-Americana. Para O’Connor, sempre foi fundamental não ter medo destas visões estranhas, já que o importante seria o encontro com o mistério no que é humano e muitas vezes perverso. Oportuno será, decerto, referir que esta autora americana evoca, neste texto, a diferença entre “novel” e “romance” originalmente apresentada por Nathaniel Hawthorne, para se demarcar de uma produção ficcional interessada em aspectos sociológicos, psicológicos e até económicos, que retratassem fielmente a vida no Sul, preferindo concentrar-se no inesperado e misterioso contido num real grotesco. Henry James é evocado no sentido de exemplificar um estilo capaz de atingir um perfeito equilíbrio entre os elementos do realismo tradicional e do denominado *romance*. Em “The Catholic Novelist in the Protestant South” (1964), O’Connor chegou mesmo a clarificar que espécie de Grotesco mais lhe interessava dizendo: “That grotesque which is constant in literature when any considerable depth of reality has been penetrated” (860). Notaremos que o escritor sulista foi, assim, por O’Connor perspectivado como um realista das

distâncias, captando o que está próximo com uma visão capaz de alcançar também o mais distante, dando origem a um género de realismo que se encontra nos melhores exemplos mais modernos do Grotesco. Assim, neste seu ensaio, Flannery O'Connor desafiou a generalização redutiva do Grotesco a um mero termo, enfatizando como a literatura grotesca apontava para um tipo particular de realismo:

In these grotesque works (...) the writer has made alive some experience which we are not accustomed to observe every day, or which the ordinary man may never experience in his ordinary life. We find that connections which we would expect in the customary kind of realism have been ignored, that there are strange skips and gaps which anyone trying to describe manners and customs would certainly not have left. Yet the characters have an inner coherence, if not always a coherence to their social framework. Their fictional qualities lean away from typical social patterns, toward mystery and the unexpected (...). It's not necessary to point out that the look of this fiction is going to be wild, that it is almost of necessity going to be violent and comic, because of the discrepancies that it seeks to combine. (40-43)

Notar-se-á ainda que esta autora deu a entender, nesta sua reflexão, que a tendência, de muitos dos escritores americanos do seu tempo, seria mais em direcção à poesia do que ao romance tradicional, o que contribui para uma maior apetência por esse apelo criativo e imaginativo do Grotesco. Deste modo, foi para O'Connor muito importante clarificar que a sua concepção de escritor sulista passava por este ser alguém que acreditasse que a vida humana permaneceria essencialmente misteriosa e que, por isso, estivesse mais interessado na possibilidade do que na probabilidade, usando o concreto de forma distorcida e nunca desejando ligar o Grotesco ao sentimental, pois saberia que, no seu uso mais legítimo, os juízos intelectuais e morais teriam ascendência sobre o sentimento. Será salientado que, por tudo isto, Thomas Mann foi para si um exemplo por considerar ser o Grotesco um estilo anti-burguês. Outra referência marcante para O'Connor foi, sem dúvida, William Faulkner, que, quanto a si, determinou o que um escritor se poderia permitir ou não fazer.

14º AULA

- **Introdução à Obra de William Faulkner**

Proceder-se-á em seguida a uma introdução à obra de William Faulkner, figura tutelar da ficção americana do Sul. Enquanto Poe é uma figura fundamental no Gótico Sulista, William Faulkner é, sem dúvida, o escritor incontornável por ter influenciado inúmeros seguidores. O seu condado fictício de Yoknapatawpha era o local da derrota

da Guerra Civil e das consequentes rupturas sociais, raciais e económicas. Essas transformações e as ansiedades resultantes, sentidas pelos índios Chickasaw, brancos e negros pobres, assim como os dramas de famílias aristocráticas marcam a obra de Faulkner, onde se evidencia a fusão dos temas do Gótico Sulista com as técnicas narrativas modernistas. Além disso, a linguagem labiríntica complexa e modernista de Faulkner cria nos leitores uma sensação de incerteza e alienação semelhante ao Gótico. De facto, a frase frequentemente citada, “the past is never dead. It's not even past” (73), extraída de *Requiem for a Nun* (1951) e que veio a servir como uma definição cliché das suas obras, é também uma definição do Gótico. O choque entre o Velho e o Novo Sul adquire uma tonalidade gótica na qual os pecados reprimidos da escravidão, do patriarcado e da luta de classes emergem à superfície de formas inusitadas. Tudo isso acontece numa paisagem de pântanos, bosques profundos e plantações em decomposição. Acrescente-se a isto a linguagem complexa, modernista e labiríntica das obras de Faulkner que cria nos leitores uma sensação igualmente gótica de incerteza e alienação, bem como a impressão que, como diz Fred Botting, “there is no exit from the darkly illuminating labyrinth of language” (*Gothic* 9).

Serão sugeridos outros exemplos do Gótico Sulista de Faulkner que poderão ser encontrados em muitos de seus melhores romances. *The Sound and the Fury* (1929) aborda a queda da família Compson que, como bem observou Charles Crow em *History of the Gothic*, é uma das muitas “Failed dynasties of the old ascendancy (...) all unwitting builders of haunted houses” (124). As três primeiras seções do romance são narradas pelos três filhos de Compson, o mentalmente deficiente Benjy, o pensativo Quentin e o malicioso e patriarcal Jason – enquanto a quarta e última secção tem a empregada negra, Dilsey, como personagem central. Cria-se, assim, uma história fragmentada e pouco fiável, no centro da qual está a filha de Compson, Caddy – a obsessão dos três irmãos, que Crow concluiu ser simultaneamente vítima e perpetrador – uma heroína gótica que escapa da sua mansão assombrada a um preço terrível (126). Quentin é assombrado e obcecado com a sua falha em proteger a virgindade de sua irmã e o seu sentimento opressivo de culpa acaba por levá-lo ao suicídio. Como em *As I Lay Dying*, apresenta-se aqui variações do espírito vingativo e de personagens emocionalmente instáveis, todas apoiadas por um sentimento geral de confusão e fragmentação provocada pelos narradores que mudam rapidamente. Também estruturado a partir de uma multiplicidade de monólogos interiores que exprimem experiências subjectivas a partir de uma diversidade de vozes e diferentes pontos de

vista, *As I Lay Dying* usa técnicas de ficção moderna onde o fluxo de consciência e a transgressão das regras de pontuação permite integrar cinquenta e nove monólogos de quinze personagens diferentes, o que lhe confere um carácter cubista com intrincadas alterações de perspectiva. Evocando o monólogo de Agamémnon no canto XI da *Odisseia* de Homero, o título deste romance de Faulkner indica a presença constante da morte ao longo de uma narrativa que se desenvolve como uma procissão fúnebre onde vão convergir várias catástofres.

Destacar-se-á a originalidade da caracterização das personagens de traços épicos, cómicos e grotescos, feita progressivamente ao longo da viagem por pistas que ajudam a compreender o presente narrativo, mas sem grande respeito pela cronologia. Devido à multiplicidade confusa de impressões presentes e passadas na consciência das personagens, os contornos da acção só muito progressivamente se vão definindo. Harold Bloom chegou a considerar *As I Lay Dying* o melhor *incipit* de um romance americano do século XX, defendendo que esta obra apresenta um retrato catastrófico da condição humana ao representar a família nuclear como a calamidade mais terrível. *Sanctuary*, o romance mais sensacional e escandaloso de Faulkner, apresenta uma controversa cena de estupro onde Temple Drake é violada com uma espiga de milho pelo sádico e impotente vilão, Popeye. Embora inicialmente desprezado pelos críticos, *Sanctuary* foi mais recentemente reavaliado como simbólico acerca da agressão da feminilidade sulista por forças externas. *Light in August* tem também sido lido como um exemplar do tradicional conto gótico de mistério, horror e violência na América. Este é um romance caracterizado por um sentido de alienação e alteridade, possuindo personagens marginalizadas que tentam, mas não conseguem, criar conexões humanas. O Gótico do romance é significativamente meridional na sua exploração do zelo religioso, sexo e racismo, incluindo linchamentos violentos e o medo generalizado da miscigenação. Será também referido que muitos críticos e estudiosos parecem concordar que *Absalom, Absalom!* (1936) é um dos grandes romances do Gótico Sulista e, segundo Richard Gray, esta obra representa mesmo “Faulkner’s greatest and most seamlessly gothic narrative” (22). Vários críticos têm notado a influência de “Fall of the House of Usher” de Poe nesta obra de Faulkner. Em Harvard, Quentin Compson tenta explicar o Sul ao seu colega de quarto canadense, Shreve. Ele conta-lhe histórias narradas por pessoas que foram informadas por outra pessoa, a maioria circulando em torno da figura poderosa de Thomas Sutpen, “a demon, a villain” (169). A narrativa resultante torna-se, como bem notou Lynn Gartrell Levins, “an interpretive

act of the imagination" e os vários cronistas "exaggerate fact into myth and transform history into legend" (7-8). Thomas Sutpen emerge, assim, como uma figura indescritível, mas trágica. Tendo sido abandonado à porta de uma casa de fazenda por um servo negro, ele está determinado a construir a sua própria plantação de terra com escravos, uma família e a esperança de um herdeiro do sexo masculino. Esta é a intenção de Sutpen e *Absalom, Absalom!* faz cumprir a sua determinação implacável através de uma narrativa que não segue a ordem cronológica dos acontecimentos, como alías outras obras de Faulkner. Desde a rejeição de Sutpen do seu filho e da sua esposa de raça mista, à criação da sua propriedade e casamento calculista com Ellen Coldfield, até ao retorno do filho rejeitado e à consequente tragédia, o romance é uma complexa teia de raça, género, orgulho, vergonha, pecado e inevitáveis fardos repressivos do passado.

Concluiremos que a ficção de Faulkner se integra nesta corrente gótico-grotesca da Literatura Norte-Americana, pois os seus romances são um desfile interminável de paixões violentas, decadência, perversões, mortes, adultérios, incestos que descrevem um Sul repleto de perturbações sociais e psicológicas, onde a violência é levada ao limite e a verdade se exprime pela voz dos loucos e idiotas.

Por fim, convém notar a influência de Faulkner em vários escritores americanos, como Tennessee Williams, Carson McCullers e Flannery O'Connor, que utilizaram elementos góticos e até grotescos. Do mesmo modo, serão nomeados escritores afro-americanos, como Zora Neale Hurston e Richard Wright, que exprimiram a sua própria perspectiva sobre o Gótico Sulista e as tensões raciais reprimidas. Este género também tem dado origem a histórias sombrias e chocantemente violentas de escritores contemporâneos do denominado *Rough South*, como Cormac McCarthy, Barry Hannah, Dorothy Allison, William Gay e Ron Rash. Uma sensação de mal esconde-se nos seus contos e romances, às vezes assumindo a forma de fantasmas ou mortos-vivos, *ghouls* que assombram e intervêm como reminescências simbólicas dos muitos problemas não resolvidos que ainda sobrecarregam a consciência do Sul até aos dias de hoje.

• **Marcas Gótico-Grotescas em “A Rose for Emily” de William Faulkner**

Ao poder concluir-se que grande parte da obra de Faulkner, romances e contos, pertence à categoria do Gótico Sulista, daremos particular atenção ao conto “A Rose for Emily” (1930) por ser talvez o mais claro exemplo deste género na obra do autor.

Começaremos por notar o uso, nesta narrativa, de um ponto de vista plural dos habitantes da pequena cidade, focando-se em Emily Grierson, uma vítima do poder patriarcal sulista, que, tendo sempre permanecido solteira, escandaliza a comunidade após a morte de seu pai quando se envolve com um vendedor de tapetes do Norte, Homer Barron. Quando Homer desaparece, logo depois de Emily ter adquirido arsénico, os rumores multiplicam-se pela cidade. Décadas mais tarde, depois de viver uma vida reclusa, Emily morre, descobrindo-se que estranhamente, tal como tinha guardado por três dias o cadáver do pai, também no fim se prova que tinha preservado os restos mortais do seu amante, “rotted beneath what was left of the nightshirt” (190). Junto ao cadáver havia uma almofada com “the indentation of a head” e “a long strand of iron-gray hair” (190). Serão identificadas várias marcas do Grotesco e do Gótico, ao longo do texto, acabando ligados pelo tema final da necrofilia.

Sendo o estranho um traço essencial do Grotesco, a sua presença será provada neste conto por diversos elementos que o representam e, muito especialmente, porque Emily era considerada estranha e misteriosa, tendo crescido orientada por regras e circunstâncias insólitas, o que influenciou a forma com que se relacionava com o pai e o amante. A sua estranheza acaba por se reflectir no cheiro invulgar característico do seu espaço doméstico, que, além de indicar a presença do abjecto, é revelador da iminente decadência de uma típica família aristocrática sulista: “They were admitted by the old Negro into a dim hall from which a stairway mounted into still more shadow” (Faulkner 183). Importante será também referir as contradições grotescas que deformam o carácter da própria Emily, conferindo um elevado grau de imprevisibilidade às suas acções, o que contribui para manter o suspense, cuja técnica Faulkner, como Poe, tão bem dominava: “Thus she passed from generation to generation – dear, inescapable, impervious, tranquil and perverse” (Faulkner 189).

Provocando o Grotesco uma distorção das convenções da normalidade e uma atracção paradoxal pelo repulsivo, neste conto prova-se a sua existência através das descrições dos estados psicológicos e físicos da personagem principal, usando-se uma linguagem imagética e figurativa para narrar o carácter de Emily. Esta é descrita como uma figura triste que vive numa mansão decadente, sendo apresentada como um cadáver: “look(s) bloated, like a body long submerged in motionless water (...) of that pallid hue” (Faulkner 183). Verifica-se, então, o uso de um vocabulário mórbido capaz de descrever Emily como um ser taciturno e decrepito com uma existência árida de profunda inércia, que, por sua vez, representa as velhas tradições sulistas em

processo de desagregação. Daí ter-se inventado uma figura feminina sem vitalidade e com um secreto fascínio pela decadência e morte, o que justifica a sua aparência cadavérica. A visão grotesca de Faulkner torna-se, assim, explícita através do poder transgressivo de Emily em perturbar e distorcer a normalidade, criando o paradoxo de viver num estado de estagnação e morte. Observaremos que o tema da morte é recorrente no conto, sendo a personagem central feminina retratada como um “esqueleto” e iniciando-se a narrativa com o seu funeral, algo que em vida evitou, preferindo a necrofilia e o refugiando-se na alienação da sua solidão responsável, como iremos salientar, pela sua psicopatologia.

Relembaremos que nesta estrutura narrativa se destaca o uso de um narrador colectivo anónimo na primeira pessoa do plural, não sendo o enredo apresentado de forma linear, mas através de vários *flashbacks*, entre o presente e o passado que se influenciam mutuamente. Desta forma, o autor tenciona que Emily seja vista como uma trágica influência do seu meio que é, afinal, responsável pelas suas desordens psicológicas e, consequentemente, os seus comportamentos necrófilos. Em “American Female Gothic” (2018), Diane Long Hoeveler nota este importante motivo da decadência mental das personagens femininas que, como acontece em “The Yellow Wallpaper” de Gilman, frequentemente criam imaginários perturbantes que resultam de “projections of the human psyche and complex social-cultural cross-currents in which they are caught” (Hoeveler 101).

Por consequência, será importante identificar alguns aspectos do Gótico Feminino neste conto. Lembraremos que foi Ellen Moers, em *Literary Women* (1976), quem introduziu o termo *Female Gothic*, que descreve as ansiedades acerca do enclausuramento doméstico e consequente repressão sexual da mulher a que, desde o século XIX, várias escritoras góticas se têm referido, usando certas convenções e temas que denunciam frustrações, discriminações e formas de violência exercidas pelo poder patriarcal. Faulkner recupera neste conto esta tradição a que já Charlotte Perkins Gilman tinha recorrido em “The Yellow Walpaper” com o propósito de enfatizar os efeitos dos excessos do autoritarismo numa típica família aristocrática sulista que a levam à inevitável decadência. Neste sentido, o exemplo de Emily demonstra a falência dos princípios autoritários da poderosa figura do pai, que a manteve eternamente cativa a uma “obrigação hereditária”. A este respeito, em “Gothic Femininities” (2007), Alison Milbank conclui o seguinte: “Gothic heroines always cause the downfall of the patriarchal figures or institutions that seek to entrap them,

and their fears are never merely imagined" (155). Richard Gray defende que "A Rose for Emily" oferece uma visão infalível da repressão e da vingança do reprimido, podendo as acções de Emily serem vistas como uma reação perversa às pressões de uma sociedade fortemente patriarcal, pelo modo como ela foi "reduced, by the gaze of her neighbours and the narrative, to object status, a figure to patronise and pity (...). The extremity of her actions is ultimately a measure of the extremity of her condition, the degree of her imprisonment" (23).

Emily será, assim, um típico exemplo de personagem própria deste subgênero onde a figura feminina principal é vítima do poder patriarcal intimidatório, sendo retratada como um ser inferior submetido a regras tradicionais imutáveis e inadequadas a um tempo presente exigente de mudança. Daí que esta rigidez e fixidez inabalável seja descrita como um quadro: "We had long thought of them as a tableau, Miss Emily a slender figure in white in the background, her father a spraddled silhouette in the foreground, his back to her and clutching a horsewhip, the two of them framed by the back-flung front door" (Faulkner 185). Uma imagem que inevitavelmente nos fará evocar o quadro *American Gothic* (1930) de Grant Wood, uma composição pictórica que tão bem traduz a ideia defendida por Anne Williams, em *Art of Darkness: A Poetics of Gothic*, de que "Gothic plots are family plots" (22).

Concluiremos que Emily, como outras personagens de Faulkner, é também apanhada na dança entre a vida e a morte, por pertencer a uma civilização derrotada onde se perdeu a harmonia ancestral substituída pela permanente presença do mal e da morte. Como outras gentes personagens do Sul, também ela é herdeira dessa trágica impossibilidade que a conserva encarralada num determinismo social e psicológico capaz de conduzir ao suicídio ou ao assassinato, mas sempre demasiado próxima desse grito desesperado, tão grotesco e expressionista como na obra homónima de Edvard Munch.

15^a AULA

- **Perspectiva Gótico-Grotesca em "A Goodman is Hard to Find" de Flannery O'Connor**

Um foco importante deste tópico incidirá sobre o conto "A Good Man is Hard to Find" (1953) de Flannery O'Connor, onde se identificarão marcas e visões gótico-grotescas. O'Connor refere o facto de ter sido muitas vezes interrogada sobre o motivo que levava os escritores sulistas a seguirem a tendência de escreverem sobre *freaks*, tendo

sempre respondido que se devia a ainda serem capazes de os reconhecer, acrescentando: “To be able to recognize a freak, you have to have some conception of the whole man, and in the South the general conception of man is still, in the main, theological”, concluindo mais à frente que “the freak can be sensed as a figure for our essential displacement that he attains some depth in literature” (817).

Enquanto *misfit*, a personagem central deste conto é um ilustre representante da figura do *freak* no Gótico Sulista, personificando bem esse sentimento essencial de deslocamento social e existencial. Além disso, este Misfit é um *modern devil*, uma personagem grotesca com um carácter distorcido que exibe sadismo, orgulho individualista, assassinio gratuito e intransigência fundamentalista, sendo um fanático pela justiça num sentido prevertido e demonstrando obsessão pela ideia de estabelecer uma relação equitativa entre crime e castigo. A voz sardônica autoral de O'Connor parece-nos sobretudo dizer que um homem bom não é só difícil como impossível de encontrar neste conto, que funciona como uma sátira mordaz dirigida aos gostos e valores da classe média. A horrível e cómica família tipicamente americana, aqui representada é grotesca, constituindo-se a si própria somente na morte. Os acontecimentos finais do conto sucedem-se inesperadamente como uma manifestação do divino, como se fossem momentos de graça, revelando-se a dignidade familiar apenas quando toda a família morre. Esta presença da graça divina revela a intenção da autora de construir um conto capaz de conter um mistério existencial, mais do que teológico, especialmente evidente no gesto final da avó. Será lembrado que, no seu ensaio acima citado, O'Connor refere que se o escritor crê que a nossa vida permanecerá essencialmente misteriosa, então o que este vê à superfície será do seu interesse, mas somente enquanto possa vivêciá-la como o próprio mistério. Sublinhando que este género de ficção estará sempre interessada em ultrapassar os seus limites em direcção aos limites do mistério, O'Connor esclarece as razões de tudo isto quando se referiu às principais motivações deste tipo de escritor com o qual sempre se identificou:

His kind of fiction will always be pushing its own limits outward toward the limits of mystery, because for this kind of writer, the meaning of a story does not begin except at a depth where the adequate motivation and the adequate psychology and the various determinations have been exhausted. Such writer will be interested in what we don't understand rather than in what we do. (816)

O seu recurso ao Grotesco tem a ver com este interesse, pois só através do uso da distorção conseguiria transformar o que não era imediatamente visível em algo mais observável, pelo choque de reconhecimento produzido no momento do confronto com o estanho. Concluiremos, assim, que será por este motivo que a avó ouve os dois últimos tiros de pistola, que essa mulher, essencialmente egoísta, esquece o seu próprio perigo e trata o criminoso como um dos seus filhos, integrando-o na sua comunidade vital, assim como na comunidade mais geral e universal de toda a vida humana. Este é o grau de profundidade da realidade que O'Connor sempre quis atingir, o que fez com que, no fim do conto, a autora tenha proposto a seguinte moral da história: “She would have been a good woman if it had been somebody there to shoot her every minute of her life” (153). Na verdade, poder-se-á dizer que foi uma experiência real de sofrimento extremo que activou o bem na mulher idosa e nos outros membros da família. Esse *Misfit*, isto é, um inadaptado, tornou-se instrumental para exprimir a qualidade numinosa da vida como um todo. Como O'Connor observou em “On Her Own Work”: “what is needed is an action that is totally unexpected, yet totally believable, and (...) for me, this is always an action which indicates that grace has been offered. And frequently it is an action in which the devil has been the unwilling instrument of grace” (118).

Após este primeiro contacto com a ficção de O'Connor, proceder-se-á a uma breve introdução à obra da autora e aos seus temas centrais de modo a facilitar uma maior compreensão do seu universo ficcional, a que nunca foi alheio o facto de O'Connor ter notado que existiam demasiadas convenções e tensões no Sul. Será observado que apesar de ter mantido afinidades com outros escritores sulistas americanos seus contemporâneos, como William Faulkner, Katherine Anne Porter, Carson McCullers, Tennessee Williams e Truman Capote, O'Connor muito se interessou por escritores russos do século XIX, como Tolstoy, Dostoiévski, Gogol, Turguêniev e Tchekhov, descobrindo nas suas obras um grande contraste entre novas formas de vida social e antigas convenções, tal como no seu Sul. Sempre foi sua intenção representá-lo em toda a sua autenticidade grotesca, admitindo uma grande identificação com as origens sulistas das suas personagens. Como Mark Twain, também O'Connor teve a propensão de dar uma expressão realista à sua visão trágica e cómica num idioma distintivamente sulista. Será de destacar a surpreendente capacidade da sua escrita em manter esta coesão entre tragédia e comédia, conseguindo um equilíbrio tão essencial para o seu estilo grotesco, que a própria

autora definiu de forma muito peculiar mas esclarecedora em *The Habit of Being*: “In my own experience, everything funny I have written is more terrible than it is funny, or only funny because it is terrible, or only terrible because it is funny” (105).

Convirá sublinhar que a associação da ficção de O’Connor com o Gótico lhe advém do frequente desenvolvimento do tema da violência que desempenha um papel dominante nas obras da autora, sendo *The Violent Bear it Away* (1960), um romance profundamente preocupado com o renascimento da consciência religiosa no século XX. Será também acrescentado que muitos dos seus temas provêm da sua religião, tendo, como católica romana, descrito a maior dimensão da sua ficção como “anagógica”, isto é, prefigurando alegoricamente a vida divina e a participação humana nela. Neste ponto, é importante esclarecer que uma das particularidades mais importantes da escrita de O’Connor é a sua afinidade com as tendências niilistas e materialistas do humor sulista, que apresenta o mundo tal como é, enfatizando a necessidade de ver além dele. O exemplo das personagens de *Wise Blood* (1952) e de *The Violent Bear it Away* (1960) pode clarificar esta ligação, pois estas personagens cometem assassinatos impunes e sem arrependimento na sua procura da realidade espiritual. Ambos os romances centram-se em personagens que procuram a sua validade espiritual num mundo de um niilismo generalizado e irreflectido, reagindo violentamente contra a falsidade de uma religiosidade meramente externa, que apenas deseja manter as aparências. Estes protagonistas defendem, pois, um niilismo destinado a chocar o seu mundo tanto quanto este os choca, o que faz com que as obras de O’Connor se afastem da ideologia dominante, perturbando os seus leitores e provocando-lhes tanto temor quanto prazer.

Pertinente será concluir que algo idêntico acontece no romance gótico, que se constrói a partir da exigência de se descer às trevas para se alcançar a luz, usando o terror e a violência para despertar consciências adormecidas. A este respeito não será demais lembrar que em “A Good Man Is Hard to Find” o sofrimento extremo da mulher idosa conseguiu reactivar o bem em si própria e nos restantes membros da família, tornando-os mais humanos através do confronto com graus de extrema desumanidade. Nisto consiste o mistério paradoxal grotesco da ficção de Flannery O’Connor.

16ª AULA

- **O Universo Ficcional Grotesco de Carson McCullers**

- **Introdução à obra de Carson McCullers**

Iniciaremos este tópico com uma breve introdução à obra de Carson McCullers, uma autora frequentemente associada ao Grotesco Americano e ao Gótico Sulista. Charles L. Crow, por exemplo, refere-a evocando esta dupla associação: “Some of McCullers’s fiction (like all of O’Connor’s) is grotesque, shading into Gothic” (132). Contudo, não será esquecido o facto de o estilo desta autora americana derivar dos realistas russos com quem os escritores sulistas tinham afinidades estéticas e sociológicas.

Nascida em Colubus, numa pequena cidade do Sul, na Georgia, McCullers teve uma importante participação na mudança de enfase social da ficção norte-americana dos anos 30 para o foco na experiência interior do que viria a denominar-se *Poetic Realism*, responsável pelo desenvolvimento de temas característicos da ficção dos anos 40 e 50, onde as personagens e os enredos seguem convenções predominantemente realistas. Daqui resultou uma maior atenção ao sentido de certas sub-textualidades simbólicas e dos estados interiores das personagens frequentemente votadas a uma solidão solipsista, sendo sujeitas a uma estrutura social que não permite a autonomia frustrando o amor, tão construtivo como destrutivo, o que fatalmente afectará as suas muito peculiares sensibilidades. A própria autora sempre possuiu uma sensibilidade muito particular, podendo-se associar a sua escrita à do seu amigo, o dramaturgo Tennessee Williams, ou ainda, à arte da fotógrafa Diane Arbus e ao cinema de Tod Browning. As suas obras ficcionais possuem ainda um humor absurdo na linha de Samuel Beckett. Na tragédia *Reflections in a Golden Eye*, Carson McCullers apresenta os protagonistas como “two officers, a soldier, two women, a Filipino, and a horse” (5) tendo John Huston realizado a adaptação cinematográfica em 1967 com Marlon Brando e Elizabeth Taylor, nos papéis de Coronel Penderton – para quem só importava a própria vida, o sexo e a morte – e de Leonora Penderton, a sua mulher infiel e destemida.

De sublinhar que, no universo grotesco desta autora, ninguém estranhamente comprehende ninguém, quer por incapacidades físicas, psíquicas ou por se encontrarem presos nos círculos compulsivos do seu narcisismo. Constitui-se, assim, um mundo de obcecados solipsistas, onde se insiste na universalidade da mudez e surdez para representar o tema da incomunicabilidade, ainda tão actual no nosso tempo. Existem

personagens surdas e mudas, por exemplo, em *The Heart is a Lonely Hunter* (1940), um romance sobre um grupo de pessoas com pouco em comum entre si, excepto serem todas profundamente solitárias, a viajar por percursos frenéticos, destrutivos e distorcidos. Em *The Ballad of the Sad Café* (1951) – que, em 1991, teve uma adaptação cinematográfica por Simon Callow, contando com a participação de Vanessa Redgrave – estão também presentes os temas de isolamento social e infelicidade amorosa. Aqui existe outra personagem, cujos sentidos lhe falham, desta vez os da visão, o que lhe provoca uma visão desfocada do mundo. Aliás, esta propensão para a distorção, nas personagens de McCullers, é um dos traços que coloca a sua obra no domínio estético do Grotesco, tendo Irvin Malin notado que, neste tipo de ficção, além do subjectivismo e da complexidade psíquica das personagens, a realidade torna-se um espelho distorcido (6), concluindo que essa é também uma técnica do denominado New American Gothic, onde este crítico incluiu Carson McCullers e Flannery O'Connor, e com o qual identificou essa “poetry of disorder,” expressão de Richard Chase usada para caracterizar o romance americano, e que de certa forma também define a estética Grotesca.

Através da referência a várias obras de McCullers, os alunos serão levados a reconhecer a persistência da inominabilidade e impossibilidade do desejo, o que faz com que as personagens sejam com frequência vítimas das suas particulares diferenças, enquanto seres estranhos, não raras vezes categorizados como *freaks*, o que os conduz a um destino trágico de incomunicabilidade e isolamento extremos. Notaremos também a prevalência do tema da ansiedade, próprio da ficção dos anos 40 e 50 do século XX, uma recorrência particularmente interessante de ser perspectivada e explicada à luz da filosofia existencialista. Contudo, não só a presença do estranho determina as existências das suas personagens, constantemente vítimas das insuperáveis barreiras do amor, mas também estas encontrarão, nas suas experiências depressivas, uma certa iluminação interior e uma maior consciência da sua condição existencial, o que também podemos encontrar noutras exemplos de ficção norte-americana da mesma época, como é o caso das obras de J. D. Salinger.

○ O Exemplo de “Wunderkind” (1936)

De facto, o mesmo acontece pelo confronto com uma realidade grotesca, como é o caso do conto “Wunderkind”, escrito quando a autora tinha 17 anos, e que se destinava a responder à questão de saber como se inicia a criação em qualquer arte, tentando-se

assim penetrar mais profundamente no processo criativo. Este conto será proposto para representar o universo ficcional de McCullers, onde os alunos poderão encontrar alguns dos temas mais recorrentes nas suas obras, como a alienação, solidão, confusão sexual, medo de falhar e pressão competitiva, situação com a qual se poderão identificar, uma vez que hoje em dia os jovens são vítimas deste tipo de ansiedades durante o seu percurso académico, o que tem provocado uma alta percentagem de depressões nos estudantes do nosso país.

“Wunderkind” será um conto onde poderemos identificar vários elementos autobiográficos e uma forte tensão dramática criada pela ansiedade existencial da personagem central, um tema recorrente na ficção americana dos anos 40 e 50. A perturbação mental vivida por uma jovem pianista à beira de um colapso emocional e de uma depressão, provocada pela exigência da sua prática artística e pela impossibilidade de um amor recíproco, faz com que as marcas gótico-grotescas desta ficção comprovem ser o Gótico Americano mais um sintoma patológico do que uma questão de género, como concluiu Leslie Fiedler em *Love and Death in the American Novel* (5). As pressões extremas, a que esta personagem feminina está sujeita, poderão evocar certas idiossincrasias próprias da ficção americana, pois segundo Malcolm Bradbury, em *The Modern American Novel*, estas poderão ser caracterizadas como “generally dark and destructive and, as in good Gothic, they impose terrible pressures on mind, logic, and human sensitivity” (253).

Relativamente a algumas marcas grotescas neste conto, destacaremos a forma como se procede às caracterizações de personagens nos seguintes exemplos, sendo de lembrar que, tal como na ficção de Welty e O’Connor, estas sempre são apresentadas com aparência e atitudes grotescas: “Along with the faces circling, swelling out in distortion, diminishing to pale blobs” (McCullers, “Wunderkind” 84); “Heime always seemed to smell of corduroy pants and the food he had eaten and rosin” (McCullers, “Wunderkind” 87). Também o poder surreal das imagens, comparações e metáforas confere uma particular originalidade ao estilo de McCullers: “the question would twist knife-like inside her” (88); “She stood up from the piano when it was over, swallowing to loosen the bands that the music seemed to have drawn around her throat and chest” (88); “Her lips shook like jelly and a surge of noiseless tears” (McCullers, “Wunderkind” 94). Outro aspecto a considerar será a importância dos sonhos como ligação a um inconsciente onde o onírico reflecte o real, pois como bem observou Irving Malin: “In dreams we often meet a distorted ‘reflection’ of ourselves” (12). A

narradora do conto parece ter total consciência deste facto, ao observar: “In dreams Mister Bilderbach’s face loomed out and contracted in the center of the whirling circle. The lips urging softly, the veins in his temples insisting” (McCullers, “Wunderkind” 89). Apresentaremos a próxima citação, colocando-a em associação com o título e temática daquela que viria a ser a sua mais referenciada obra, *The Heart is a Lonely Hunter* (1940), onde a descrição de um solipsismo radical e grotesco possibilitará aos alunos reconhecer a singularidade e a intensidade emocional da escrita de Carson McCullers: “She felt that the marrows of her bones were hollow and there was no blood left in her. Her heart that had been springing against her chest all afternoon felt suddenly dead. She saw it gray and limp and shriveled at the edges like an oyster” (“Wunderkind” 94).

Pelo elevado grau de criatividade da sua escrita e pela sua atracção e interesse por outras artes, mais especificamente pela música, pensamos ser oportuno colocar a obra de Carson McCullers em diálogo com as fotografias subversivas de Diane Arbus, elemento importante da Escola de Nova Iorque de fotografia de 1936 a 1963. Além disso, Arbus, como McCullers, interessou-se pelo registo das “pessoas comuns mais incomuns” e na beleza grotesca dos marginalizados e *freaks*, normalmente excluídos do mundo da arte, por não se integrarem em conceitos estéticos convencionais. Aliás, a representação de indivíduos de tendências sexuais diferentes, como foi o caso da famosa foto de Arbus a um travesti, em 1966, liga-se directamente à mesma tendência de McCullers de representar, na ficção americana, tipos humanos sexualmente ambíguos e andróginos, como em *The Ballad of the Sad Café*, onde a autora inclui personagens que transgridem categorias de género pelo que a sua obra tem sido actualmente integrada no denominado Gótico Sulista Queer.

Lembraremos que, em *The Member of the Wedding* (1946), Carson McCullers introduz-nos na sua própria galeria de *freaks* através do ponto de vista de uma jovem que nos guia numa visita à Chattahoochee Exposition’s House of Freaks do seguinte modo:

The House of Freaks was a long pavilion which was lined on the inside with a row of booths. It cost a quarter to go into the general tent, and you could look at each Freak in his booth. Then there were special private exhibitions farther back in the tent which cost a dime apiece. Frankie had seen all of the members of the Freak House last October: The Giant; The Fat Lady; The Midget; The Wild Nigger; The Pin Head; The Alligator Boy; The Half-Man Half-Woman. (271)

Aqui será difícil não evocar Diane Arbus e as suas fotos de pessoas estranhas e incomuns, com algum tipo de deficiência intelectual e física, ou de aspecto fora do padrão comum de beleza, pertencentes a grupos tipicamente marginalizados. Após a projecção e comentário de algumas dessas imagens fotográficas, concluirímos que, tal como McCullers, Arbus revela o Grotesco, o feio, o diferente, o sofrimento psíquico, dando projecção aos excluídos, expondo assim o desajuste dos padrões sociais culturais e estéticos convencionais para representar e compreender o humano em toda a sua diversidade e complexidade. Notaremos que o conceito de *freaks* é ele próprio complexo, pois diz respeito a seres que transitam entre o normal e o anormal, o humano e o monstro, o legível e o ilegível, sendo resultantes de estruturas socio-políticas opressivas.

Será também aqui particularmente oportuno referir a obra de Nancy Bombaci, *Freaks in Late Modernist American Culture* (2006), onde se utiliza o conceito de “estética *freak*” relativamente às obras produzidas já no fim do Modernismo por Nathanael West, Djuna Barnes, Tod Browning e Carson McCullers, onde temas e formas de representação de corpos disformes e distorcidos são abordados, colocando em questão conceitos tradicionais do modernismo, assim como certas normas sociais e culturais do período pós-guerra americano. Lembraremos que Tod Browning imortalizou este conceito no cinema ao realizar *Freaks*, em 1932. No seu conjunto, os variados exemplos de narrativas literárias e cinematográficas, presentes nesta obra, inauguram uma estética de aceitação de todo o tipo de excluídos, quer sejam raciais ou étnicos, que desafiaram normas de conformidade vigentes na cultura e sociedade americanas, podendo os alunos reconhecer a importância de Carson McCullers, e de outros autores da sua geração, nesta aceitação e promoção de valores contrários ao *mainstream*, que muito contribuiu para fomentar e garantir a relevância do poder transformador da criatividade e da arte em geral.

Terminaremos este tópico com uma observação capaz de sintetizar alguns dos aspectos mais centrais relativos à natureza das marcas grotescas na obra de Carson McCullers: “the Southern grotesque aligns itself with a gloomy vision of modernity, according to which the soul of man is both aimless and loveless” (Gleeson-White 1). A própria definição de Grotesco por McCullers, em “The Russians Realists and Southern Fiction” (1941), enfatiza a sua tensão criativa nos seguintes termos: “The technique is briefly this: a bold and outwardly callous juxtaposition of the tragic with

the humorous, the immense with the trivial, the sacred with the bawdy, the whole soul of a man with a materialistic detail" (564-571).

6. *Primum Non Nocere: A Dimensão Ética do Gótico Americano*

17º AULA

• Schoolhouse Gothic: A Pertinência do Gótico Académico

Neste tópico, será realçada a dimensão ética do Gótico, em geral, e do Gótico Americano, em particular, o que permitirá reflectir sobre uma vertente mais positiva do Gótico, que não se reduz ao lado negro com que vulgarmente é conotado. Retomar-se-á o facto de o Gótico ter proliferado em todos os domínios da nossa existência, tendo-se infiltrado em vários campos da esfera social, política e cultural, relacionando-se facilmente com uma grande variedade de áreas científicas como a engenharia genética, a cibercultura, a psicogeografia, a microbiologia, etc. Não será, então, de estranhar que, no espaço académico e no meio intelectual, se reconheça também a sua presença que tem sido, aliás, com frequência representada no romance académico da Literatura Norte-Americana.

Será observado que as narrativas góticas de Mary Shelley, Bram Stoker, e Robert Louis Stevenson usavam já um processo auto-consciente de chamar a atenção para a linha ténue que separa qualidades humanas, como o génio e a ambição, da loucura e da obsessão. Será proposto aos alunos alguma reflexão sobre os perigos ou riscos possíveis de excessos na sua actividade intelectual e académica a partir da projecção da conhecida obra de Goya, *El Sueño de la Razón Produce Monstruos* (1797-98), que representa um artista, ou um estudante, adormecido sobre a sua escrivaninha, fazendo esta imagem parte das 80 placas que constituem *Los caprichos* (1799). Notar-se-á que o próprio termo “capricho” significa algo que depende de fantasias pessoais e de impulsos extravagantes, que poucos levam a sério. Conhecedor das pulsões suicidárias do homem, Goya conseguiu que as suas visões negras e grotescas devolvessem à pintura europeia esse elemento diabólico, da qual havia sido expulso depois de Bosch. Lembraremos que o seu ceticismo o levava a concluir que Deus se tinha retirado completamente de cena, conferindo ao Diabo total liberdade de acção e de intervenção para conduzir os homens a terríveis precipícios, onde mais facilmente se tornariam vítimas da sua própria vertigem. Daí o título do quadro *Todos*

caerán (1799), cuja temática se associa ao *Fausto* de Goethe e a uma série de outras produções ficcionais denominadas “tragédias fáusticas”, por nelas ser igualmente recorrente o tema da perda da alma humana em benefício da aquisição do conhecimento. O erro trágico, que por norma leva à perdição destas personagens fáusticas, pode ser cometido por qualquer indivíduo, o que concede grande pertinência e relevância a esta questão, tão bem colocada por Vincent Price:

tragedy in the dramatic theory of Aristotle and other subsequent playwright-philosophers is the highest element of terror, especially if we can identify with that tragedy. If it could happen to Dr. Jekyll, is it not only probable that there is a monster in every man? (10).

Aproveitar-se-á a abordagem desta temática para conhecer a posição dos alunos relativamente a certos casos de praxes violentas, nomeadamente um dos casos em que foi usada a “A Hora do Diabo” de Fernando Pessoa, como pretexto para um violento ritual de praxe que, infelizmente, acabou em tragédia para quase todos os estudantes envolvidos.

Justificar-se-á, assim, a referência a *Schoolhouse Gothic: Haunted Hallways and Predatory Pedagogues in Late Twentieth-Century American Literature and Scholarship* (2008) de Sherry Truffin, obra fundamental que marca uma nova direcção nos denominados *Gothic Studies*. Esclarecer-se-á, assim que *Schoolhouse Gothic* é uma tendência actual nos estudos góticos que transfere os medos góticos típicos do passado, vividos em mansões assombradas e criados por poderes feudais herdados, para edifícios escolares e universidades que funcionam como seus actuais análogos. Acrescentar-se-á que esta área de investigação se refere a uma espécie de ficção, onde as personagens são totalmente obcecadas pelo poder do conhecimento e pelas suas posições hierárquicas superiores ou *status* social, o que pode transformá-los em seres desumanizados, máquinas ou criações monstruosas. Na ficção académica gótica, escolas e universidades impõem a conformidade e consideram os seres pensantes independentes como seres desviantes que devem ser observados, punidos, transformados ou eliminados. *Schoolhouse Gothic* inclui obras, como *Carrie* (1974), *Rage* (1977), *Apt Pupil* (1982) e “Suffer Little Children” (1972) de Stephen King; *The Violent Bear it Away* (1960) de Flannery O’Connor; *Beloved* de Toni Morrison; *Beasts* (2001) de Joyce Carol Oates; *Oleanna* (1990) de David Mamet; *The Secret History* (1992) de Donna Tartt, etc. Notar-se-á que em todos estes exemplos ficcionais, edifícios escolares e salas de aula são locais de aprisionamento em que os indivíduos

são vítimas de várias formas de autoridade arcaica estabelecida por alguns estudiosos esclarecidos e educadores que parecem ser totalmente cegos pelos seus próprios preconceitos, tornando-os cúmplices com estruturas de poder injustas. Como Sherry Truffin conclui na sua obra *Schoolhouse Gothic*:

The Schoolhouse Gothic suggests at the very least that Americans have become increasingly uneasy about the role of the academy, increasingly mistrustful of its guardians, and increasingly convinced that something sinister lies behind its officially benevolent exterior. (6)

Acompanhando esta visão de Truffin, concluirímos que a imagem ideal da academia, como um refúgio para a humanidade iluminada, pode certamente ser questionada pelo risco de poder integrar uma realidade preocupante que a revela como um espaço mistificado de poder e privilégio, onde a violência e desintegração mentais podem surgir como num muito típico *locus* gótico. Nesta sequência serão propostas aos alunos algumas reflexões sobre as obras atrás mencionadas, sendo-lhes solicitado investigar e partilhar outros exemplos de representação desta temática na Literatura Norte-Americana e noutras Artes.

Para o efeito, esclarecer-se-á os estudantes que *The Schoolhouse Gothic* é considerado um fenómeno com alguma ubiquidade, pois tem atravessado várias fronteiras de género e até de *medium*. Assim, poder-se-á encontrar vários exemplos no domínio do fantástico, ficção científica, ficção distópica, como *Truancy* (2008) de Isamu Fukui, onde um grupo de jovens combatem um sistema educacional opressivo. Também no filme *Disturbing Behavior* (1998) de David Nutter, as famílias e professores usam um método perigoso para transformar alunos desviantes em cidadãos perfeitos. A série de livros e filmes *Harry Potter* também vão nesta direcção ao exporem o sistema de educação tirânico e opressivo da Escola de Feitiçaria e Bruxaria de Hogwarts, que é transformado num lugar de crueldade e tortura. Até obras de leitura recomendada nas escolas secundárias de países de língua inglesa, como *The Catcher in the Rye* (1951) de J. D. Salinger; *The Chocolate War* (1974) de Robert Cormier; *A Separate Peace* (1959) de John Knowles e *Good Times/Bad Times* (1968) de James Kirkwood Jr. apresentam uma visão negra do sistema educacional e dos seus efeitos negativos nos alunos. Em todos estes exemplos de *Schoolhouse Gothic*, as instituições académicas não são lugares de seguros geridos por pessoas de confiança, porque o seu aparentemente fiável sistema educacional oculta perversões incontroláveis, devido aos seus métodos conservadores e repressivos. Se os

professores e académicos não são tão correctos como os imaginamos e se as escolas e universidades estão longe de serem refúgios seguros para desenvolver a inteligência humana e encorajar os prazeres do conhecimento, poder-se-á concluir que existe uma ambivaléncia perigosa nas estruturas educacionais que o Gótico tanta propensão tem em apreender e criticar. Esta duplidade académica pode ser bem observada em *Hannibal* (1999) de Thomas Harris, onde Lecter é não só um psiquiatra brilhante, mas também um *serial killer* cannibal que trabalha em Florença como curador de uma biblioteca onde se realizam conferências sobre Dante.

Será, então, pertinente relembrar ser o Gótico particularmente sensível a paradoxos e ambivalências possuindo um discurso ambíguo que, em parte, se deve às suas origens no período do Iluminismo, sendo ele próprio uma revolta contra o próprio Iluminismo. A este propósito, citar-se-á Leslie Fiedler, que, em *Love and Death in the American Novel*, notou o seguinte: “the gothic imagination feeds on what its principles abhor” (138). Consequentemente este género pode apreender muito as duplidades e contradições das instituições educacionais que, embora pareçam ser os melhores lugares para estimular a inteligência, podem tornar-se locais de confinamento e punição. Na sua obra já referida, Sherry Truffin parte de metáforas góticas como a maldição e a armadilha para exprimir o sentido de frustração e desamparo criados por um sistema injusto e repressivo que sobrevive mais pela manutenção de privilégios do que por valores éticos. Segundo esta autora, muitos académicos temem o poder e a sua falta porque desenvolvem a inabilidade de usar qualquer poder institucional, sendo-lhes somente permitido, algumas vezes, etiquetar e vitimizar os outros. A este respeito Sherry Truffin conclui que o Gótico possibilita uma linguagem pela qual o medo da academia e o desejo de negar, escapar, ou subverter o seu poder pode ser expresso (162).

Muitos mais exemplos poderão ser dados onde o Gótico desempenha um papel importante permitindo exprimir este medo e desejo, porque a sua intenção é também a de derrubar tabus. Serão, por isso, referidos alguns romances de Stephen King que abordam este assunto, apresentando escolas como fontes de paranoia e lugares de isolamento e humilhação, onde actos de agressão e violência são constantemente cometidos, tornando os estudantes vulneráveis à crueldade e a vários danos psíquicos. Na ficção de King, a educação por professores e pais é em muitos casos abusiva e sádica, além de que muitos dos seus métodos assombram os alunos durante a vida, levando-os a fantasias destrutivas como *Carrie*, *Rage* e ao comportamento paranóico e

brutal de Jack Torrance em *The Shining* (1977). Em *Carrie*, por exemplo, o romance e o filme contam a história de uma adolescente socialmente marginalizada, Carrie White, que possui poderes psíquicos desencadeados quando se irrita ou inquieta. Contudo, estes poderes tornam-se activos após a sua humilhação pelos seus pais, professores, e mãe abusiva, com consequências quase sempre trágicas. Em *Rage*, os mesmos efeitos negativos da educação são visíveis através das acções de um adolescente perturbado que assassina o seu professor retendo os seus colegas como reféns.

Será sublinhado que a intenção de *Schoolhouse Gothic* tem sempre sido a de exprimir um sentido de ansiedade acerca do poder da academia e das suas forças tirânicas que parecem cegar os indivíduos em relação à sua necessidade de desenvolvimento espiritual, um direito que os romances de Flannery O'Connor defendem sempre que tentam mostrar o abismo entre o humano e o divino, ou entre o conhecimento secular e a crença metafísica, como acontece em *The Violent Bear It Away* (1960), um romance Gótico de humor negro sobre o despertar espiritual de um rapaz Sulista. A obra acompanha a progressão espiritual e física de um rapaz de 14 anos, Francis Marion Tarwater, educado por um tio-avô no interior do Alabama com o propósito de se tornar profeta. Tarwater acaba por viajar até à cidade onde luta contra a necessidade de negar a sua herança espiritual e o apelo de Deus. O'Connor apresenta-nos aqui um retrato macabro da vida Sulista e do seu fundamentalismo religioso, criticando a cega auto-confiança do pensamento secular moderno. Esta ficção é inquietante porque não oferece verdades fáceis. De entre várias características que definem esta narrativa, destacaremos a paródia e a arrogância do pensamento moderno através do debate entre a razão e a fé representado por um professor e um profeta numa batalha que tenciona satirizar a secularidade apesar da autora ter sido forçada a clarificar a sua posição, revelando o seguinte: “the modern reader will identify himself with the schoolmaster, but it is the old man (Tarwater, the prophet) who speaks for me” (*The Habit of Being* 350). Uma boa forma de clarificar esta posição e a sua visão, será ilustrada pelo seguinte excerto da obra *The Violent Bear It Away*:

His uncle had taught him Figures, Reading, Writing, and History beginning with Adam expelled from the Garden and going on down through the presidents to Herbert Hoover and on in speculation toward the Second Coming and the Day of Judgment... The old man had always impressed on him his good fortune in not being sent to school. The Lord

had seen fit to guarantee the purity of his upbringing, to preserve him from contamination, to preserve him as His elect servant, trained by a prophet for prophecy. While other children his age were herded together in a room to cut out paper pumpkins under the direction of a woman, he was left free for the pursuit of wisdom, the companions of his spirit Abel and Enoch and Noah and Job, Abraham and Moses, King David and Solomon, and all the prophets, from Elijah who escaped death, to John whose severed head struck terror from a dish. The boy knew that escaping school was the surest sign of his election. (339-40).

Concluiremos, assim, que tanto Stephen King como Flannery O'Connor parecem pensar que, por vezes, os professores, integrados num sistema escolar rígido e fechado, não são só ineficazes, mas também perigosos e patéticos.

18^a AULA

• Monstros Intelectuais na Literatura e no Cinema Norte-Americano

Iniciaremos este tópico propondo aos alunos alguns exemplos de presenças monstruosas comuns na actualidade, como actos terroristas internacionais, alterações do equilíbrio mental e ambiental motivadas pelos efeitos da industrialização, da tecnologia, do progresso científico e, em geral, pelo uso perverso do conhecimento e da criatividade. Sabemos como se torna difícil percepcionar uma monstruosidade mais invisível e subterrânea que lentamente vai tomando conta da já muito questionada natureza humana.

Assim, seleccionaremos algumas obras literárias e cinematográficas norte-americanas onde essa monstruosidade surge representada por personagens envolvidas nestes excessos e implicadas no uso grotesco das suas capacidades intelectuais e artísticas, que tornam o indivíduo refém dos seus pensamentos obsessivos e da sua mente, isolando-o da convivência dos seus semelhantes e impedindo-o de partilhar emoções e afectos, o que lhe provoca graves fragmentações psíquicas. Lembraremos que a Literatura Norte-Americana possui uma vasta tradição no desenvolvimento desta temática desde “The Oval Portrait” de Poe, a “The Bell-Tower” (1856) de Melville, passando por “The Birthmark” (1843) e “Rappaccini’s Daughter” (1844) de Hawthorne. Aliás, já em “American Monsters”, capítulo incluído no volume *A Companion to American Gothic*, Jeffrey Andrew Weinstock se referira a essa monstruosidade presente na normalidade, pois pode existir um monstro em cada um, considerando-se o monstro uma categoria cultural e uma personificação das nossas ansiedades, medos e desejos (42), o que tem provocado alterações do conceito

convencional de “monstro”, revelando a sua adaptabilidade a diferentes épocas e tornando os seres a que se aplica em protagonistas, em vez de antagonistas, transgredindo a visão mais comum e estereotipada (43). Verificar-se-á, então, uma preferência das narrativas actuais em focalizar a sua atenção em monstros humanos, produzidos pela *húbris* humana, e não em seres fantásticos ou sobrenaturais de aspectos e formas hediondas, o que corresponde ao seguinte pensamento expresso por Vincent Price: “If I as an actor and reader prefer the human monster to the monster monster, perhaps I can put it down to my belief that what man does to himself, or has done to him by other men, is the most terrifying thing in the world” (11). Notaremos que numa época em que tanto se fala de inteligência emocional e dos conteúdos emotivos do pensamento, nunca a dissociação da personalidade foi tão persistente e dominante. A ser assim, lembraremos Rousseau que, em 1750, no seu discurso sobre as Ciências e Artes, propôs saber se o progresso das Ciências e das Artes tinha contribuído para corromper ou melhorar os costumes. Esta questão parece revelar o lado sombrio do Iluminismo que, naquele tempo, muitos preferiram ignorar. A intenção de trazer à superfície da consciência esta sombra oculta fez com que, em fins do século XVIII, se tivesse notado um ressurgimento de demónios e monstros na Literatura e noutras Artes.

Não podemos ainda esquecer que foi neste período conturbado por crises religiosas, sociais e políticas, que surgiram algumas das produções artísticas mais famosas ligadas a esta temática, como *Frankenstein* de Mary Shelley; o quadro *O Combate de Thor com a Serpente do Midgard* (1788) de Fuseli; *O Grande Dragão Vermelho e a Mulher Vestida de Sol* (1803-05) de Blake e alguns dos mais conhecidos quadros de Goya. Alguns deles possuem mesmo títulos bastante sugestivos, como é o caso de *Os Canibais* (1800-08), tematicamente associado à famosa imagem de Saturno comendo os filhos. Aliás, um desses títulos ficou célebre devido à sua profundidade crítica e poder simbólico, isto é, o já referido *El Sueño de la Razón produce monstruos*. De facto, desde que Mary Shelley se lembrou de usar a expressão “hideous progeny”, para se referir a Frankenstein como o produto horrendo da sua imaginação, a Literatura Gótica não tem deixado de criar inúmeros equivalentes monstruosos para os efeitos perversos da actividade intelectual, capazes de corromper e desvirtuar as melhores intenções de criatividade, transformando parcialmente todo o acto criativo num acto de destruição inevitável. Com o propósito ambivalente de consequências imprevisíveis, criaram-se várias personagens famosas da literatura universal que,

tragicamente ambíguas por se terem transformado em monstros intelectuais, sobre nós têm exercido um enorme poder de atracção e repulsa. Ao reflectir sobre este efeito simultâneo de aversão e prazer, que certas figuras monstruosas nos provocam, em *The Philosophy of Horror* (1990), Nöel Carroll conclui:

The impossible being does disgust, but that disgust is part of an overall narrative address which is not only pleasurable, but whose potential pleasure depends on the confirmation of the existence of monster as a being that violates, defies or problematizes standing cultural classifications. (186)

Nesta sequência, será referido um dos melhores exemplos de *Schoolhouse Gothic* que aborda esta temática: a obra *Beasts* de Joyce Carol Oates. Trata-se de uma narrativa passada nos anos setenta do século XX, numa aparentemente idílica cidade universitária de Nova Inglaterra, onde um grupo de raparigas universitárias são seduzidas pelo estilo boémio e atitudes anti-tradicionalis do seu professor, ficando facilmente não só sob o efeito do seu feitiço mas também do da sua mulher, Dorcas, uma escandalosa escultora de totens de madeira chocantes que expunha sob o lema: “WE ARE BEASTS AND THIS IS OUR CONSOLATION”. Lembraremos que estas palavras nos evocam algumas cenas de *Women in Love* (1920) de D.H. Lawrence, onde encontramos observações semelhantes destinadas a sublinhar que o primitivo pode tornar-se num antídoto aos males da vida moderna. Contudo, o apelo físico pela natureza primitiva do homem, que Lawrence cultivava para libertar o indivíduo dos efeitos desumanizantes da modernidade e da industrialização, encontra-se invertido e distorcido em *Beasts* para que o Professor Harrow possa manipular as suas alunas mais facilmente, não as tornando em seres humanos mais livres, mas antes submetendo-as ao seu poder para satisfazer as suas sádicas fantasias sexuais.

Notaremos que esta personagem masculina usa as ideias do escritor inglês, D. H. Lawrence, para se intrometer na privacidade dos seus alunos e para os intimidar a partilhar as suas experiências e pensamentos mais íntimos por escrito, que depois se tornam públicos durante as aulas. Gillian Brauer, a narradora da obra de Oates, é incapaz de dar sentido a toda esta lógica perversa que foi responsável pela humilhação e desumanização que a transformou primeiro numa vítima de *Schoolhouse Gothic*, depois num autómato e no final num monstro. Aproveitando-se do passado assombroso de Gillian e da sua condição de mulher apaixonada por tendências masoquistas, Harrow insiste que a sabedoria de Lawrence é que não se pode negar Eros e que “your triumph is in perfect submission” (*Beasts* 61). Observaremos que o

efeito mais terrível destas palavras assombrosas criam uma dificuldade em distinguir a realidade da fantasia e em escapar à lógica perversa criada por um professor que associa o ensino e a dor de uma forma que os seus alunos são forçados a aceitar, sem qualquer possibilidade de escapar a esta armadilha e maldição, como Gillian demonstra através da sua confissão: “We, Mr. Harrow’s students, had no way of refuting such logic” (51). Como consequência, estas estudantes viviam numa atmosfera irreal que criava paranóia e desumanização sendo comparadas a “zombies”, “cadavers”, “dogs” and “beasts”. Contudo, a presença do mal podia ainda ser sentida por alunas, como Penelope, que deu provas de lucidez ao concluir: “there’s such thing as soul murder, ... except you can’t see it, the way you see the other. There are evil people. Cruel people. People who should be punished. If there was anyone to punish them” (108). Concluiremos, então, ser a ficção gótica particularmente útil para aumentar esta percepção e contribuir para um nível mais elevado de consciência. Os métodos de ensino abusivos de Harrow desenvolvem um círculo vicioso de destruição e auto-destruição que permite ao ser humano confrontar a besta interior, e isso deve-se provavelmente à visão de Joyce Carol Oates sobre instituições académicas em que sempre se sentiu alienada.

Outro exemplo sobre o qual reflectiremos será *Oleanna* de David Mamet. Segundo Mamet, a sua peça é “about failed Utopia, in this case the failed Utopia of Academia” (10). Esta sua obra demonstra bem que o livre-pensamento e o diálogo são por vezes impossíveis na academia, e que ninguém ganha batalhas improdutivas pelo poder. A batalha estéril entre um professor, que defende uma teoria sobre “The Curse of Modern Education” e uma estudante, que o acusa de abuso de poder e assédio sexual, torna-se uma metáfora para a ineficiência do discurso académico, mostrando o vazio do seu conteúdo. A personagem feminina, Carol, vive aterrorizada pelo fracasso e está física e psicologicamente presa pelo discurso académico do professor, John, que é uma espécie de labirinto ou armadilha onde ele próprio é apanhado revelando muitas discrepâncias entre a sua teoria educacional e a sua prática pedagógica. Este professor finge ser alguém que tem uma mente livre e um método para criticar o sistema educativo, mas não pára de usar jargão e o seu vocabulário especializado só consegue reforçar o poder das hierarquias. Além disso, os seus princípios de ensino seguem o padrão de molestadores que seduzem crianças, fazendo declarações como “there’s no one here but you and me” (27). John sugere inclusivamente que a educação não tem nada a ver com “a love of learning” ou “the wish for mastery of a skill” (33), mas é

antes uma “fashionable necessity, for those either of or aspiring to the new vast middle class” (33). A sua única mensagem para Carol consiste em aconselhá-la a desprezar tudo o que julga e, por consequência, a ameaça. Este professor acaba por acreditar não na “liberdade de pensamento”, mas numa hierarquia elitista e protegida que o recompensa. John critica o ensino superior, um sistema que não passa de uma necessidade da moda (30) dirigida não por amantes benevolentes da sabedoria, mas sim pelo poder de chefe(s) (22). Concluiremos que, na sua luta pelo poder, tanto a aluna como o professor só são capazes de encontrar formas violentas de escapar às suas armadilhas, o que prova que *Oleanna* é um exemplo muito claro de *Schoolhouse Gothic*, onde auto-imagens negativas e sentimentos de vergonha assombram os indivíduos ao longo da vida. Além disso, estes persistentes sentimentos de isolamento e encarceramento desenvolvem nas personagens uma sensação de paranóia o que se traduz numa crítica à ineficácia e perigosidade de certos sistemas educacionais.

Em *The Secret History* de Donna Tartt, poderemos também encontrar uma sátira ao sistema universitário, abordando-se o tema do fanatismo intelectual numa universidade americana. O mistério do enredo centra-se nos motivos que levaram cinco alunos universitários, socialmente sofisticados, a cometerem actos criminosos. Referir-se-á que o maior interesse desta obra consiste em poder-se acompanhar o processo de desagregação mental e emocional destes estudantes que, ao exibirem nos seus diálogos constantes citações dos clássicos gregos, evidenciam um elevado grau de cultura clássica. Contudo, tal não os impede, mas antes os motiva a praticarem dois crimes hediondos. Inspirados pelas aulas de um professor manipulador, fraudulento e de métodos pedagógicos duvidosos, mas descrito como um génio e uma divindade, estes alunos decidem fazer um bacanal para imitarem os antigos rituais sagrados e experimentarem a em briaguez dionisíaca, que lhes possibilitaria sair de si próprios e perder o eu para renascer para o princípio da continuidade da vida. Tendo tentado diversas vezes, sem sucesso, atingir este estado de êxtase através da ingestão de álcool, drogas e veneno, os jovens acabam finalmente por alcançar o estado de transcendência desejado, deixando realmente de serem eles próprios e perdendo por completo a consciência, o que os leva a cometer accidentalmente um terrível crime. Vários pensamentos de filósofos gregos servem para justificar tais actos, que assim se elevam à categoria de obra de arte. A este propósito, Henry, o orientador espiritual do grupo, conclui:

Aristoteles says in the *Poetics* (...) that objects such as corpses, painful to view in themselves, can become delightful to contemplate in a work of art. And I believe Aristotle is correct. After all, what are the scenes in poetry graven on our memories, the ones that we love the most? Precisely these. The murder of Agamemnon and the wrath of Achilles. Dido on the funeral pyre. (Tartt 43)

Na área do cinema, um dos exemplos mais célebres que mencionaremos será *Rope* (1948) de Alfred Hitchcock. Trata-se de uma narrativa cinematográfica sobre o processo que leva dois brilhantes alunos universitários a estrangularem um colega para provarem que conseguem cometer o crime perfeito, a fim de serem reconhecidos como entes superiores pelo seu professor de Filosofia, Rupert Cadell, protagonizado por James Stuart. Comparando o acto criminoso a um acto de inteligência, este seria uma prova de que as lições do mestre tinham sido bem apreendidas por alunos de exceção, que através de uma lógica criminosa, queriam ascender ao estatuto de “homem superior”. Tendo como ponto de partida o tema do Super-homem de Nietzsche, os dois estudantes recusam aceitar as diferenças entre bem e mal, justo e injusto, que consideram simples conceitos morais totalmente insignificantes. Na sequência desta obra de Hitchcock têm actualmente surgido outras produções cinematográficas que abordam igualmente esta temática. Além de *Irrational Man* (2015) de Woody Allen, onde um Professor de Filosofia, numa crise existencial, tenta igualmente partir de argumentos filosóficos para cometer um crime, poderemos também referir *Murder by Numbers* (2002) de Barbet Schroeder protagonizado por Sandra Bullock. Obedecendo à máxima de *Let the mind games begin*, o filme centra-se nas acções de dois assassinos em série adolescentes baseando-se no famoso caso americano de Leopold e Loeb dos anos 20, nos assassinos de Dartmouth e também nos acontecimentos de Columbine, além de o seu título coincidir com o de uma canção dos The Police. Ao praticarem crimes sem nenhum outro motivo que não fosse provar uma teoria filosófica amoral, mostrando-se superiores à inteligência policial, os dois jovens protagonistas desta história apenas tencionam aumentar a sua auto-estima pela prática do crime perfeito, tal como os protagonistas do filme de Hitchcock. Contudo, este desejo acaba por ser impossível de realizar devido à intervenção de uma mulher detective que, no processo de descoberta do autor do crime, passa por um processo paralelo de descoberta interior que a torna mais perspicaz e atenta a certos dados que a razão desprovida de intuição não consegue decifrar.

Tudo isto nos levará a considerar que, se conseguirmos identificar os males das instituições académicas, poderemos certamente tentar remediá-los. Por fim, concluirímos que a ficção gótica pode fazer parte deste processo de cura, porque como bem observa Sherry Truffin: “Gothic texts offer teachers and students a productive and perhaps even liberating way of reflecting on the educational system in which they labor” (166). Através de todos estes exemplos, tomar-se-á consciência da real dimensão ética do Gótico que desde os tempos de *Frankenstein* de Mary Shelley se preocupa com os perigos do intelectualismo, do pensamento abstracto e da irresponsabilidade do comportamento humano face aos excessos do conhecimento. Lembraremos que, num momento de grande profundidade auto-reflexiva, o próprio Victor Frankenstein reconhece:

A human being in perfection ought always to preserve a calm and peaceful mind, and never to allow passion or a transitory desire to disturb his tranquility. I do not think that the pursuit of knowledge is an exception to this rule. If the study to which you apply yourself has a tendency to weaken your affections, and to destroy your taste for those simple pleasures in which no alloy can possibly mix, then that study is certainly unlawful, that is to say, not befitting the human mind. (Shelley 33)

7. Expressão do Terror na Pintura Expressionista Abstracta

19^a AULA

• Afinidades entre o Gótico e o Expressionismo Abstracto

Neste tópico procurar-se-á identificar algumas convergências entre o movimento artístico americano denominado Expressionismo Abstracto e o Gótico literário e artístico, partindo da ideia de Joyce Carol Oates, apresentada no seu posfácio a *Haunted: Tales of The Grotesque* (1994), onde esta explica: “In a more technical sense, art that presents ‘horror’ in aesthetic terms is related to Expressionism and Surrealism in its elevation of interior (and perhaps repressed) states of the soul to exterior status” (307). Partilhando a mesma intenção de Gilda Williams, em *Gothic: Documents of Contemporary Art* (2007), de identificar a presença estética de elementos góticos em certas obras de arte pertencentes ao movimento atrás mencionado, iniciar-se-á esta abordagem, referindo algumas características estéticas comuns ao Gótico e à Arte Moderna, a fim de encontrar entre ambos algumas afinidades. Estas consistirão, por exemplo, no desejo de concentração na emoção humana que muitos destes artistas têm urgência em dar expressão sempre que se

sentem confrontados com os perigos de viverem num tempo e sociedade com tendência para criar elevados níveis de esterilidade emocional, que proíbe os indivíduos de sentirem a sua própria humanidade. Recuperando o conceito de “correlativo objectivo” de T. S. Eliot, estes criadores defenderam que as suas imagens não se destinavam a descrever, mas antes a conter um complexo emocional. Como bem notou Rothko: “a painting is not a picture of an experience, it *is* an experience” (cit. em Anfam 22). Igualmente atento aos efeitos emocionais provocados pelo Gótico nos seus leitores ou espectadores, Fred Botting observa: “Through its presentations of supernatural, sensational and terrifying incidents, imagined or not, the Gothic produced emotional effects on readers rather than developing a rational properly cultivated response” (4). Se as origens do Gótico se relacionam com a recusa de certos ideais neoclássicos baseados na ordem, controlo e razão, que deram origem a uma procura romântica pela liberdade, emoção e imaginação, poder-se-á igualmente dizer que o Expressionismo Abstracto também se preocupou com estados de consciência semelhantes. O objectivo seria penetrar na complexidade do lado mais íntimo do ser humano através do contacto com as forças e os impulsos mais irracionais, representados através de formas fracturadas e de figuras demoníacas que podem tornar-se equivalentes pictóricos para muitas ficções góticas.

Acrescentar-se-á ainda que, em *The Gothic Flame* (1975), Devendra Varma associou o Gótico aos movimentos de arte moderna, notando que alguns fragmentos góticos, do século XIX, foram capazes de evocar os mesmos sentimentos expressos nas pinturas de Picasso, Chagall, Chirico, Klee ou Max Ernst. Picasso é aqui mencionado por ser um dos mais importantes exemplos desses artistas, devido ao seu estilo terrífico e pela natureza da sua inspiração atormentada. O crítico Herbert Read será aqui mencionado por defender que o artista espanhol personificava, na sua totalidade, o espírito Gótico ou Germânico. Acrescentar-se-á que nesta sua obra, Varma concluiu o seguinte: “the Gothic novel is a legitimate art form. It revived our apprehension of life itself by enlarging our sensibility, making readers more conscious of the kinship of terror and beauty” (226).

Recordar-se-á, assim, o facto de em *Love and Death in the American Novel*, Leslie Fiedler ter sublinhado a modernidade da ficção gótica, considerando-a mesmo uma predecessora do romance moderno. De acordo com esta opinião crítica, o Gótico é um exemplo de arte moderna pelo seu vanguardismo e por se ter tornado num protesto anti-realista e numa rebelião da imaginação contra a redução da ficção à

análise de costumes. Neste sentido, Fiedler acabou por sublinhar esta tendência, observando: “Despite its early adoption by Mrs. Radcliffe, the gothic is an avant-garde genre, perhaps the first avant-garde art in the modern sense of the term” (134). De registar ainda que as suas intenções de *épater la bourgeoisie* foram comuns a vários movimentos modernistas como o Dada, o Surrealismo e a Pop Art. Outra forma de associação será encontrada pelo facto de o Gótico procurar expressão apropriada aos terrores gerados pelo Racionalismo e aos impulsos mais negros do ser humano, levando-o a penetrar nos profundos recessos do irracional associando, assim, este modo literário a alguns aspectos do Expressionismo Abstracto, encontrados nas obras mais representativas de Pollock, Rothko, Kooning e outros. Comum a todos eles foi a importância dada ao poder expressivo das emoções, a uma visão anti-convencional da realidade e ao desejo de explorar o lado mais complexo e irracional da mente humana. Numa entrevista de 8 de Julho de 1945 ao *The New York Times*, Rothko sublinhou estas intenções ao destacar: “If previous abstractions paralleled the scientific and objective preoccupations of our times, ours are finding a pictorial equivalent for man’s new knowledge and consciousness of his more complex inner self”. Encontrar formas estéticas de dar expressão às complexidades do inconsciente, trazendo à tona aspectos reprimidos e ocultos da personalidade, será uma tendência também comum ao Gótico, que sempre teve um papel relevante no processo desta revelação, como bem notou Christoph Grunenberg em *Gothic: Transmutations of Horror in Late 20th Century Art*, ao destacar: “the wealth of psychological insight that the Gothic raised from the darkness of the unconscious” (156).

Acrescentar-se-á que a ficção gótica sempre se caracterizou por ser uma escrita de excessos que começou por ser produzida no século XVIII, quando se notou a perda de fé num Universo racional e na validade da razão humana, como um instrumento cognitivo. O medo e a ansiedade provocados pela incerteza de certas mudanças histórico-sociais criaram uma ambivalência do sentir e pensar porque a realidade não era facilmente explicada, podendo tornar-se num pesadelo. Notar-se-á que o Expressionismo Abstracto americano também experienciou uma semelhante atmosfera de incerteza, porque esta corrente artística era formada por uma geração de artistas que atingiram a maturidade no início de uma guerra mundial, seguida pela grande depressão financeira, pela Guerra Civil Espanhola, um conflito global, o Holocausto e um apocalipse nuclear. Nesta sequência, em 1945, Newman exprimiu estas preocupações existenciais, quando disse: “We knew the terror to expect. Hiroshima

showed it to us. The terror has indeed become as real as life" (cit. em Anfam 20). Esclarecer-se-á os alunos que é por este motivo que se poderá encontrar, neste género de pinturas, a expressão de um espírito traumático do tempo, através de figuras demoníacas, formas fracturadas, atmosferas ritualísticas sombrias, desenhos exarcebados, uma estética mais brutal do que a abstracção espiritual e, por vezes, utópica dos seus predecessores, como Mondrian, Malevich ou Kandinsky.

A ênfase dada às emoções, particularmente à do terror, acentuará a convergência entre esta corrente artística e o Gótico, fazendo partilhar uma estética que forçou os escritores góticos e os pintores expressionistas abstractos a recusar os processos convencionais de representação, pois foi, para eles, impossível lidar com uma realidade intolerável usando os antigos modelos padronizados. Esta urgência, em encontrar uma forma mais original e adequada de expressão, foi particularmente sentida por Pollock, pelo que citaremos a sua pertinente observação:

the modern artists have found new ways and new means of making statements. It seems to me that the modern painter cannot express this age, the airplane, the atom bomb, the radio, in the old forms of the Renaissance or of any other past culture. Each age finds its own technique. (Lewison 37)

Esta procura de novas formas de representação está também na origem da ficção gótica, que surge por ter recusado as regras neo-clássicas, preferindo uma estética mais centrada nas emoções humanas. Será aqui lembrado Horace Walpole por ter concluído, em *Anecdotes of Painting in England* (1762-71), que "One must have taste to be sensible of the beauties of Grecian architecture, one only wants passions to feel Gothic" (cit. em Varma 16).

Descrevendo o Gótico como uma nova preocupação que emergiu como o lado negro dos ideais românticos do Iluminismo e como parte de um mundo de ansiedade, desespero, culpa, um mundo de transgressão individual questionando os limites incertos da liberdade individual e do conhecimento humano, Fred Botting concluiu algo importante na sua obra de referência *Gothic*:

the boundless as well as the over-ornamentation of Gothic styles were part of a move away from strictly neo-classical aesthetic rules which insisted on clarity and symmetry, on variety encompassed by unity of purpose and design. Gothic signified a trend towards an aesthetics based on feeling and emotion and associated primarily with the sublime. (3)

Sublinhar-se-á que foi devido a esta necessidade emocional que muitos artistas americanos, dos anos 30 do século XX, produziram pinturas com expressões de grande

intensidade psicológica, especialmente centradas na violência, energia e em certos temas perturbantes. Será, por isso, pertinente informar os alunos que o Expressionismo Abstracto continha, na sua base, um envolvimento partilhado com a presença humana e as forças que ameaçavam a sua integridade. A este propósito citar-se-á o seguinte pensamento de Rothko expresso em 1958: “it was with the utmost reluctance that I found the figure could not serve my purposes (...). But a time came when none of us could use the figure without mutilating it” (cit. em Anfam 43). Por tudo isto, as obras destes artistas revelam um estilo bem distintivo, pleno de vigor e energia primitiva capaz de recriar forças básicas e primordiais. Concluiremos que até o uso da cor era violento, com púrpuras, vermelhos e dourados.

Procurar-se-á sintetizar alguns dos aspectos mais comuns entre o Gótico e o Expressionismo Abstracto, realçando-lhes algumas afinidades. Desde logo se destacará a importância dada à emoção, já identificada no início deste tópico. Voltaremos a evocar *The Supernatural Horror in Literature* de H. P. Lovecraft, por aqui se ter referido ser o medo a emoção mais forte e antiga da humanidade, o que contribuirá para realçar, assim, a importância dada às emoções nas produções góticas, onde a imaginação e os efeitos emocionais sempre excedem a razão. A este respeito, evocar-se-á *The Coherence of Gothic Conventions* de Eve Kosofsky Sedgwick onde esta refere o Gótico como um libertador do sentimento, como algo que está para além da estrutura social e das emoções institucionalmente aceites (1) e, daí, que ambos os movimentos partilhem o afastamento da estética neo-clássica, privilegiando antes uma estética centrada nas emoções. A valorização de um certo excesso emocional associada à transgressão dos limites estéticos e sociais produzirá inevitavelmente a abolição de fronteiras entre categorias estéticas e éticas convencionais. Em *The Gothic Flame*, Devendra Varma refere-se aos escritores góticos como restauradores de emoções, e lembra que a “chama gótica” sempre consistiu na conservação de uma emoção primitiva e de um mistério primordial, muitas vezes esquecidos pelo racionalismo e realismo.

Outra característica comum será o interesse pelo inconsciente e pela exploração do lado irracional da mente humana, desenvolvendo-se algum scepticismo relativamente à fé num universo racional organizado e colocando em dúvida a validade da razão como instrumento cognitivo. As negras profundidades do inconsciente, até onde Pollock e Rothko desceram, interessaram igualmente os

escritores góticos, tendo suscitado o seguinte comentário de Richard Benton em “The Problems of Literary Gothicism”:

the kinds of questions that Gothic proposes through ... stylized figures larger than life, which are images of the psychological archetypes dredged out of the darker depths of human experience, symbols of our ‘primitive’ thinking, the tigers we ride on within the unconscious depths of our inner selves. (8)

Esta curiosidade pelo denominado *Id* freudiano acaba por desenvolver o interesse em acções obsessivas e inexplicáveis, dando origem a reflexões sobre o lugar do Mal na mente humana, desenvolvendo também interesses pelo tema da loucura e por estados alterados ou perturbações da psique humana a que as pinturas de Pollock deram expressão. Relativamente a questões mais estéticas, tanto o Gótico como o Expressionismo Abstracto sempre desejaram representar o triunfo do caos sobre a ordem, procedendo a uma fuga à simetria e aos processos convencionais de representação. De notar que ambos desenvolveram graus importantes de ambiguidade epistemológica e moral gerados por inúmeras ansiedades contemporâneas. O poder expressivo da energia humana será outro factor comum a realçar, tendo já John Ruskin, em *The Stones of Venice* (1851-53), chamado a atenção para o que denominou “vigour of effect. Outra característica presente em ambos será a intenção de dar expressão ao indizível, pelo que muitos autores e artistas desejaram fixar nas suas obras a dificuldade ou mesmo a impossibilidade de exprimir uma determinada problemática interior, dando-se assim relevo ao facto de tanto o Gótico como o Expressionismo Abstracto lidarem esteticamente com momentos particulares em que parece impossível representar ou exprimir algo de modo adequado, o que sempre os levou a reflectir sobre o próprio processo criativo e a procurarem novos processos de representação tanto na Literatura como nas Artes.

20^a AULA

• Jackson Pollock: Um Gótico, Mórbido e Extremo

Considerado o artista rebelde do período pós-guerra, Jackson Pollock sempre procurou novas formas de expressão pessoal tentando sintetizar certas oposições, como ordem e caos, razão e paixão, modernismo e primitivismo. Destacaremos que a sua imagética pessoal distorcida, simbólica e pouco literal, resultado da libertação de forças inconscientes, poderá associar-se, por vezes, com a estética gótico-grotesca. Orientado pela psicologia de Carl Jung, algumas das suas obras são inspiradas em arquétipos

junguianos, como é o caso de *Guardians of the Secret* (1943) e *The She-Wolf* (1943), possuindo esta última distorções próprias do Grotesco, além de influência da arte primitiva, como de resto alguns quadros de Picasso. Notar-se-á que a sua ligação ao primitivismo é uma característica importante da sua obra, fortemente influenciada pela arte Náutica Americana, especialmente pela pintura de areia do povo indígena Navajo.

De facto, o talento de Pollock foi não raras vezes denominado “vulcânico” pela sua total imprevisibilidade e capacidade de pintar a partir de um impulso interior. Aliás tinha sido Gottlieb que, em 1947, tinha já assumido a tendência do Expressionismo em dar expressão à neurose por considerar ser a realidade destes artistas (cit. em Anfam 20). Além disso, apesar de algumas críticas negativas, tais como as que comparavam as suas pinturas a um emaranhado de cabelos, Pollock desenvolveu uma imagem pública do artista como um génio selvagem, bruto e solitário que vivia num permanente estado de crise. Greenberg descreveu-o como “gothic, morbid and extreme”, tendo-lhe notado uma propensão para a paranóia e uma proximidade em espírito com Poe (167). Será bom aqui lembrar que foi também este crítico que deu a uma das suas obras o título *Gothic*, quadro produzido por Pollock a partir da ideia dos movimentos de uma bailarina, inspirado em *Les Trois Danseuses* (1925) de Picasso. *Gothic* (1944) mostra-nos uma densa massa de formas e linhas. O negro funciona como fundo, como uma linha de contorno que se curva ritmicamente, envolvendo as áreas azuis e verdes. Algumas vezes parece razoável estabelecer associações com mãos e pés que, de repente, parecem arbitrários e sem importância. Somente a evocação de uma figura dançante num movimento rítmico está constantemente presente, sob a forma de uma vibração simultânea de toda a imagem, não se apresentando apenas uma sequência de movimentos, o que nos poderá dar oportunidade de reconstruir o processo de criação.

As *Black Paintings* (1951-53) de Pollock têm também fortes conotações góticas. Ao abandonar a cor, ele deu à sua arte um sentido de urgência, onde a figura humana repentinamente regressa, com cabeças, caras e membros mutilados, das teias negras. A mais crua das imagens é uma cabeça romana decapitada, com uma testa sem cabelo que possui uma parecença inquietante com o artista. Nestas pinturas, Pollock nunca velou as suas imagens. Em vez disso ele deixou a figura humana exposta como se estivesse pronta para revelar ou confessar uma certa culpa. Esta seria, aliás, a razão pela qual os seus *Black Paintings* são frequentemente vistos como uma rebelião contra as suas “drip paintings” e uma metáfora para o corte violento de Pollock com o seu

passado. Aliás, a sua alcunha de Jack, the Dripper, parece traduzir algumas conotações góticas entre o seu complexo perfil psicológico e a sua estética mais sombria, misteriosa e ambígua. A qualidade perturbante destas imagens, a obsessão e a intenção fanática com as quais ele trabalhou para as produzir, mostram-nos o seu carácter “gótico”, tão bem representado no seu *Self Portrait* (1930-33), bem expressivo da sua mais negra neurose.

Esta tendência gótica pode ser ainda percepcionada no seu famoso *Mural* (1943), onde podemos ver totens obscuros reduzidos a linhas negras de uma grande e assustadora intensidade. Nas suas pinturas, muitos desses totens foram quebrados e reduzidos a fragmentos atómicos, espalhados por toda a superfície da tela e onde podemos por vezes encontrar olhos desencarnados que parecem olhar pelo interior de certas imagens abstractas. Esta preferência por símbolos primitivos em oposição aos valores estabelecidos da civilização é uma importante característica presente na ficção gótica, tal como David Punter observou no primeiro volume *The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day* (1980): “the fruits of primitivism and barbarism possessed a fire, a vigour, a sense of grandeur which was surely needed” (6). Notar-se-á aqui que o termo “Gothic” foi inicialmente usado com os sentidos de primitivo, bárbaro, selvagem e não civilizado.

No fim da Idade Média, esta designação foi usada com um sentido negativo referindo uma natureza selvagem e tudo o que teria a ver com superstição, feio, fantasias extravagantes e com tudo o que seria estranho. Por consequência, os denominados Góticos eram considerados bárbaros e destruidores, devendo a ficção gótica representar esta tendência humana para a destruição e caos, algo completamente contrário à ordem clássica. Em *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction* (1967), Frank Kermode procurou explicar porque os escritores góticos se sentiam tão atraídos pelo caos: “It is not that we are connoisseurs of chaos, but that we are surrounded by it, and equipped for coexistence with it only by our fictive powers” (64). O seu desejo por uma pintura mais espontânea também levou Pollock a confrontar o caos. Ele disse que não tinha medo de fazer mudanças para destruir a imagem, porque a pintura tinha vida própria, e ele tentaria revelá-la. Essa teria sido, aliás, a verdadeira razão pela qual tinha parado de pintar imagens figurativas, tendo preferido a abstracção e o que denominava “all over painting” que o levou a quebrar todas as distinções hierárquicas dissolvendo o pictórico em pura textura.

Esta atitude foi totalmente aprovada por Kooning que afirmou: “Every so often, a painter has to destroy painting. Cezanne did it. Picasso did it with Cubism. Then Pollock did it. He busted our idea of a picture all to hell” (cit. em Solomon 17). Como se sabe, o conselho que se deve destruir para criar foi inventado por Picasso, por precisar de se libertar da subserviência ao cubismo. Por isso, chamaremos a atenção dos alunos para um elevado grau de destruição nas suas pinturas, que parece estar na origem de toda a sua força e vigor. Em *Troubled Queen* (1945) de Pollock, podemos notar a presença de uma violência expressiva muitíssimo alta. É uma obra brutal que mostra duas cabeças decapitadas emergindo de um emaranhado de linhas cortantes. Uma das cabeças é um triângulo perfurado por um só olho, sendo a outra em forma de coração, com dois olhos quadrados e uma expressão inquietante, o que nos sugere que esta segunda imagem é a rainha do título desta pintura. Ela parece estar a sufocar como se engasgada pela gordura, linhas ziguezagueantes e arcos quebrados que saturam a superfície da imagem. Esta violência tem frequentemente um efeito catártico, como o crítico de arte, Sam Hunter, observou num artigo para *The New York Times*, onde criticou a arte de Pollock dizendo: “it reflects an advance stage of disintegration with a possibly liberating and cathartic effect and informed by a highly individual rhythm” (cit. em Solomon 191).

Esta desintegração catártica é um efeito produzido pela ficção gótica, onde as personagens são muitas vezes ameaçadas pela desintegração das suas próprias personalidades, tornado-se vítimas da sua própria destruição. A catarse provocada por estes actos destrutivos mostra que a ficção gótica possui uma energia particular que tende a purificar as emoções humanas, especialmente a emoção do terror, uma emoção trágica, de acordo com a definição de Tragédia apresentada por Aristóteles na sua *Poética*. Como sabemos, os melhores romances e contos são quase sempre aqueles onde perpassa um sentido trágico da existência e, talvez por isso, na obra *The Haunted Castle: A Study of the Elements of English Romanticism* (1927), Eino Railo nos lembra que: “suffering may have in it something sublime, and when joined to crime, great passion and catastrophes, it leads to what approaches tragedy” (327).

21^a AULA

- **A Arte Trágica e Metafísica de Mark Rothko**

Lembraremos que a tensão trágica anteriormente referida pode ser sentida nas pinturas de Mark Rothko, porque este artista pensava que a experiência trágica era a única

verdadeira fonte da arte. A dimensão espiritual da sua obra diz-nos que ele tentou transformar as suas pinturas em experiências de tragédia e êxtase, como condições básicas de existência, porque a sua principal intenção seria exprimir o drama humano universal. O poder emocional da sua obra vem do conflito dramático criado através da tensão de cores contrastantes que parecem viver numa tensão de contenção ou erupção, de fixação e flutuação que Rothko descreveu como trágica. O carácter misterioso da sua arte tornou-se mais negro nos últimos dois anos da sua vida, quando explorou as cores negras em *Black on Grey* (1969-70) e *Brown and Grey* (1969), onde as zonas cinzentas parecem ser agitadas numa acção turbulenta.

Tendo como propósito elucidar este ponto, evocaremos uma entrevista de Selden Rodman a Rothko, onde o artista afirmou não ser um abstracionista, pois não estava interessado numa relação da cor com a forma, mas sim em exprimir as emoções humanas básicas, tais como a tragédia, o êxtase e a ruína. O seu interesse na Tragédia levou-o a explorar temas mitológicos que exprimiam questões universais. Os arquétipos de Rothko representavam a barbárie e a civilização, as paixões, a dor, a agressão e a violência como algo primordial, intemporal e trágico. Sublinharemos o seu fascínio artístico por universos míticos e pelo inconsciente colectivo, que o levou a considerar o mundo actual tão sujeito à brutalidade e ingratidão como o dos mitos antigos, tendo-lhe aumentado a percepção da realidade. Terror e medo, fazendo parte integrante da sua concepção do real, tinham de estar presentes nas suas telas, porque, como Lovecraft afirmou em *The Supernatural Horror in Literature*, o medo era a mais antiga e forte emoção da humanidade (12). As suas relações com o mito seriam inevitáveis, pois, como bem concluiu Edith Birkhead em *The Tale of Terror: A Study of the Gothic Romance* (1920), o conto gótico é tão antigo quanto o próprio homem, estando o terror do medo na origem de muitos mitos antigos.

As lendas antigas e as narrativas épicas têm sempre oferecido motivos para confrontar monstros e figuras hediondas. Como Birkhead referiu: "human nature desires not only to be amused and entertained, but moved to pity and fear" (3). Se podemos dizer que o Canto XI da *Odisseia*, onde Ulisses evoca o espírito dos mortos, pode ser comparado a uma cena gótica, os rectângulos negros em *The Seagram Murals* (1958) de Rothko podem também conter um certo espírito gótico, porque, ao celebrar a morte da civilização, eles sugerem a entrada em sarcófagos abertos como portas que conduzem às moradas dos mortos nas pirâmides egípcias, por detrás das quais as esculturas mantinham os reis vivos até à eternidade. Rothko chegou a comparar estes

murais aos de Miguel Ângelo na biblioteca de São Lourenço, em Florença, dizendo que esse espaço lhe dava a sensação de estar emparedado por portas e janelas. E sabemos bem como experiências semelhantes inspiraram alguns dos mais famosos contos de Edgar Allan Poe. Além disso, notaremos a existência de uma inquietação política nas suas obras, pois Rothko chegou a ligar-se ao Socialismo, denunciando a opressão e corrupção presentes na sociedade americana, algo que os romances de Raymond Chandler haviam focado de igual modo com especial acuidade.

Tanto escritores góticos como pintores expressionistas abstractos sentiram a urgência de exprimir a crise moral e os sentimentos de destruição que assombram a mente contemporânea. Para atingirem os seus objectivos estéticos, eles transformaram o horrível em algo belo ou sublime, o que coincide com a tendência actual do sublime Gótico que, como Christoph Grunenberg bem lembrou, tem reflectido uma profunda apreensão e medo sobre um futuro nada familiar (160). Além disso, à semelhança do ponto referido por Barnett Newman, seria impossível a sua época continuar a pintar flores, nus reclinados ou músicos a tocar violino, tendo esclarecido que a sua concepção da arte se aproximava à de um índio da costa Noroeste para quem: “a shape was a living thing, a vehicle for an abstract thought-complex, a carrier of the awesome feelings he felt before the terror of the unknowable” (cit. em Anfam 95). Para exprimir esta fealdade que invadia o mundo, o Expressionismo Abstracto não poderia continuar a usar os mesmos métodos de representação do passado. Por consequência, as suas obras não raras vezes foram criticadas negativamente por representarem imagens horrendas. Contudo, importante será aqui realçar que foi devido a essa estética que esta corrente artística atingiu a sua profunda originalidade, pois, tal como Greenberg disse sobre Pollock: “he is not afraid to look ugly – all profoundly original art looks ugly at first” (cit. em Solomon 154).

Este tópico será apoiado por material audiovisual onde se incluirão referências às obras dos artistas mais influentes deste movimento artístico, dando-se especial ênfase às pinturas de Jackson Pollock e Mark Rothko, sobre os quais se apresentará dois documentários, não esquecendo a referência ao filme *Pollock* realizado por Ed Harris (2001), com argumento de Barbara Turner e Susan Emshwiller, baseado na obra *Jackson Pollock: An American Saga* (1989) de Steven Naifeh e Gregory White Smith, inspirado na vida e obra de Pollock.

A finalizar este tópico programático, propor-se-á aos alunos a leitura da obra *The Killing Art* (2005) de Jonathan Santlofer, escritor e artista americano referenciado

tanto pelo *The New York Times*, como por revistas de arte, nomeadamente *Art in America* e *Artforum*. Nesta obra, que faz parte de uma trilogia, o autor combina crime e arte, lembrando, por vezes, o tema do “artista perverso” ou a “perversidade na arte” em certos contos de Edgar Allan Poe, uma temática com que os alunos estarão já familiarizados. *The Killing Art* apresenta um mistério que convoca a análise das obras de artistas da *New York School* dos anos 1940 e 50, evocando-se Jackson Pollock, Willem de Kooning, Mark Rothko, Franz Kline, Gorky e Philip Zander. O facto de o assassino enviar imagens crípticas com pistas sobre as suas próximas vítimas, fez com que Jonathan Santlofer criasse desenhos muito originais que são reproduzidos ao longo de várias páginas nesta obra. A personagem central, Kate McKinnon, ela própria uma historiadora de arte, desenvolve a sua investigação policial ao longo de uma narrativa onde factos históricos, sobre o grupo de artistas do Expressionismo Abstracto, se relacionam com elementos ficcionais que envolvem as personagens-artistas, tornando ficção e realidade indissociáveis. Santlofer projecta, nesta sua obra, os seus profundos conhecimentos do mundo artístico, lembrando-nos de que antes de se tornar escritor era já um pintor reconhecido, o que favorece a integração de duas formas diferentes de expressão artística, sendo capaz de atrair não só leitores de *thrillers* policiais, mas ainda apreciadores de arte contemporânea.

Outras associações possíveis entre esta corrente artística e a Literatura Norte-Americana, não especificamente Gótica, têm sido fomentadas, tendo dado origem a propostas de trabalho de alunos interessados em procurar encontrar associações com certas obras dos autores da *Beat Generation*, ou com o tema da esterilidade e alienação da América tão comum desde as peças de Eugene O'Neill aos romances de Hemingway e Scott Fitzgerald, ou mesmo com o estilo de ficção de William Faulkner. Aliás, reconhecer-se-á em *The Sound and The Fury* um tom sombrio e intimista comparável ao do Expressionismo Abstracto no que se refere à combinação do realismo com uma certa intenção simbólica e de experimentação subjectiva. Houve inclusivamente quem tivesse encontrado na pintura *The Number 11*, de Jackson Pollock, pinceladas amarelas e laranjas como as cores quentes do velho sul dos Estados Unidos da América. Entre pintores e escritores foi identificada a procura comum de representar as ansiedades resultantes da decadência de valores essenciais à existência humana, não ignorando o *locus horrendus* de um mundo absurdo. Em conjunto, todas estas perspectivas têm contribuído para sublinhar o legado cultural desta corrente artística que, por ter influenciado muitos autores e artistas, sempre

contribuiu para realçar a originalidade e especificidade criativa da arte contemporânea americana.

8. Marcas Gótico-Grotescas na Arte Visual Norte-Americana Contemporânea

22^a AULA

Este novo tópico abordará primeiramente a temática da monstrosidade criativa nas obras de mulheres artistas como Kiki Smith e Cindy Sherman para em seguida se deter nas obras de Robert Gober, Paul McCarthy e Mike Kelley, alguns dos artistas americanos mais associados à representação dos terrores contemporâneos através dos quais se poderá encontrar peças vitais da actual fragmentada e desintegrada personalidade humana. Ao pretendermos analisar algumas obras de arte a partir de uma perspectiva gótica, levaremos em consideração a proposta apresentada por Gilda Williams em *The Gothic: Documents of Contemporary Art* que consiste em partir de certos elementos estéticos góticos que esta autora identifica como sendo:

extreme attention to varying surfaces and skin; claustrophobic space; darkness; blurring and disintegration; literalization of symbolic states into material realities; voyeuristic viewing conditions evoked in the literary settings and scenarios are pressed into service to convey the effects of unwanted conditions oppressing the present. (421)

Para uma abordagem ao conceito de Gótico-Grotesco nos domínios da Literatura e Artes, partiremos da seguinte explicitação de Christoph Grunenberg em *Gothic: Transmutations of Horror in Late Twentieth Century Art*, onde o autor se refere mais especificamente a alguns aspectos essenciais determinantes desta tendência estética:

In stylistic terms, the Gothic is closely related and sometimes convergent with the grotesque: an excess of complex and intricate decoration with bizarre distortions and exaggerations of human, animal, and vegetable forms. The Gothic and the grotesque applied to the visual arts, as to literature, remain fluid types that transcend formal categorization and resist definite conceptualization through a multiplicity of metaphorical meanings. (170)

Na tentativa de identificar uma base comum à Literatura e Arte, onde vários destes elementos estéticos se encontram, relembraremos a definição do conceito de Grotesco, tal como é apresentado por Wolfgang Kayser em *The Grotesque in Art and Literature*. Nesta obra Kayser destaca a tendência do Grotesco para interagir com o absurdo, para a transgressão dos limites, para invocar e dominar os aspectos demoníacos do mundo,

para considerar a insanidade como fonte de criatividade e, sobretudo, para se abrir ao inesperado, bizarro, cómico, caricatural, inexplicável ou fantasmagótico, dando expressão a um universo contraditório e estranho. Referiremos que, após evocar visões infernais e abismais nas obras de Goya, Hieronymus Bosch e Pieter Bruegel, Kayser apresenta a seguinte definição:

By the word grottesco the Renaissance, which used it to designate a specific ornamental style suggested by antiquity, understood not only something playfully gay and carelessly fantastic, but also something ominous and sinister in the face of a world totally different from the familiar one – a world in which the realm of inanimate things is no longer separated from those of plants, animals, and human beings, and where the laws of statics, symmetry, and proportion are no longer valid. (2)

• O Artista Enquanto Criador de Monstros

Evocaremos aqui a conhecida expressão “My Hideous Progeny”, criada por Mary Shelley no seu prefácio à edição revista de *Frankenstein* de 1831, onde a autora inglesa reflectiu sobre as origens do seu processo criativo: “And now once again I bid my hideous progeny go forth and prosper” (173). Se, na verdade, o monstro de Shelley foi por si considerado não apenas como o produto da horrível oficina de criação de Victor Frankenstein, mas também como resultado da sua própria progenitura criativa, as obras de Kiki Smith e Cindy Sherman, criadas a partir de partes do corpo, poderão do mesmo modo ser consideradas progenituras hediondas da criatividade feminina. Através da arte destas artistas poderemos certamente contactar com visões gótico-grotescas criadas a partir de representações do corpo humano, que reverberam através do cânone gótico de *Frankenstein*, onde a pele amarela de um monstro artificial mal cobria o movimento dos músculos e artérias. Partindo de certos exemplos artísticos produzidos por estas criadoras, poder-se-á entender melhor como o feminino monstruoso, na arte contemporânea, pode estar alicerçado na obra emblemática da literatura gótica.

Assim como o romance gótico de Mary Shelley, o corpo, na obra destas mulheres artistas, não é apenas a matéria-prima, mas também a tela na qual projetamos os nossos pesadelos, pois, como observa Grunenberg, em *Gothic: Transmutations of Horror in Late 20th Century Art*, o Gótico pós-moderno caracteriza-se por ser constituído por “formless, horrendous images of mutilated and rotting bodies with limbs covered in boils and wounds, of disjoined body parts uncannily transformed into nightmares” (168). Essa monstruosidade é comum a *Virgin Mary* de Kiki Smith

(1992), uma escultura em que o corpo nu da mulher é esfolado, a pele retirada para revelar o tecido muscular nu, mostrando que o feminino monstruoso na arte contemporânea pode ter raízes profundas no texto de Shelley.

Apresentando uma visão catastrófica da criação e surgindo artificialmente de fragmentos, *Frankenstein* reflete o drama do processo criativo, mostrando que a sua autora não confiava na criatividade, na imaginação, na ambição intelectual e na própria escrita, facto que deu origem a uma obra autorreferencial, onde a criação literária, como qualquer outra forma de arte, pode ser vista como um processo de montagem e combinação de elementos pré-existentes. Na sua introdução à terceira edição de *Frankenstein*, Mary Shelley conclui: “Invention... does not consist in creating out of the void, but out of chaos; the materials must, in the first place, be afforded: it can give form to dark, shapeless substances but cannot bring into being the substance itself” (171). Lembraremos que essa limitação essencial está presente em todo acto criativo, que estabelece as inevitáveis conexões entre os anseios de autoria e os anseios de maternidade, principalmente quando o medo de produzir monstros hediondos é comum a ambos, devido às incertezas envolvidas no processo criativo, principalmente se estes são alcançados por modos não naturais de reprodução. O resultado de uma criação hedionda só pode ser um corpo monstruoso e grotesco que desafia os ideais da beleza clássica, ensinando a viver com incerteza num mundo sem absolutos morais. Far-se-á aqui referência a Fred Botting por este ter concluído, numa introdução a *Frankenstein*, publicada em 1995, que os monstros funcionam como “índices de deformidade” cumprindo uma função socialmente reguladora. Consequentemente, revelar monstruosidade ou deformidade pode regular atitudes e comportamentos sociais (Botting 16). Destacaremos a actualidade desta temática evocando Chris Baldick, em *In Frankenstein's Shadow: Myth, Monstrosity, and Nineteenth-Century Writing* (1987), que também reconhece a versatilidade deste mito literário, ao notar: “how its various facets refer back to common and continuous anxieties, to genuine causes for alarm in the monstrous and uncontrollable tendencies of the modern world” (9).

Seguidamente, referir-se-á que o conceito de criação está associado ao de transgressão, sendo com frequência aplicado ao Gótico e à arte contemporânea podendo, por vezes, ambos os conceitos significar o mesmo. Os aspectos transgressivos do corpo monstruoso implicam que ele participe da dissolução de todas as categorias de pensamento que justificam o seu desvio da norma e a sua identidade

instável e sempre mutável. Por esta razão levaremos em consideração a atracção destas mulheres artistas pelo feio que foi expressa diretamente por Cindy Sherman, quando afirmou: “a degree of hyper-ugliness has always fascinated me. Things that were considered unattractive and undesirable interested me particularly. And I do find things like that really beautiful” (cit. em Cruz 490). Refletindo sobre o efeito simultâneo de atracção e repulsa criado por imagens monstruosas e tentando explicar como se pode ter prazer no que nos horroriza, em *The Philosophy of Horror*, Nöel Carroll defende que o horror atrai porque certas anomalias chamam a atenção ou suscitam curiosidade, concluindo que o ser impossível causa aversão, mas que essa aversão faz parte de um discurso narrativo geral que não é prazeroso, mas cujo prazer potencial depende da confirmação da existência do monstro como ser que viola, desafia ou problematiza classificações culturais vigentes (186).

Neste ponto é relevante reflectir sobre a temática da monstruosidade criativa como um fenómeno transmediático. É que apesar de produzirem objetos de terror artístico em diferentes tipos de *media*, Kiki Smith e Cindy Sherman estão conectadas por algo comum que a sua arte suscita: a emoção de horror produzida pela presença de imagens e formas monstruosas, que nos permitem lidar com as suas monstruosidades criativas enquanto fenómenos transmediáticos. Confundindo as distinções entre o corpo real e sua manipulação artificial, a arte destas três mulheres artistas provoca efeitos de horror tão poderosos quanto os do monstro de Victor Frankenstein. Essa sensação de horror é criada porque criaturas grotescas horríveis são psicologicamente ou fisicamente ameaçadoras, inspirando repulsa. Elas são também impuras devido à sua natureza combinatória gerada por várias categorias contraditórias. Como Nöel Carroll, em *The Philosophy of Horror*, observou “one structure for the composition of horrific beings is *fusion*” (43), o que transforma o monstro de Frankenstein numa figura de fusão, surgindo de corpos distintos juntamente com acessórios elétricos e cérebros diferentes. Por essa razão, deverá dizer-se que a monstruosidade criativa depende da construção de criaturas que transgridam distinções categóricas como interior / exterior, animal / humano, animado / inanimado, vivo / morto, humano / objeto e muitas outras justaposições. Estas amalgamas de dicotomias podem igualmente ser encontradas nas obras de Kiki Smith ou Cindy Sherman, onde abundam exemplos destas marcas gótico-grotescas. Mais humano que seu criador, o monstro revela não só o paradoxo da criação, mas também a sua natureza muito misteriosa e grotesca que resulta da sua vida ser composta de partes mortas do corpo

humano. Esta montagem é ao mesmo tempo natural e artificial, um ser animado nascido de matéria inanimada descrevendo o estranho como algo que parece estar vivo, apesar de estar estranhamente silencioso e imóvel, o que lembra o conceito do estranho como algo simultaneamente familiar e não familiar apresentado por Freud no ensaio *Das Unheimliche*.

23ª AULA

- **Kiki Smith ou Kiki Frankenstein – Um Processo Criativo Auto-referencial**

Este tópico dar-nos-á possibilidade de aplicar a temática acima referida ao perfil biográfico e artístico de Kiki Smith. Muito preocupada com a mortalidade e interessada nos temas de nascimento e morte, Smith autodenominou-se mesmo como Kiki Frankenstein. Na verdade, ela parece ter ficado tão seduzida pela anatomia e pelas ciências naturais quanto Victor Frankenstein. Aliás, esta artista americana é bem conhecida pelo seu interesse em partes do corpo: corações, úteros, pélvis e costelas esculpidas numa variedade de materiais, incluindo cera, gesso, porcelana e bronze. *Intestine* (1992) apresenta um fio de tripa em bronze, tão longo quanto um intestino real, esticado no chão, e que funciona como uma metáfora para a perda de individualidade, pois a artista sempre esteve especialmente interessada em retratar a pulsão de morte e também a violência sobre as mulheres. Vários dos seus desenhos e esculturas retratam o interior e partes do corpo, como *Ribcage* (1987), *Shield* (1988), que representa a barriga de uma grávida usada como escudo, ou *Second Choice* (1987), onde se encontram órgãos apresentados como frutas numa fruteira de cerâmica, como uma reação ao comércio de órgãos. Esta temática é também visível noutras esculturas como em *Glass Stomach* (1985) e *Untitled (Heart)* (1986). *Hand in Jar* (1983) – uma mão de látex, coberta de algas e submersa em um pote cheio de água – resultou numa escultura mórbida e poética. Diz-nos Smith:

First I made anatomical drawings, drawings of particles and cells, then works about systems in the body, like the lymph and the digestive system, then works about skin, then whole figures and sculptures based on different cosmologies. And then, through the cosmologies, animals. (Kimmelman)

Contudo, a sua arte é claramente uma criação animada, pois tem a sua própria aura ou alma, além de apenas expressar um certo conteúdo. A escritora Marina Warner chegou a observar que as obras de Smith olham “unblinkingly at the life in dead things” (Kimmelman).

Assim, será importante evocar e visionar as obras de Kiki Smith, pois são parte de uma história que a artista criou em associação com o mito moderno de Frankenstein, uma narrativa artística onde ela apresenta o seu próprio mito de criação. Kiki Smith sempre foi inspirada pela arte histórica, desde figuras bíblicas e míticas – como Lilith, a esposa de Lot ou a Maria Madalena a contos de fadas e aos seus próprios sonhos. O seu interesse pela mitologia, associado à paixão pelo corpo humano, estimulou uma admiração na sua juventude pelo monstro de Mary Shelley, que era tão capaz de chocar o público, no século XIX, quanto as suas mais actuais esculturas. Certa vez, ela confessou estar fascinada pelos denominados Survival Research Laboratories, onde se utilizam animais mortos para os reanimar por meio da motorização de seus membros, tendo comparado tudo isso a Frankenstein, Jesus ou Osiris (Kimmelman). No entanto, ao contrário de Victor Frankenstein, Kiki Smith nunca se concentrou nos aspectos científicos do corpo e sua apresentação, mas em expressar conotações emocionais e sensoriais relacionadas com as suas próprias experiências. Lembraremos que a artista esclareceu a sua posição dizendo: “The body is our common denominator and the stage for our pleasures and our sorrows. I want to express through it who we are, how we live and die” (cit. em Grosenick 502). Essa mesma curiosidade sobre as origens da vida e da morte produziu os mitos de monstros góticos, como o Vampiro, o Lobisomem ou o Frankenstein, que são alegorias fóbicas do medo primordial que cada cultura sente à medida que o corpo é cada vez mais pervertido, corrompido ou transformado pelas forças desconhecidas e intangíveis da sociedade, ciência, tecnologia, medicina ou, noutras palavras, pela própria humanidade. Concluiremos, assim, que Mary Shelley e Kiki Smith sempre souberam a importância da mitologia para narrar as suas histórias de transgressão, onde artistas e monstros se opõem e se identificam.

Esta semelhança entre os processos criativos de uma escritora do século XIX e de uma escultora contemporânea pode ser natural, pois, no passado, essa associação entre vários tipos de criadores sempre esteve muito presente nas primeiras narrativas sobre artistas ou cientistas obcecados com a sua arte. O tipo de figura criadora que encontramos nessas histórias é uma mistura peculiar de artista, filósofo, artesão e experimentador químico. O que é repetidamente mostrado, nesses contos de transgressão, é como um talento secreto, que torna o protagonista independente e rompe os seus laços sociais, se torna num fim obsessivo em si e domina o mestre. Muitas vezes, essas narrativas eram explorações da crise romântica da identidade

artística, ficções auto-reflexivas da aspiração criativa e suas incertezas. Tal como Chris Baldick concluiu em *In Frankenstein's Shadow*: “In many of the best tales of E.T.A. Hoffmann and Nathaniel Hawthorne, artists of various kinds discover the destructive and damning qualities of their own creations, which typically develop autonomous powers and overwhelm their creators” (64).

Especialmente, após a morte de seu pai em 1980, os temas de mortalidade e decadência estiveram muito presentes na obra de Kiki Smith. O seu principal objetivo artístico concentrou-se em tentar consertar a nossa existência fraturada por meio da montagem cuidadosa de partes dispersas e perdidas de nós mesmos. Algumas de suas marionetes, assustadoramente antropomórficas, nas quais seu papel como artista é metaforicamente curar e reanimar os mortos, aludem à fantasia de Frankenstein de Shelley. Podemos sentir esse propósito artístico refletido nos seus principais temas, como anatomia, auto-retrato, Natureza e iconografia feminina. Na sua introdução à terceira edição de *Frankenstein* (1831), Mary Shelley concluiu: “Invention... does not consist in creating out of the void, but out of chaos; the materials must, in the first place, be afforded: it can give form to dark, shapeless substances but cannot bring into being the substance itself” (171).

In *Women Artists in the 20th and 21st Century* (2001), sublinha-se a capacidade que as obras de arte de Kiki Smith têm de apresentar o mundo como um todo a partir da realidade das suas dicotomias e do seu poder em tornar mais compreensíveis os excessos do presente, constatando que “she creates a new feeling for nature and the human body, re-animates its significance in a technologically and scientifically oriented world, and provokes reflection with shocking but also poetic images” (505). Depreendemos que através do seu processo criativo, Kiki Smith pretendeu mostrar como o nosso corpo é pervertido, mutado ou corrompido pelas perigosas forças da sociedade, ciência, tecnologia e medicina. Na obra de Shelley, Frankenstein personifica esse medo primitivo de ter o nosso corpo invadido por forças desconhecidas que podem subverter e violar as nossas identidades criando monstros.

Como Fred Botting conclui na sua introdução a *Frankenstein – Contemporary Critical Essays* (1995), os monstros funcionam como “índices de deformidade” cumprindo uma função socialmente reguladora (6). Por conseguinte, revelar monstruosidade ou deformidade pode regular atitudes e comportamentos sociais (Bottinh 6). Pretende-se, assim, que os alunos percepçionem as figuras monstruosas de Kiki Smith como reproduutoras das nossas ansiedades e medos em relação às

tendências monstruosas e incontroláveis do mundo moderno. Elas serão projecções grotescas das nossas condições mais vulneráveis e, como todos os monstros, espelham os nossos segredos mais perturbadores que são, ao mesmo tempo, profundamente nós mesmos. Como Frankenstein, poderemos dizer que “their forms are only a filthy type of ours” (88).

24ª AULA

• Grotescos de Cindy Sherman e a Estética do Feio

Aqui daremos maior atenção à obra de Cindy Sherman, observando que a estética do feio, tão característica do Grotesco, poder-se-á encontrar em várias das suas obras. Aconselhar-se-á, por isso, a consulta de *A História do Feio* (2007) de Umberto Eco, por se ter constituído num interessante estudo incontornável sobre esta categoria estética. Se Victor Frankenstein montou o seu monstro a partir de partes de cadáveres encontrados em cemitérios e salas de dissecação, os grotescos de Cindy Sherman criam monstruosidades, representando diferentes partes do corpo que a artista encontrou em catálogos médicos de anatomia. O seu feminino monstruoso resulta da combinação de muitos objectos estranhos e não eróticos dispostos para capturar a produção em massa de estereótipos de feminilidade, que parecem transmitir a mensagem irónica de que a criação é impossível sem o uso de protótipos e que a identidade está na aparência, não na realidade. Assim sendo, esta artista retrata o corpo feminino como monstruosamente sexualizado através de uma amálgama e fusão de próteses genitais e partes de manequim fragmentadas, como em *Untitled #250*, *Untitled #263*, *Untitled #264* (1992), etc.

Acescentar-se-á ainda que as estranhas associações destas imagens criam uma espécie de grotesco teatral onde manequins, próteses e parafernália erótica são organizados em imagens perturbadoras que refletem criticamente sobre as relações voyeurísticas de hoje com o corpo físico e a sexualidade. Manequins manipulados em poses pornográficas criam um teatro macabro de memória, conectado a actos privados de voyeurismo que geralmente deixam as pessoas muito desconfortáveis. As suas fotos referem-se a modelos eróticos e pornográficos estereotipados da cultura de massas e da denominada alta cultura sem produzir seus efeitos, o que significa que ela pega nessas poses familiares e as desfamiliariza, criando uma profunda desorientação visual. Essa sensação é criada por um certo realismo cômico que produz uma crise de categoria e sentido, subvertendo as fronteiras culturalmente reconhecidas de masculino

/ feminino, gay / heterossexual, orgânico / inorgânico, belo / feio, reconhecimento / desconhecimento e dando origem à fusão de figuras. Ao mesmo tempo, expõe os medos e desejos de nossa cultura, tal como acontece à imagem monstruosa em *Frankenstein*.

Essa subversão também é aplicada aos diversos géneros de *media* artísticos, cinematográficos ou populares, usados por Sherman: o filme B, a moda, o conto de fadas, pinturas de antigos mestres, pornografia, fotografia surrealista e adereços de filmes de terror, porque, como E.A.T. Smith bem observou em “The Sleep of Reason Produces Monsters”, incluído no volume *Cindy Sherman: Retrospective* (1997):

Constantly interweaving the real and the artificial, both in her imagery and her choice of genres, Sherman’s enthusiastic engagement with the grotesque mocks the conventions of these genres by exaggerating their modes of artifice, offering a stunningly lurid portrayal of the artifacts of the monstrous. (29)

A estranheza das imagens de Sherman interpela o seu público para interrogar o fascínio e a repulsa que sente pelo Grotesco. Nas suas obras centradas no corpo, verifica-se que este está fora de controlo, como uma criatura que parece não ser dominada por seu criador, como se poderá ver em *Untitled # 314E* e *Untitled # 314F* de 1994. O resultado é um simulacro com toda a sua artificialidade hiperbólica, mas o efeito estético será ambíguo como em *Frankenstein*, provando que a criação monstruosa é tanto humana quanto artificial. Como a hedionda progenitura de Mary Shelley, nas obras de Sherman o inanimado torna-se animado, sublinhando o seu poder misterioso e a obsessão da artista com a morte e a mortalidade. Na verdade, uma forte sensação de morte permeia seu trabalho, algo que ela também tem em comum com Victor Frankenstein que acreditava que: “To examine the causes of life, we must first have a recourse to death” (Shelley 30). Nesta sequência, e lembrando a valorização estética de Edgar Allan Poe da morte de uma mulher jovem e bela (em “The Poetic Principle”), evocaremos a obra *Over Her Dead Body* (1992) de Elisabeth Bronfen, onde a autora aborda o interesse do denominado “male gaze” pelo corpo morto da mulher bela, cuja beleza lhe advém pelo facto de estar morta, o que levou David Punter a concluir: “the continuing preoccupation of the male gaze is with the dead, but beautiful – perhaps beautiful because dead – female body” (*Gothic and the Arts* 321).

Além disso, como Mary Shelley, Sherman usou, a partir da década de 1980, a estética do feio representando actos de violência, monstros, putrefação e morte. Muitas

dessas imagens mostram cenas horríveis com ratos, vômito, pus, mofo e cadáveres, oferecendo outro paralelismo com a sensibilidade de Victor Frankenstein, porque era importante para si: “observe the natural decay and corruption of the human body” (Shelley 30). A este propóstico será importante referir que, em *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis* (1993), Barbara Creed baseou-se na teoria da abjeção de Julia Kristeva, bem como em modelos freudiano-lacanianos mais familiares para apresentar uma leitura psicanalítica do monstro feminino em filmes de terror. O interesse de Creed por imagens e temas de monstruosidade feminina poderá ser útil para entender por que a abjeção é um problema de ultrapassagem de certas fronteiras, sendo estas simbolizadas por imagens de limites confusos ou transgredidos, como a fixação obsessiva pela representação de dejetos corporais como “blood, vomit, spittle, sweat, tears and putrefying flesh” (Creed 10). Isto pode levar à conclusão de que o corpo feminino será significante para a representação desse conceito de “fronteira”, significando o abjecto, um estado de angústia em relação aos limites do corpo, o que, por sua vez, permite considerar a figura materna como abjecta, como algo impuro.

Notaremos que as imagens mais relevantes de Sherman, relativamente a esta temática, fizeram parte de uma retrospectiva intitulada *Horror and Surrealist Pictures* (1994-1996) constituída por obras que foram comparadas a pinturas de Hieronymous Bosch, Giuseppe Arcimboldo e Goya, em particular *Los Caprichos* e no seu famoso *El Sueño de la Razón Produce Monstruos*, porque, como E.A.T. Smith (2001) constatou: “Like Goya, Sherman succeeds in parodying representations of the social roles, archetypes, and vanglorious and malignant desires that we create and perpetuate – brilliantly unleashing the monsters produced by the sleep of reason” (29). Essas obras eram intensamente claustrofóbicas, saturadas de tristeza e desilusão, sendo constituídas por fotografias de manequins, brinquedos, lixo podre, produtos domésticos quebrados e resíduos não identificáveis. Todos estas imagens desafiam os conceitos convencionais de beleza e exigem explorações das profundezas da imaginação e do subconsciente, evocando pensamentos e sensações que normalmente só vêm à superfície durante pesadelos ou sonhos. De notar que essa necessidade de transcender as concepções comuns de beleza também foi importante para Victor Frankenstein, vítima de um desejo maligno inevitavelmente causado pelo “sono da razão” e que o levou a confessar: “My attention was fixed upon every object the most insupportable to the delicacy of the human feelings” (Shelley 30). Por sua vez,

Sherman explicou, tal como citado em *ArtNet*, que começou a criar essas imagens de abjeção e monstruosidade num esforço para examinar e transcender as concepções comuns de beleza:

I like making images that from a distance seem kind of seductive, colorful, luscious and engaging, and then you realize what you are looking at is something totally opposite. It seems boring to me to pursue the typical idea of beauty, because that is the easiest or the most obvious way to see the world. It's more challenging to look at the other side.

Para concluir, observaremos que Kiki Smith e Cindy Sherman, como Mary Shelley, nunca tentaram encontrar a maneira mais fácil de ver o mundo, porque possuíram o interesse comum de focar a parte mais obscura da personalidade humana, esse nosso lado monstruoso, nós mesmos. Todas parecem considerar que produzir este tipo de arte pode servir como uma espécie de exorcismo, porque, como Kiki Smith chegou a referir, “while making the scariest things we can place them outside us, to protect our own internal psychic being” (cit. em Posner 23). Todas estas monstruosidades criativas, cuja beleza depende da deformidade da sua aparência, revelam, afinal, o paradoxo da própria criação ao produzirem arte como quem produz monstros, ou como algo ao mesmo tempo muito pessoal e muito independente, ou até estranho. À semelhança da escrita romântica de Mary Shelley, estas obras artísticas parecem possuir uma autorreferência aparentemente circular, mas, na verdade, entram num domínio mais amplo de significação que aspira ao universal, mostrando uma profunda interacção humana com o mundo. Seguindo o conselho de Frankenstein, estas mulheres artistas também verteram “a torrent of light into our dark world”, ousando perturbar “with profane fingers, the tremendous secrets of the human frame” (Shelley 30).

25^a AULA

• Outras Monstruosidades Artísticas na Arte Americana Contemporânea

Prosseguir-se-á com outros exemplos de monstruosidades artísticas na arte americana contemporânea através do visionamento das horríveis criações de seres humanos e plantas de Keith Edmier ou das pernas realistas de Robert Gober interceptadas por paredes, que facilmente dialogam com as montagens de partes do corpo de Cindy Sherman. Estas semelhanças levaram Christoph Grunenberg, em *Gothic*:

Transmutations of Horror in Late Twentieth-Century Art, a comentar que todos estes exemplos confirmam uma crise da personalidade coerente (163).

Poder-se-á encontrar eco destas palavras num projeto dirigido por Mike Kelley e intitulado *The Uncanny* (1993; 2004) em que foi possível perceber a dupla qualidade dessa figura de fusão como significante animado e substância inerte, condição comum a muitas obras figurativas contemporâneas de Charles Ray, Kiki Smith, os irmãos Chapman e outros artistas presentes nesta exposição onde foram exibidos modelos anatómicos, bonecas sexuais insufláveis, brinquedos e fotografias forenses. Metaforicamente falando, referir-se-á que a estética gótica-grotesca presente nestas obras busca criar o mesmo efeito por meio da sua capacidade de inventar novas técnicas que superam as criadas por um *media* sensacionalista que, para incutir terror, se preocupa em estimular o vício dos consumidores na sua orgia de atrocidades. Porém, sabemos que hoje em dia é cada vez mais difícil produzir uma descarga de adrenalina ou uma aceleração dos batimentos cardíacos que possam causar a desejada sensação de “pleasurable sadness”, um paradoxo sublime tão bem descrito por Edgar Allan Poe em “The Poetic Principle”, que sem explicação justifica os impulsos perversos para o mal e a vontade incontrolável e irracional de ter prazer em ser-se aterrorizado. A fim de esclarecer este processo evocar-se-á a obra de Fred Botting, *Limits of Horror: Technology, Bodies, Gothic* (2008), onde o autor compara certos choques góticos estéticos com efeitos perturbantes produzidos pelo progresso tecnológico, concluindo que eles fazem parte do sistema da modernidade. Definindo um choque como uma experiência que sinaliza uma inexplicável disjunção entre fenómenos e modos de habituação, sejam eles culturais ou tecnológicos, Botting observa que tudo isto provoca um desvio das regras e uma ruptura da uniformidade e proporção que dá origem a uma manifestação subjectiva de deformidade estética (*Limits of Horror* 96).

Inspirados pelas realidades incómodas que nos cercam, muitos destes artistas só encontram expressão adequada numa arte perturbadora e grotesca, usando equivalentes estéticos e muitas metáforas para as experiências extremas que nos perseguem insistentemente. Sempre que recriam o drama de vanguarda da provocação e a recusa da glorificação cultural por meio de obras que, como antítese do optimismo de todas as religiões, podem ser chamadas de monstruosas, niilistas ou mórbidas, eles parecem acreditar no poder da arte para chocar e perturbar. Ao mesmo tempo, expressam uma fé nostálgica na criatividade para questionar os estereótipos e as falsas

aparências, que com regularidade limitam e impedem uma percepção profunda de nós mesmos. Ao comentar sobre a presença de terríveis imagens de violência excessiva na arte contemporânea, que geralmente têm como objetivo um impacto desconcertante, Christoph Grunenberg observou que “many contemporary visual artists share a common aesthetic, a preference for crude, fragmentary, and contorted forms which are employed to produce effects of horror as well as amazement” (210-19). Referiremos que a dupla natureza desses efeitos mostra que as emoções provocadas por imagens góticas e grotescas implicam uma certa sublimidade devido à associação do belo com o medonho, o que produz emoções ambíguas de atração e repulsa.

Lembrar-se-á aqui que, segundo Edmund Burke, o Sublime é uma categoria estética capaz de produzir “espanto” e também “that state of the soul in which all emotions are suspended, with some degree of horror” (Burke 144). Isso permitir-nos-á concluir que os efeitos do choque dependem de certos elementos sublimes como obscuridade, vastidão, grandeza de dimensão, infinito e escuridão, associadas a formas tão belas quanto monstruosas. De notar que, do mesmo modo, Kant percebeu este duplo movimento do sublime, notando um primeiro momento em que a pessoa é quase oprimida ou estilhaçada por uma visão ou som impressionante, seguido por um segundo momento em que se apreende intelectualmente a experiência sublime, sentindo uma onda de poder e não de perda. Observar-se-á que o primeiro momento traumático destes choques estéticos tem interessado muitos artistas contemporâneos, como Matthew Buckingham, Janet Cardiff, Stan Douglas, Douglas Gordon, Pierre Huyghe, Steve McQueen, Tony Oursler, Paul Pfeiffer, Pipilotti Rist, Rosemarie Trockel e Gillian Wearing, que se dedicam à projeção de imagens de vídeo e filmes de beleza e monstruosidade violentas.

Ao selecionar um grupo de artistas norte-americanos que criaram obras poderosas e chocantes, certas figuras extremamente influentes não podem ser omitidas, como por exemplo Robert Gober, que esculpe pernas masculinas em cera e outros materiais, isoladas no chão ou expostas em cenários estranhos com decoração inusitada. Gober chegou a usar cera de abelha em esculturas de pernas de homens, completas não apenas com sapatos e pernas de calças, mas também com cabelo humano. Tendo estudado literatura e depois belas-artes, destacar-se-á a sua obra *Slides of a Changing Painting* (1982-83), tendo alcançado grande notoriedade em meados da década de 1980, quando produziu uma das suas séries mais conhecidas de mais de 50 pias excêntricas que, numa época de novo invadida com hábitos extremos de higiene

clínica, se tornam muito actuais. De sublinhar que este artista chegou a explicar que as suas esculturas representam memórias que foram recriadas, recombinadas e filtradas pelas suas experiências actuais, tendo-se referido às suas instalações como dioramas de história natural sobre seres contemporâneos. Gober pensa que somos *voyeurs* de eventos esquecidos, sendo as nossas vidas o resultado de uma experiência misteriosa que parece incorporar o passado e o presente, o imaginado e o real. Questionando as origens do desejo, Gober considera a natureza da perda, criando, por isso, uma arte de perda e sobrevivência na era da SIDA, lançando luz sobre sua visão de que “death has temporarily overtaken life in New York City. And most of the artists I know are fumbling for ways to express this”¹⁰.

Continuando este percurso por artistas produtores de imagens conotadas com tendências gótico-grotescas na arte contemporânea americana, referir-se-á Paul McCarthy, um dos artistas mais obscenos e sombrios que retrata todas as estruturas de identidade – especialmente a família – em dissolução. Nas suas obras, ele inverte a ordem dos mundos natural e cultural por meio de acções anti-estéticas que, nos anos 1970, se transformaram em *performances* em que o corpo se tornou o pincel e produtos alimentícios, como o *ketchup*, a tinta, apresentando um retrato do artista como infantil e louco. Nas suas *performances* mais recentes, que são filmadas ou gravadas, McCarthy ataca as figuras convencionais de autoridade masculina, usando máscaras grotescas e fantasias bizarras baseadas em ícones da cultura pop deformados, por meio dos quais ridiculariza a figura do artista. Objectos encontrados na rua ou em lojas de lixo, como animais de peluche, bonecas e partes artificiais do corpo, são usados nas suas instalações para desafiar todas as fronteiras entre jovem e velho, humano e animal, pessoa e coisa, criando personagens que vão além do estereótipo e do grotesco tornando-se exemplos de monstruosidades artísticas.

Outros dos melhores exemplos de expressão de uma visão gótico-grotesca serão os trabalhos de Mike Kelley, envolvendo objetos encontrados, *banners* têxteis, desenhos, montagem, colagem, *performance* e vídeo. As obras de Kelley incluem temas como decadência urbana, sexualidade, tédio, abuso infantil, etc. O seu trabalho tem um *éthos* pós-punk sério ainda mais cimentado por associações com grupos, como o Sonic Youth. Difícil de categorizar, Kelley foi descrito, em 2012, pelo *The New York*

¹⁰ Andrew Perchuck, “Robert Gober.” *Artforum*, New York, October, 1994, <https://www.artforum.com/print/reviews/199408/robert-gober-53978> Acedido a 13 de Maio, 2023.

Times como um dos artistas americanos mais influentes do último quarto de século e um comentador pungente da classe americana, da cultura popular e da rebelião juvenil. Durante o seu tempo no California Institute of the Arts, conhecido como CalArts, Kelley começou a trabalhar numa série de projetos em que explorou obras com temas poéticos, como *The Sublime*, *Monkey Island*, *Plato's Cave*, *Rothko's Chapel* e *Lincoln's Profile*, usando uma variedade de diferentes meios como desenho, pintura, escultura, *performance*, vídeo e escrita.

Entre as suas obras mais associadas a uma sensibilidade gótica, podemos citar *The Uncanny* (2004), a primeira exposição individual em grande escala dedicada ao artista, no Reino Unido, desde sua exposição de pesquisa no ICA de Londres em 1992. A exposição foi baseada num projeto que havia contado com curadoria de Kelley, que foi revisto e atualizado para a Tate Liverpool em estreita colaboração com o artista. De lembrar que Sigmund Freud descreveu o estranho (*Das Unheimliche*) como algo oculto e familiar que sofreu repressão, mas que regressa mais tarde causando estranheza. Será neste contexto que, em *The Uncanny* (Tate Liverpool), Kelley explora a memória, a lembrança, o terror e a ansiedade, por meio da justaposição de uma coleção altamente pessoal de objetos associados a um tipo de escultura figurativa realista. O elemento central da exposição consistia num número substancial de esculturas figurativas policromadas que incorporavam o sentimento do estranho por meio da sua escala e uso de cor, forma e material. Kelley relacionou isso com a ideia do “duplo” – a representação perturbadoramente realista de uma figura humana suspensa entre a vida e a morte. Os seus objetos não artísticos incluem uma variedade de modelos anatómicos históricos e contemporâneos, figuras de cera, bonecos animatrónicos e animais embalsamados. Tudo isso foi complementado por uma grande coleção de fotografias documentais em preto e branco que retratavam esculturas figurativas, incluindo figuras de cera, manequins Dada e surrealistas, fotos de filmes, recortes de jornais e desenhos animados, cujas imagens e temas evocaram o sentido do estranho.

A este respeito poder-se-à citar Mike Kelley que revelou: “I still think the social function of art is that kind of negative aesthetic. Otherwise there's no social function for it”¹¹. A sua conexão com a denominada *text art* pode ser vista na obra *Pay*

¹¹ Mike Kelley em "Memory" episódio da série *Art in the Twenty-First Century*, Temporada 3, Setembro 23, 2005. <https://art21.org/watch/art-in-the-twenty-first-century/s3/mike-kelley-in-memory-segment/> Acedido a 03/03/2018.

for Your Pleasure (1988), onde Kelley associou a arte à culpa, criminalidade e extremismo comportamental por meio de 43 citações selecionadas de uma constelação de poetas, artistas, romancistas, papas e filósofos, de Platão e Mikhail Bakunin a Edgar Degas e Oscar Wilde, pintados em retratos monocromáticos em vermelho, verde, roxo, laranja, etc. De notar também que, em 1999, Kelley fez um pequeno vídeo em que o Super-Homem recita trechos de *The Bell Jar* (1963) de Sylvia Plath.

Serão ainda mencionados dois artistas americanos contemporâneos que exprimiram visões negras conotadas com o Grotesco, tendo sido directamente influenciados por Francisco de Goya. Muito sintonizados com o nosso tempo, e com a turbulência do mundo em que vivemos, os irmãos Jake and Dinos Chapman criaram, por exemplo, *Disasters of War* (1993), uma peça baseada num portfólio de gravuras de Goya com o mesmo título, retratando as atrocidades de guerra vividas e testemunhadas durante e após as invasões napoleônicas de Espanha em 1808. Deste modo, esta peça entra claramente em diálogo com as oitenta e três gravuras de Goya que contêm cenas de brutalidade e horror, como mutilação e decapitação. Além disso, tal como *Hell* (2000), a obra revela uma intenção irónica contendo uma obsessão algo neurótica. Numa época de descontrole social, os artistas passaram muito tempo a recortar e reconstituir figuras que representam actos humanos violentos e grotescos. *Disasters of War* critica o distanciamento das sociedades ocidentais das realidades da morte em tempo de guerra, por meio da informática, da televisão e da indústria cinematográfica, como de resto alertou Susan Sontag em *Regarding the Pain of Others* (2003). *Cyber-iconic Man* (1996), uma escultura de media mistos, será também referida como uma outra obra dos irmãos Chapman com conotações góticas, dado representar um sujeito invertido ferido a sangrar.

Concluiremos com algumas pequenas observações e dando ênfase ao facto que todas estas obras tanto remetem para o conceito estético do Grotesco como do Sublime. Com efeito, quase sempre nelas encontramos a associação do terror e da beleza, onde imagens de mutação, desintegração, desastres naturais ou decadência física revelam uma realidade disforme e horrível donde, por vezes, irrompe o cómico com sentido trágico. Salientaremos que estes jogos estéticos paradoxais sempre estiveram presentes em muitas das obras modernas e contemporâneas mais representativas, especialmente nas que de um modo mais directo podem ser

associadas com a estética gótico-grotesca. Experimentalistas, subversivos e radicais, muitos destes artistas sempre souberam que as suas obras desafiam a estética do *status quo* artístico incapaz de representar as contradições e o absurdo do mundo em que vivemos. Lembraremos, assim, que sendo o Grotesco um género tipicamente americano, como defende Willian Van O'Connor em *The Grotesque: An American Genre*, este tem-se tornado uma forma com elevado grau de prevalência na cultura americana, com antecedentes literários mais explícitos em autores como Edgar Allan Poe ou Ambrose Bierce, mas também em escritores naturalistas como Hart Crane, Frank Norris e Jack London, com particular destaque para a produção grotesca sulista, onde se incluem obras de Erskine Caldwell, William Faulkner, Robert Penn Warren, Eudora Welty, Carson McCullers, Flannery O'Connor, Truman Capote e Tennessee Williams. Nesta sequência, será de novo referida a obra de Joyce Carol Oates, *Haunted: Tales of The Grotesque*, relembrando algumas ideias da autora no posfácio, “Reflections on the Grotesque”, onde destaca Brockden Brown, Irving, Hawthorne e Poe como escritores americanos mais associados a este género. Oates dá ainda ênfase à presença do estranho no Grotesco e à sua capacidade de tornar criaturas monstruosas em seres esteticamente atraentes, que tanto repelem quanto atraem. Ao propiciar possíveis diálogos entre a ficção destes autores e as de alguns artistas acima mencionados, tentaremos justificar a relevância e pertinência do Grotesco como meio de expressão estética num tempo de guerras, crises económicas, sociais e políticas permanentes que demontram a actualidade da seguinte observação de Willian Van O'Connor:

The grotesque has developed in response to our age, to atom bombs and great social changes. The century just before ours learned that man had evolved from a lower biological species, and certain of its philosophers stressed both the irrationality of human nature and the ways in which our actions are determined by forces beyond our control. (6)

9. Universos Grotescos no Cinema de Terror Norte-Americano

26ª AULA

Será, aqui, nosso objectivo distinguir marcas grotescas nas obras de três realizadores de cinema norte-americano, especialmente na cinematografia de David Lynch, David Cronenberg e Tim Burton. Iniciaremos este tópico partindo da influência da ficção de Edgar Allan Poe nos filmes de Alfred Hitchcock, a fim de encontrar afinidades entre

os dois autores, assim como a presença de alguns indícios do Grotesco numa fase inicial do cinema de terror norte-americano, como será o caso da influência do Expressionismo Alemão através de *The Cabinet of Dr. Caligari* (1920) de Robert Wiene, *Nosferatu* (1922) de Friedrich Murnau ou *Metropolis* (1927) de Fritz Lang. Com este propósito, partiremos da visualização da célebre imagem cadavérica e grotesca da cabeça embalsamada da mãe de Norman Bates, em *Psycho* de Hitchcock, para evocar a assumida dívida do cineasta norte-americano relativamente a esta herança recebida de Poe. Para isso, será importante referir a obra biográfica *The Dark Side of Genius* (1983) de Donald Spoto, onde se poderá encontrar a expressão do reconhecimento de Hitchcock em relação à influência de Edgar Allan Poe, e onde o realizador afirmou:

It's because I was so taken with the Poe stories that I later made suspense films. I don't want to seem immodest, but I can't help comparing what I've tried to put in my films with what Edgar Allan Poe put in his novels: a completely unbelievable story told to the readers with such a spellbinding logic that you get the impression that the same thing could happen to you tomorrow. (39-40)

• Cinema Gótico – Breve Introdução

Tentaremos também proceder a uma breve introdução ao Cinema Gótico, começando por referir que este não se delimita facilmente, pois abrange categorias, como o suspense, o terror ou o horror, tendo Misha Kavka, em “The Gothic on Screen”, concluído que: “the Gothic does not belong to film, and the film medium must content itself with providing a home for that catchall category of terror and spookiness, the horror genre” (109). Notaremos que esta autora estabeleceu uma diferença entre o Gótico e o Horror, sendo próprio do primeiro deixar fora do ecrã, ou na sombra, o que não se deseja revelar na totalidade, enquanto o segundo sempre opta pela exposição directa da imagem do horrível (227). Com efeito, o cinema em geral, pela sua natureza próxima de certos fenómenos sobrenaturais, adequa-se à representação de fantasmas, forças demoníacas e seres que atravessam várias dimensões, pois a bidimensionalidade do ecrã possibilita também representar um mundo tridimensional que frequentemente transcende a racionalidade da compreensão humana. Evocaremos aqui o contributo de Elisabeth Bronfen para a definição deste género em “Cinema of the Gothic Extreme”:

Gothic cinema, in fact, foregrounds the spectrality of the film medium by undercutting all semblance of “realistic” verisimilitude, seeming to open a passage between the spiritual beyond and the material here. Telling stories based on blurring the boundary between life and death, human and animal,

flesh and machine, these films speak to the uncanniness of their own mode of communication as it gives imaginary tangibility to what is physically absent. (108)

Referindo-nos ao Cinema Gótico Americano em particular, podemos dizer que, ao confrontar-nos com realidades inquietantes, este sempre pretendeu simultaneamente emocionar e criar repulsa desenvolvendo para isso uma capacidade de reflexão e crítica cultural sociopolítica. Trata-se, assim, de captar esse “pleasurable terror” devedor dessa “pleasurable sadness” de Poe, revelando o poder de evocar o Sublime tal como Edmund o definiu em meados do século XVIII, ao concluir que o terrível pode ser ao mesmo tempo belo e sublime. Lembraremos que Stephen King descreveu do seguinte modo este apelo do terror na sua obra *Danse Macabre*: “an invitation to indulge in deviant, antisocial behavior by proxy – to commit gratuitous acts of violence, indulge our puerile dreams of power, to give in to our most craven fears” (31). Acrescentaremos por fim que, por esta razão, foi considerado que o Cinema Gótico poderia exercer um efeito muito pernicioso no público, pelo que, no início do século XX, o Supremo Tribunal dos Estados Unidos decidiu retirar a protecção de liberdade de expressão a este género de cinema. Nos anos 30 foi ainda aplicado um conjunto de regras morais, denominado Motion Picture Production Code, que impedia serem exibidas formas de representação identificadas com miscigenação, homossexualidade e outras más práticas, onde se incluía a projecção destes filmes. Contudo, como veremos de seguida, o Cinema Gótico ou de Terror não se deixou aniquilar com facilidade.

• **Violência Grotesca no Cinema de David Lynch**

Considerado o génio grotesco do cinema americano, David Lynch é bem reconhecido pelo seu estilo pouco convencional onde será fácil encontrar elementos grotescos devido à presença de imagens de partes do corpo humano decepadas, de pessoas com deformações, anões, cegos ou portadores de enfermidades, que quase sempre transgridem os padrões da normalidade pela sua estranheza. Sendo um realizador de temperamento poético e visões fantasmagóricas, as suas criaturas bizarras conferem uma beleza muito especial ao seu Grotesco, muitas vezes criado pela impossibilidade de distinção entre a imaginação e a realidade e pela presença de uma série de contrastes entre o consciente e o inconsciente, o familiar e o estranho, permitindo que o enigmático surja na normalidade. Será referida a importância de séries, como *Twin*

Peaks, ou de filmes, como *Eraserhead* (1977), *Blue Velvet* (1986) ou *Mulholland Drive* (2001), propondo-se o seu visionamento e sublinhando a sua actualidade. Por tão bem representar a estranheza do nosso mundo actual, tendo influenciado vários domínios culturais, desde a música às artes visuais, além da arquitectura e até a moda, como é o caso das marcas Raf Simons, Comme des Garçons e Kenzo, o universo criativo de David Lynch encontra-se disseminado na cultura contemporânea. Transportando-nos para dimensões oníricas, com uma crueldade irónica e violência grotesca, os filmes de Lynch acabam por retratar a nossa própria realidade existencial, criando-nos perplexidades e inquietações intensas. Reflectiremos sobre o facto de Lynch sempre ter convidado os seus espectadores a penetrar no lado mais sombrio do sonho americano, criando para isso personagens alienadas ou isoladas que nos propõem a partilha de uma terrível familiariedade, criando momentos de ansiedade e mistério.

Abordar-se-á primeiramente a sua primeira longa-metragem, *Eraserhead*, que possui uma estética singular destacando-se um preto e branco carbonoso, uma banda sonora irrealista e criaturas híbridas estranhas, entre as quais se encontra um bebé que parece um animal a vagir, sequências de animação, efeitos especiais artesanais, gosto pelas metamorfoses, atmosfera opressiva, etc. Trata-se de um objecto cinematográfico bizarro, ligado ao inconsciente do seu autor como ao dos espectadores, conseguindo transpor para a tela uma trajectória interior, a de Henry Spencer, interpretado por Jack Nance que, ao longo dos anos, surgiu em vários filmes de Lynch. Henry sofre uma espécie de metamorfose interna, sem compreender o que lhe está a acontecer, o que resulta de este ser um filme dominado por estados de alma, sensações perturbantes e um clima de angústia. Difícil será, por isso, resumir a acção que se apresenta como uma série de cenas traumáticas e não como uma narrativa articulada do princípio ao fim. O próprio título deste filme associa-se à imagem de uma cabeça que se desprende do corpo do protagonista e serve para fabricar borrachas para lápis, o que produz uma sequência onírica inquietante.

Farei notar que *Eraserhead* surge, assim, como uma mistura de realismo e fantástico doméstico que evoca o universo de Kafka, uma influência que Lynch assumiu considerando este filme uma adaptação cinematográfica de *A Metamorfose* (1915). Na segunda parte do filme, as sequências com o bebé acentuam este clima de opressão interior, misturado com toques de Grotesco. O filme acaba por ser uma narrativa de um parto, de um nascimento e de uma metamorfose da personagem,

Henry, mas também do cineasta David Lynch ao produzir esta sua primeira longa metragem profundamente perturbadora e com uma estranheza radical de cariz autorreferencial. Importante será também notar, neste filme, muitos contrastes como o cruzamento dos universos onírico e real, assim como as oposições entre claro e escuro semelhantes ao *film noir* um género evocado e desconstruído por Lynch noutras filmes, especialmente em *Blue Velvet*, *Wild at Heart* (1990), *Lost Highway* (1997) e *Mulholland Drive*, onde se provocam distorções a muitos elementos típicos do *noir*, como detectives, gangsters, heróis solitários, mulheres fatais e polícias corruptos.

Claude Beylie, no seu livro, *Les Films Clés du Cinema* (1987), referiu que *Eraserhead* podia ser considerado um pesadelo experimental nascido de um cruzamento de Frankenstein com *Un Chien Andalou* (1929) de Buñuel. Na verdade, encontraremos neste filme uma fusão de características expressionistas e surrealistas, que provêm de um tom bizarro e obscuro. A divisão entre real e ilusório torna-se indistinta, como noutras filmes de Lynch, observando-se que a influência da luz e da sombra é essencial para demarcar sensações e pensamentos das personagens, encontrando-se aqui um jogo de reflexos subtil, seja em janelas ou poças de água, o que de certa forma denota a influência de pintores surrealistas, especialmente René Magritte. Muita da simbologia deste filme associa-se directamente ao Grotesco, mais especificamente ao que Tom Gunning designou “cinema de atracções”, ligado a certas qualidades circenses, exóticas e a algum exibicionismo. Contando-nos a história de Henry Spencer e de como sua vida se altera após o nascimento do filho, fruto da relação com a sua namorada, Mary (Charlotte Stewart), *Eraserhead* fundamenta-se nesta narrativa para sustar uma obra que se revela profundamente metafórica e simbólica conferindo-lhe o seu alcance enigmático.

Muitos aspectos, que determinam a incerteza da significação de *Eraserhead* resultam de vários dos seus significados serem também incertos contribuindo para uma atmosfera obscura e bizarra. São disso exemplo o bebê de Henry e Mary, a rapariga do radiador, o planeta ou a sequência da cabeça de borracha, entre outras imagens com significado bastante indecifrável. Aliás, será salientado que a perplexidade dos espectadores é comparável às próprias reacções e olhares de espanto, que traduzem a confusão e incredulidade das personagens e revelam a existência de num sentimento de identificação não explícito entre os protagonistas e o público.

Apesar de tudo isto, será de realçar que existe um conjunto de elementos cómicos que reforçam a presença do Grotesco e a sensação de desorientação neste

filme. Uma porta de elevador que demora tempo demais para fechar, ou o insistente toque da campainha de uma empresa de borrachas podem introduzir o cómico sem impedir que se mantenha a estranheza pretendida e conservando a necessária tensão. O poder simbólico deste filme é concedido também, a nível técnico, pela ausência de movimento da câmara que se mantém fixa como se antecipasse o movimento das personagens. A câmara prende o olhar dos espectadores na visão de aprisionamento que produz, reflectindo os sentimentos de Henry o qual se sente preso no seu quarto pequeno e claustrofóbico cuja única janela está em frente de um muro. Tal como a movimentação e os ângulos da câmara, os sons foram igualmente muito bem pensados por Lynch para com eles obter mais efeitos grotescos. Certos ruídos provocam tensão e estranhamento, bem como os silêncios prolongados e os barulhos de ambiente que causam impressões de abjecção e horror. De notar que um dos momentos mais icónicos do filme – a cena em que a rapariga do radiador se apresenta a Henry – ganha significativa intensidade por meio da música *In Heaven*, escrita e cantada por Peter Ivers. A canção é tão expressiva que levou a banda Pixies a fazer uma *cover*. Concluir-se-á, assim, que *Eraserhead* foi muito importante para toda a estética cinematográfica de David Lynch, que seria mais tarde desenvolvida noutros filmes deste realizador. Pelo papel central na sua filmografia, esta obra é considerada uma das melhores do autor, continuando a causar um forte impacto no público, semelhante ao causado há quatro décadas.

Relativamente a *The Elephant Man* (1980), referir-se-á que a abordagem do Grotesco surge através do rosto deformado de John Merrick, uma personagem que pode representar também a figura do artista enquanto ser dessocializado, frágil, exibido e escondido, em busca da sua identidade, dividido entre a feira, o hospital e o teatro, sucessivamente rejeitado e exaltado pela sociedade. Será importante salientar que, além do aspecto estranho da personagem central, o que mais impressiona é esta ser uma criatura híbrida que deseja recuperar a sua humanidade. Destacarei que se trata de uma obra filmada a preto e branco com fortes contrastes metálicos, marcada pelo clima opressivo e desumanizado provocado pelos efeitos da Revolução Industrial na Inglaterra do século XIX. Neste filme faz-se sentir a influência gótica dos filmes da Hammer, remetendo-nos inevitavelmente para a comparação com *Freaks* (1932) de Tod Browning, em que nos é lembrada a transgressão dos valores estéticos convencionais promovendo-se a beleza da fealdade tão própria do universo grotesco de David Lynch.

Em relação a *Twin Peaks* (1990), a série criada por Lynch e Mark Frost, resultante do encontro improvável entre a telenovela e a arte contemporânea, haverá a destacar ser situada numa pequena e estranha cidade imaginária nos confins do Canadá, rodeada por uma floresta inquietante que funciona como uma personagem maléfica. Aqui os cenários grotescos, góticos e até sobrenaturais promovem o suspense que se mantém através da ligação entre absurdo, humor, erotismo, angústia e loucura. A sensação de ansiedade é reforçado pela música, composta por Angelo Badalamenti, que desenvolve um tema mórbido capaz de adensar ainda mais o clima bizarro que envolve toda a comunidade.

Antes de finalizar este percurso pelo Grotesco na filmografia de Lynch, poder-se-á referir que muitas das marcas do cinema lynchiano, especialmente as mais grotescas, poderão ser relacionadas com vários géneros e estilos da história do cinema, até mesmo com o período mais inicial deste e a sua relação com feiras, circos e *vaudevilles* do final do século XIX e início do século XX. Nesta sequência, será evocado o cinema de terror das décadas de 30 e 40, realizado pelos grandes estúdios (mas especialmente pela Universal), podendo destacar-se o clássico *Freaks* de Tod Browning, que encontra correspondência em várias obras de Lynch, desde *Eraserhead* a *Twin Peaks*, passando por *The Elephant Man*. Estes filmes desviam-se do chamado padrão normal, tal como acontece com os gigantes, os anões, os cegos, os deformados e portadores de deficiência física presentes nos filmes. Basta citar o anão e o homem sem braço em *Twin Peaks – Fire Walk with Me* (1992), o bébé monstruoso e os seres deformados de *Eraserhead*, ou o próprio homem-elefante da obra homónima. Um bom exemplo de estranheza grotesca, que conjuga terror e humor negro, será a cena do jantar em casa dos pais de Mary, em *Eraserhead*, onde é servido um frango minúsculo, de aspecto artificial. As patas do animal mexem-se e o sangue escorre, dando origem a uma cena estranha associada ao terror que é, ao mesmo tempo, invadida pelo tão característico humor negro do realizador. Será importante notar que a recorrência ao estranho e ao Grotesco, na obra de Lynch – que não raras vezes nos evoca as fotografias de Diane Arbus – está intimamente relacionada com influências recebidas das obras de artistas surrealistas e expressionistas, presentes não só nos seus filmes mas também nas suas obras fotográficas e de artes plásticas. Lembraremos que os surrealistas usavam com frequência imagens de desmembramento de partes do corpo, evocando objectos cortantes. Essa característica pode ser observada nas pinturas de Dalí e Magritte ou nas fotografias de Man Ray, por exemplo. No cinema,

poderemos evocar duas obras de Buñuel, como por exemplo a abertura de *Un Chien Andalou* ou a perna amputada de Catherine Deneuve em *Tristana* (1970). Nos filmes de Lynch, a recorrência deste tipo de imagens é constante, como se poderá comprovar através da cena da orelha em *Blue Velvet*, na mão decepada transportada por um cachorro ou na cabeça arrancada de *Bobby Peru* (1990), protagonizado por Willem Dafoe, em *Wild at Heart*, e também na cabeça que se desliga do corpo em *Eraserhead*.

Concluiremos referindo que a filmografia de David Lynch nos apresenta um universo criativo propício ao reconhecimento de várias marcas gótico-grotescas no cinema americano contemporâneo, especialmente devido a representar ambientes familiares insólitos e desconcertantes, tornando-se receptivo à ligação com o conceito freudiano de *Das Unheimlich*, já explicitado e evocado nas aulas. Lembraremos que no conto de Hoffmann, “O Homem da Areia” (1816), evocado por Freud neste seu ensaio, o efeito perturbador decorrente da transformação de algo familiar em estranho está intimamente associado à angústia e ao horror, assim como à presença de elementos grotescos, o mesmo acontecendo no inquietante universo cinematográfico de David Lynch. Evocaremos a este propósito um pensamento de Noël Carroll, em *The Philosophy of Horror*, onde o autor assume a importância da função deste tipo de narrativas que, como as de Lynch, tencionam tornar conhecido o desconhecido, desvendando-o e confrontando o público com tudo o que é grotesco e estranho. Nesta sua obra o autor observa: “horror fictions are predicated on the revelation of unknown and unknowable – unbelievable and incredible – impossible beings, they often take the form of narratives of discovery and proof” (Carroll 184).

Exemplo dessa estranheza nascida do confronto com uma realidade familiar, que se torna insólita ao fazer irromper dados desconhecidos num espaço conhecido, será *Blue Velvet*, considerado uma versão pós-moderna do cinema Gótico, onde se procede ao encontro do melodrama com o *noir* e o grotesco. Será lembrada a sequência inicial do filme por ser a este respeito reveladora: vemos rosas belas, uma vizinhança amigável, tranquila e feliz, seguindo os padrões do sonho americano, e logo depois um senhor a regar as plantas quando começa a passar mal, tudo isso ao som da canção “Blue Velvet”. A assintonia repentina entre a música e o que aparece na tela é acrescentado um clima sombrio, quando a câmara se desloca pela relva, e a música vai sendo substituída por um som de suspense, enquanto um bando de insectos invade a visão. Notar-se-á que só com este início, onde a violência se introduz no banal, Lynch consegue dizer o que acontecerá no filme inteiro: o abalo da paz e da

felicidade pela descoberta de um submundo sinistro e cruel. A expressão “It's a strange world”, repetida por duas das personagens deste filme, denota a presença do estranho no familiar e por consequência a sua ambivalência simbólica estabelecendo conotação com o *Das Unheimliche* freudiano. Fazendo parte do processo de revelar o lado obscuro de uma pequena cidade americana, notaremos que a incursão do estranho na vida quotidiana dos seus habitantes poderá corresponder, em termos psicanalíticos, ao regresso do reprimido que fará libertar os impulsos mais perversos e violentos das personagens, revelando os seus instintos de compulsão e repetição. Este padrão faz parte da fórmula gótica do cinema pós-moderno, como bem observou Elisabeth Bronfen em “Cinema of the Gothic Extreme” (111). Lembrando que o Gótico funciona como uma negociação de medos pessoais e colectivos, confrontando-nos com preocupações perturbantes sob o disfarce de uma aparente ficção, esta autora referiu-se à violência grotesca no cinema de Lynch, dizendo: “By bringing the dark inversion of a small-town America to the screen, *Blue Velvet* tries to identify the criminal violence and sexual excess riddling 1980 culture” (111).

Para terminar esta abordagem à obra cinematográfica de David Lynch, será importante concluir que o efeito de estranheza, ligado ao Grotesco, dá-se especialmente quando a distinção entre imaginação e realidade se extingue. Daí que os sonhos sejam tão importantes e constantes no seu processo criativo, como aliás *Twin Peaks* bem demonstra, pois o enigma do assassinato de Laura Palmer começa a decifrar-se quando Dale Cooper sonha com o Black Lodge e vê, pela primeira vez, o espírito assassino Bob, no terceiro episódio da primeira temporada. Em *Twin Peaks: The Return* (2017), uma das novas personagens, William Hastings, protagonizado por Matthew Lillard, é acusado de assassinar uma mulher por terem sido encontradas as suas impressões digitais no apartamento da vítima, onde ele nunca esteve, a não ser durante um sonho. Muitos serão, assim, os exemplos que se poderão dar em que surgem momentos oníricos na obra de Lynch, correspondendo, na maior parte das vezes, a cenas em que os limites entre sonho e realidade se ultrapassam de forma insólita e inesperada, dando origem ao que o realizador denominou “lógica dos sonhos”. Salientar-se-á que desta lógica depende do seu processo de construção onírico que, a par do seu método de desconstrução temporal, possibilita o surgimento de elementos grotescos criadores dessa tão original atmosfera fantasmagórica e sinistra que tanto nos incomoda como nos atrai nos seus filmes.

27ª AULA

- ***Psychological Body Horror: Perturbações Grotescas em David Cronenberg***

Começaremos por destacar na filmografia de David Cronenberg as obras que resultem do diálogo com a Literatura, como será o caso das adaptações de *Naked Lunch* de William Burroughs, de *Crash* (1973) de J. G. Ballard, de *Spider* (1990) de Patrick McGrath ou de *Cosmopolis* (2003) de Don DeLillo. Relevante será também notar a presença de elementos grotescos nos seus filmes que conferem grande originalidade à sua obra. O próprio cineasta chegou a assumir a sua dualidade de personalidade por ser alguém que as pessoas consideravam afectuoso e amistoso, mas que ao mesmo tempo fazia filmes grotescos e perturbantes: “a man who walks around and is sweet: he likes people, he’s warm, friendly, articulate and he makes these horrible, diseased, grotesque, disgusting movies” (Rodley 50).

Relativamente a *Naked Lunch*, referiremos o nítido regresso às influências mais formativas de Cronenberg: as obras literárias de William Burroughs. Aqui o realizador cria um equivalente cinematográfico à obra de Burroughs, fundindo a sua sensibilidade cinematográfica com a imagética do escritor e evocando aspectos da sua vida com excertos do texto de Burroughs. De salientar que encontraremos, nesta obra, uma concentração em estados mentais, algo muito habitual no cinema de Cronenberg, como em *Videodrome* (1983) e *Dead Ringers*, sendo abordados alguns temas recorrentes do escritor americano, como droga, sexo homossexual, violência e o processo de escrita. Acrescentar-se-á que a aproximação dos universos criativos destes autores resulta da partilha dos mesmos pesadelos e visões entre Burroughs e Cronenberg, os quais são censurados pelas suas imaginações extremas.

Sobre o texto *Crash* dever-se-á referir o alcance imagético da escrita de Ballard. A presença do *Das Unheimliche* Freudiano identificar-se-á facilmente, nesta obra, pela invasão do normal pelo estranho, originando-se um pesadelo criado por tudo quanto foi reprimido pela racionalidade e onde se incluem as paixões, os desejos e todo um imaginário individual e colectivo. Os efeitos sinistros da tecnologia serão aqui evidenciados pelo choque grotesco entre o homem e a máquina. A anulação emocional e afectiva causa uma cadeia de perversões que coloca em evidência o vazio existencial deixado pela ausência da sensibilidade. As imagens de violência derivadas dos choques com as máquinas e da fusão com o inorgânico resultam da representação de impulsos perversos irresistíveis, que não só lembram Edgar Allan Poe, mas também o impulso freudiano de *Thátnatos*. Essa irresistível atração pela morte é sexualizada e

erotizada no filme de Cronenberg, porque intimamente ligada ao impulso vital de Eros, cuja gratificação se atinge pela prática de desejos negativos e pela própria inversão do objecto de desejo. Como diz Bragança de Miranda, no prefácio à edição portuguesa da obra de Ballard: “viver dissonantemente é a lição de *Crash* (1996), onde tudo é fatalidade, apresentando-se o real na sua inquietante e terrífica presença e existindo uma melancolia que arrasta para o apocalíptico sem esperança nem salvação, sendo medo o princípio da realidade” (16).

Esta dissonância acontece por conexão grotesca do corpo com a técnica mecânica, produto dos acidentes automobilísticos que obrigam à reconstrução do corpo, podendo criar-se uma nova identidade. A originalidade deste filme afirma-se por uma representação invulgar dos cruzamentos perversos da sexualidade humana com a potência da máquina, cuja estranha complementariedade, resultante do choque delirante com a tecnologia, evidencia os danos psicológicos provocados pela repressão sexual numa civilização carente de afectos, como Freud antecipara em *Civilização e seus Descontentamentos* (1930). Notar-se-á ainda que o poder visionário de J. G. Ballard tinha-lhe possibilitado prever, de acordo com o que escreveu no seu prefácio, que vivemos num mundo governado por todo o tipo de ficções: o *mass merchandising*, a publicidade, a política conduzida como subproduto da publicidade e a aniquilação de qualquer reação espontânea dos espectadores face ao ecrã de televisão. Procurar-se-á, então, chegar a uma conclusão conjunta com os alunos sobre que ideia quis Ballard, na verdade, transmitir, podendo deduzir-se ter o autor desejado sublinhar que vivemos dentro de um enorme romance, sendo cada vez menos necessário ao escritor inventar o conteúdo ficcional da sua obra, pois a ficção já existe, algo que ficou bem evidente em tempos de pandemia. Assim, a tarefa do escritor e do realizador será inventar a realidade, como a visão cinematográfica de Cronenberg igualmente comprova.

Será salientado que Cronenberg representa uma das visões cinematográficas norte-americanas mais originais e confrontacionais, movida pelo desejo de provocar e perturbar. Sobre isto, o próprio realizador esclareceu: “I think of horror films as art, as films of confrontation. Films that make you confront aspects of your own life that are different to face. It really is a matter of endurance. You have to be prepared to endure” (Cronenberg 59). A autenticidade criativa da sua visão sempre o demarcou do denominado “lixo sensacionalista” de certos filmes do terror, preferindo investir num estilo sofisticado e de profunda dimensão psicológica.

Neste ponto, referiremos Martin Scorsese por este ter referido que Cronenberg não compreendia os seus próprios filmes, ao que o último respondeu: "I hope I don't" (cit. em Rodley xxv). Contudo, Scorsese também observou que não é o que Cronenberg pensa que interessa, pois as suas obras falam por si, oferecendo-nos uma experiência catártica. Com um génio criativo por vezes ironicamente comparável ao de um cientista louco, representado por alguns dos seus mais célebres protagonistas, poder-se-á dizer que, embora as suas obras nos perturbem, a mensagem que o realizador sempre procurou é: a perturbação resulta de não se poder ter controlo sobre a inevitável destruição da vida humana, algo muito assustador e desassossegador, sendo essa a principal fonte de terror dos seus filmes. A referência a Cronenberg neste Programa justifica-se, porque se trata de um realizador ainda muito actual, sobretudo numa época de pandemias em que a proliferação de várias estirpes vírais, cada vez mais perigosas, ameaçam a existência humana.

Será pertinente observar que também viral foi a sua abordagem ao terror no cinema, tendo-se o seu estilo tornado tão contagiente e viciante como os seus temas centrais. O termo *cronenberguiano* tem, distinguido obras que atravessam os géneros do terror e da ficção científica, sendo importante referir, por exemplo, que os filmes da série *Alien* são herdeiros de *Shivers* (1975), um filme de baixo orçamento ligado a um género específico criado por Cronenberg, denominado *psychological body horror*. Este tem por objectivo revelar as possibilidades de transformação e metamorfose do corpo humano sempre representado em íntima ligação com o espírito e a mente, mesmo quando se representa a sua dissociação ou fragmentação psicológica. Tal acontece por consequência de experiências científicas, como no caso de *The Fly* (1986) ou de *Scanners* (1981); por interacção com os *media* como em *Videodrome*; pelo contacto com outros corpos como em *Dead Ringers* (1988); devido a um passado traumático, como em *The Brood* (1979), ou com objectos mecânicos, como em *Crash*, onde uma estética do choque tem a intenção de representar a atração dos corpos por automóveis revelando todo o seu potencial simbólico ligado à sexualidade e à violência. A importância da indissociação entre a dimensão física e psíquica, na obra deste autor, fez com que o seu filme *The Brood* se tornasse na metáfora central do seu cinema, onde as perturbações psíquicas das personagens quase sempre se reflectem na anatomia dos seus corpos. Outros exemplos serão *Scanners* e *Spider*, onde certos processos mentais (medo, telepatia, fúria, desejos, etc) têm efeitos directos sobre o corpo. Em *Spider*, um filme herdeiro de *Psycho* de Hitchcock, que igualmente nos

lembra a desintegração psíquica das personagens dos contos de Edgar Allan Poe, existe um protagonista esquizofrénico que vive isolado no seu mundo sem percepção da realidade, o que se reflecte no seu corpo curvado e tenso devido ao seu extremo isolamento.

Em todos os filmes de Cronenberg existem experiências desenvolvidas sem preocupação com as consequências, o que indica conterem uma mensagem ética relativamente aos efeitos perversos da ciência e da tecnologia. Contudo, será notado que este realizador sempre se interessou por representar a loucura dessas experiências como algo real, sem ser influenciado por considerações políticas e sociais. Para si, a grande motivação humana para a prática desses actos tem traduzido uma incessante busca por uma cura para uma doença comum a toda a humanidade: a ansiedade pela inevitabilidade da morte. A este propósito, e relativamente ao seu filme, *The Fly*, Cronenberg comentou: “I see it as talking about mortality, about our vulnerability, and the tragedy of human loss. (...) We've all got the disease – the disease of being finite. And consciousness is the original sin: the consciousness of the inevitability of our death” (cit. em Rodley 128). Lembraremos também que, para si, a imaginação está associada à ideia de doença, algo ao mesmo tempo natural mas perigoso, o que o levou a afirmar: “It's dangerous creating art” (cit. em Rodley 103). Aliás, a forma como adaptou ao cinema *Naked Lunch* de Burroughs lança um alerta relativamente ao facto de quanto para este autor a escrita poderia ser perigosa. A sua própria concepção do processo criativo é bastante ambivalente, pois acreditava-se que os melhores criadores, cientistas e intelectuais eram loucos, mas também tinham consciência que os produtos das suas criações, como toda a arte, poderiam ser ameaçadores. Contudo, apesar de todo este pessimismo, negatividade e caos, Cronenberg desejou manter um estado de espírito próximo de um certo optimismo realista que, apesar do seu sentido trágico da existência, lhe permite conservar o humor, embora por vezes negro e perverso, mas repleto de uma vitalidade criativa que possibilita o efeito catártico. Daí acreditar que estes estejam directamente conectados com a alma humana, tornando-se “soul food” (cit. em Rodley 20) e permitindo-lhe esclarecer:

The reason my films can be so dark is that I have a real compulsion to make optimism real, to have it based in reality, however tough. (...) I think it's also the desire to see things naked. That's *Naked Lunch* really Burroughs calls it the frozen moment, when everyone sees what's on the end of every fork. For real. (Rodley 20)

Será por esta razão que Cronenberg tem considerado que os filmes de terror, ligados à ficção científica, são tão eficientes a manter presa a imaginação do público, pois tratam de assuntos muito primordiais, como a morte e a separação, ultrapassando o simples terror gótico, que os tornariam mais distantes, menos profundos e não tão conectados com a realidade actual (Cronenberg 60).

Notaremos que Cronenberg usa o Grotesco para atingir uma cada vez maior autenticidade criativa, para exprimir verdades terríveis, inexpressíveis e irrepresentáveis contidas num real estranho e inquietante que exige modos de representação fiéis a uma visão subsversiva e radical. São suas as seguintes palavras: “When I write, I must not censor my own imagery or connections. (...). I have to go back to the voice that spoke before all these structures were imposed on it, and let it speak these terrible truths. By being irresponsible I will be responsible” (cit. em Rodley 158). Daí que a imaginação deste realizador tenha produzido inúmeras conexões e associações onde o estranho se instala, permitindo-lhe explorar esses *dark corners* da experiência humana. Salientarei a introdução, nos seus filmes, de vários elementos bizarros e desarmoniosos, por vezes, muito violentamente associados, provindo frequentemente de uma certa pressão irreprimível do inconsciente. Exemplo disso é filme *Shivers*, também conhecido por *The Parasite Murders*, que, segundo Cronenberg, teve origem num sonho acerca de uma aranha que saía da boca de uma mulher enquanto dormia à noite. A criatura vivia dentro dela, passeava pela casa e voltava à noite. Sobre a estranheza grotesca desta situação, através da qual se tencionara falar sobre o inefável e representar o irrepresentável, em *Cronenberg on Cronenberg* (1992), o realizador comenta: “that image is real giving a physical presence to the idea that things go on within us which are strange and disturbing” (43). A maior parte da cinematografia do realizador tem-se empenhado, assim, em tornar real tudo o que é perturbante, nem que para isso tenha de recorrer a processos criativos radicais e pouco usuais, pois sempre defendeu o princípio de que “An artist is meant to be extreme” (43).

Nesta sequência, será importante realçar que os seus filmes nos apresentam várias situações limite relativamente ao seu tema central: a representação do corpo. Colocando-a no centro da sua narrativa cinematográfica, o estilo com que aborda esta temática tem-lhe permitido transgredir e confrontar formas de representação mais clássicas. Apresentando-o nas suas dimensões grotescas e abjectas, Cronenberg tem revelado maior interesse por imagens da anatomia interior do corpo e não tanto pelo

seu exterior, esteticamente mais convencional e fechado a incursões visuais por zonas proibidas onde os seus demónios pessoais normalmente o conduzem. A seguinte observação do realizador será reveladora: “Each of my films has a little demon in the corner that you don’t see, but it’s there. There is a vicarious thrill involved in seeing the forbidden” (cit. em Rodley 72). Tudo isto acontece com o propósito de tornar o corpo grotesco mais consciente dos componentes das suas entradas – sangue, órgãos e vários fluídos corporais internos. Ao apresentar-se em constante mutação, o corpo adquire poderes de hibridismo: homem-inseto, em *The Fly*; homem-tecnologia/máquina, em *Videodrome*, *Crash* e também, em *The Fly*; homem-tecnologia/virtual, em *eXistenZ* (1999); o corpo mutante, em *Rabid* (1977), *The Brood* e *Dead Ringers*; o corpo esventrado em *Scanners*, *Videodrome* e *A History of Violence*; quase todos estes exemplos contêm cenas e imagens do corpo abjeto e grotesco, muito especialmente em *Shivers*, *The Fly*, *Videodrome*, *Naked Lunch*, *History of Violence* e *Eastern Promises*.

Acrescentar-se-á ainda que todas estas transformações, que sempre provocaram nos seus filmes imagens extremas de *body horror*, se associam directamente à abjeção e ao grotesco, mostrando em vários planos cinematográficos múltiplas perspectivas da violação e desintegração do corpo: membros decepados, corpos violados e mutilados, cenas sanguinárias, explosão de ventres e cabeças, etc. Trata-se de filmar formas de destruição do corpo desde o seu interior, revelando o processo criativo cinematográfico como dependente da dissecação de processos destrutivos, a fim de penetrar nos mistérios do corpo ao expôr os seus limites pela via da transgressão. Sobre a centralidade do corpo na sua obra, citar-se-á Cronenberg numa entrevista a Lewis Wallace: “any filmmaker, if he’s honest about it, will realize that at the bottom of what he’s doing is body orientation and body consciousness [...] It’s all body language”.¹² Sendo o centro da sua narrativa cinematográfica, o corpo é o meio principal deste cineasta atingir o sentido da existência das suas personagens através do qual problematizam as suas incertezas e angústias acerca de uma identidade em constante processo de descoberta e de transformação.

Partindo de traumas psicológicos que originam inquietantes manifestações físicas, os filmes de Cronenberg inserem-se na tendência central do Gótico Americano, evocando uma tradição das artes norte-americanas segundo a qual a

¹² Lewis Wallace. “Body Language: An Interview with David Cronenberg”. *Culture*, Dez. 29, 2007. <https://www.wired.com/2007/12/body-language-a/>. Acedido a 17 de Dezembro de 2023.

metamorfose e o hibridismo se conotam com o constante processo de transformação cultural de um país em permanente mudança. Sendo algo que provoca o enriquecimento e a diversidade da identidade cultural americana, resultante da interrelação de várias culturas, o ser híbrido conota-se com o monstruoso e o estranho destacando-se pela sua natureza grotesca e ambígua. Mikhail Bakhtin será também referido por, no seu estudo sobre a obra de François Rabelais, ter definido o corpo grotesco como uma entidade aberta, irregular, ao mesmo tempo, múltipla e mutável, que está em processo contínuo, um corpo sem começo nem fim, um corpo em movimento que jamais está pronto nem acabado, estando sempre em estado de construção, de criação. Através do uso do corpo grotesco nos seus romances, Rabelais usou este conceito como uma figura de intercâmbio biológico e social indisciplinado. Nesta perspectiva, enquanto o corpo clássico é fechado, liso e está contido em si mesmo, o corpo grotesco é um corpo aberto, que se projecta (Bakhtin 280).

Importante será também evocar o conceito de abjecto, pois as representações corporais e de partes fragmentadas do corpo, bem como de seus fluídos e dejectos geram abjecção, mas, por vezes, também atracção. Como esclarece Julia Kristeva, em *Pouvoirs de L' Horreur* (1980), a abjecção é imoral e tenebrosa, vacilante e suspeita, um terror que se dissimula e um ódio que sorri, uma paixão por um corpo quando ela o troca, sendo como um amigo que nos apunhala. Esta ambiguidade, que coloca o próprio conceito entre o puro e o impuro, concede-lhe um poder transgressivo que o coloca fora de qualquer sistematização ou categorização, pois não é fiel a nenhuma regra ou limite, como a autora concluiu, dizendo: “L'abjection, elle, est immorale, ténébreuse, louvoyante et louche: une terreur qui se dissimule, une haine qui sourit, une passion pour um corps lorsqu'elle le troque au lieu de l'embraser, um endetté qui vous vend, um ami qui vous poignarde” (12).

Notaremos que as imagens grotescas e abjectas dos filmes de Cronenberg, ligadas à violação do corpo e à exposição do seu interior e dos seus dejectos, geram repulsa e estranheza por mostrarem elementos que deveriam permanecer ocultos e não tão expostos. Em *Shivers*, por exemplo, os parasitas que infectam as personagens assemelham-se a fezes, entrando e saindo dos corpos das personagens por seus orifícios. Em *A History of Violence*, *Scanners* e *Videodrome*, existem cabeças a explodir e sangue e massa encefálica projectados, ao que se associam os degolamentos em *M. Butterfly* (1993) e *Eastern Promises* (2007). Mas, para o cineasta, essas imagens não são abjectas, pois geram de uma beleza perturbante:

It's not disgust. It's fascination, but it's also a willingness to look at what is really there without flinching, and to say this is what we're made of, as strange and as disgusting as it might seem at times. I'm really saying that the inside of the body must have a completely different aesthetic. I could conceive of a beauty contest for the inside of the human body (Cronenberg cit. em Smith 69)

Convirá relembrar a radicalidade das representações corporais de Cronenberg, onde o corpo se apresenta na fronteira entre o horror e o prazer ultrapassando-a frequentemente. Como William Beard admite: “Cronenberg’s films often occupy a terrain where the extremities meet, where the body’s abjection in pleasure or in pain is the site of a new and transformed kind of identity and experience” (127). Esclareceremos que tudo isto acontece na sua filmografia devido à importância dada ao corpo, por este ser considerado o facto mais real da existência que toda a arte deverá contemplar, tendo assumido que o corpo seria o centro dos seus filmes e a própria essência do cinema. Lembraremos como se tem dado grande importância ao corpo na arte moderna e contemporânea e de como hoje a fronteira entre o corpo humano e o mundo em geral é cada vez mais ténue e esbatida. Em *The Body in Contemporary Art* (2009), Sally O'Reilly conclui: “the visceral and vulnerable body is now a potent signifier of lived experience as well as a medium of formal and aesthetic inquiry” (8). Daí a sua insistência no tema da metamorfose do corpo em animal, monstro ou máquina, onde todas as suas potencialidades criativas se exploram até aos limites mais extremos. Nesta sequência explicar-se-á também a atenção dada ao feminino monstruoso, tema recorrente no cinema de terror, onde o medo da sexualidade do corpo da mulher e o interesse pelos seus mistérios sempre se revelaram em filmes como: *Rosemary's Baby* (1968), de Roman Polanski; *The Exorcist* (1973), de William Friedkin e *Carrie*, de Brian de Palma. Na abordagem desta temática evocar-se-á de novo a obra de Barbara Creed, *The Monstrous Feminine*, onde se aplica o conceito de abjeção criado por Julia Kristeva para analisar a representação do feminino no cinema de terror:

The womb represents the utmost in abjection for it contains a new life form which will pass from inside to outside bringing with it traces of its contamination – blood, afterbirth, faeces. (...) The horror film exploits the abject nature of the womb by depicting the human, female and male, giving birth to the monstrous. (49)

Recuperando a temática contida na expressão “hideous progeny” de Mary Shelley, salientar-se-á que a representação de processos de reprodução monstruosos

nos filmes de Cronenberg revela o perigo que a sexualidade feminina representa para a sociedade, apresentando-a como algo grotesco e abjecto. De novo Barbara Creed depreende: “All human societies have a conception of the monstrous-feminine, of what it is about woman that is shocking, terrifying, horrific, abject” (1). Na filmografia de Cronenberg, esta temática tem estado frequentemente presente, apresentando-se o corpo feminino como sedutor e terrível. Serão dados alguns exemplos como: *Rabid*, onde se encontra uma mulher-vampira mutante que actua como um predador implacável temível; em *The Brood*, *Scanners*, *Videodrome*, *The Fly*, *Dead Ringers*, *M. Butterfly* e *Eastern Promises* aprofunda-se as implicações simbólicas da gravidez configurada, à semelhança de *Frankenstein*, como acto criativo hediondo. Se em *The Brood* se reproduzem-se seres assassinos, por efeitos de raiva e de forma animalesca, em *Dead Ringers* busca-se a cura para a infertilidade provocada por um útero estranhamente trifurcado. Em *Scanners*, um medicamento produz fetos mutantes transformando-os em *scanners*, seres com telepatia. Outro exemplo será *The Fly*, onde uma gravidez de alto risco, provocada por um ser em mutação, origina o pesadelo de uma mulher poder gerar uma larva gigante. Também em *Crash* algo estranho surge quando além das próteses tecnológicas, o corpo de Gabrielle revela, numa perna, uma cicatriz semelhante a uma vagina, indicando a possibilidade de surgir um novo órgão sexual nesse estranho local.

Relativamente à temática do corpo máquina, referir-se-á que, em *Videodrome* e *eXistenZ*, se apresenta o entrecruzamento grotesco do corpo das personagens com a tecnologia: com a televisão, no primeiro caso, e com os videojogos, no segundo. A tecnologia é apresentada na sua dualidade criativa e destrutiva, acabando por fazer parte da natureza humana e, por isso, torna-se numa extensão dos seus próprios membros, como viu Marshall McLuhan, o conhecido teórico dos *media*, cujas ideias desenvolvidas em *The Medium is the Message: An Inventory of Effects* (1967) podem ser facilmente subvertidas. Estas são ironicamente expressas em *Videodrome*, onde os efeitos perversos da TV sobre a percepção humana impedem-nos de distinguir o real do ilusório, como também acontece em *eXistenZ*. Nestes filmes, o Grotesco ganha expressividade ao associar o orgânico com a máquina, dando origem a corpos tecnológicos híbridos que representam existências pós-humanas, como já tinha acontecido em *Crash*, a que já nos referimos.

Concluiremos ao comprovar que, seja pelos efeitos da sua interacção com os *media* ou pela assimilação orgânica de próteses ou aparelhos ortopédicos, o corpo, tal

como apresentado nos filmes de Cronenberg, corresponde a essa entidade estranha e híbrida a que em *Videodrome* se denomina “New Flesh,” e onde o cineasta encontrou o “Freudian rebirth imagery” (cit. em Rodley 97), o que atesta a influência da Psicanálise nos seus filmes. Os alunos serão questionados sobre as possíveis razões que, no seu entender, tornam perturbante a presença tão real desta nova existência, podendo constatar que tal incomoda o espectador não só pelas suas características grotescas e abjectas, mas porque quase sempre traz consigo o prenúncio inescapável da morte. Deste modo, é possível encontrar humanidade em formas corporais bizarras, onde esta aparentemente se poderá perder, mas através das quais se pode afinal mais facilmente recuperar e recriar. Ficará assim provado que as fontes de perturbação, no cinema de Cronenberg, são essencialmente de natureza existencial, pois como o próprio refere:

If AIDS hadn't been around, I would still have made *The Fly*, and I did make *Shivers* and *Rabid*. In retrospect, people say: 'My God, this is prophecy', but I think it's just being aware of what we are. There was the Black Death and there was Corman's *Masque of the Red Death*. Was that prophetic? No. It's an examination of what is universal about human existence, and that hasn't changed. (cit. em Rodley 127)

28^a AULA

• As Fantasias Sinistras e Grotescas de Tim Burton

Cineasta de incontornável referência para o Gótico Americano, Tim Burton teria inevitavelmente de ser incluído neste Programa, inclusão que tem tomado em consideração as expectativas dos estudantes, que desde cedo têm seguido com muito interesse a sua cinematografia. Destacaremos o facto de as criações deste cineasta reflectirem a tradição gótica-grotesca americana iniciada por Edgar Allan Poe, tanto a nível literário como cinematográfico. Se Edgar Allan Poe foi um importante pioneiro do Gótico Americano, também Tim Burton iniciou um estilo cinematográfico muito peculiar associando o Gótico com o Grotesco. Inspirado em Lewis Carroll, Salvador Dalí, Washington Irving e Dr. Seuss, as suas criações sempre tiveram o poder de alarmar e maravilhar o seu público. Para melhor fundamentar a ligação de Burton a esta estética, evocaremos Catherine Spooner que, em *Contemporary Gothic* (2007), identificou o modo Gótico-Carnavalesco na obra do realizador onde o sinistro e o cómico se entrecruzam, exprimindo-se uma simpatia pela figura do monstro (69).

Iniciaremos esta abordagem com referência a *The Melancholy Death of Oyster Boy & Other Stories* (1997), uma coleção de 23 histórias ilustradas escritas em verso,

de estilo tipicamente burtonesco em conteúdo e tom. Ao longo desta obra Burton exprime a angústia e a dor de um adolescente *outsider* em tornar-se ao mesmo tempo cômico e macabro, tendo sido caracterizada pelo *The New York Times* como uma obra tanto infantil como sofisticada. Aqui observar-se-á que a originalidade deste realizador advém, como já se referiu, de um muito particular estilo com que funde o Gótico com o Grotesco, criando um universo tão original como estranho. Embora as personagens desta sua obra literária apresentem formas e modos bizarros, elas têm características antropomórficas associadas a elementos inumanos. Poder-se-á, então, afirmar que estas figuras são essencialmente grotescas, sendo excelentes exemplos do Grotesco Americano.

De notar que além das duas categorias estéticas do Gótico e do Grotesco, o Fantástico está presente nas produções literárias e cinematográficas de Tim Burton, podendo associarem-se no seu interesse comum em exprimir um mundo estranho e absurdo determinado pelo poder do inconsciente, onde o belo se cruza com o terrível e o cômico, daqui resultando a construção de narrativas subversivas criadoras de universos fantásticos sinistros.

Relativamente aos traços mais característicos das personagens de Burton, notaremos que o seu aspetto físico causa a sua exclusão social, o que transforma esta condição no centro do conflito, onde igualmente relevante será a forma como estas reagem aos seus corpos estranhos. Inventor de Edward Scissorhands, uma estranha personagem que deseja tocar em algo sem poder, sendo tão criativo como destructivo, Tim Burton criou uma obra cinematográfica, nascida da sua dificuldade em comunicar, que sempre se caracterizou por uma profunda ambivalência existindo uma fuga constante à categorização e à conformidade. Sendo simultaneamente uma ferramenta e uma ameaça, as mãos em forma de tesoura de Edward acabam por ser uma metáfora da própria arte de Burton, um sábio tão louco e amável como esse criador, protagonizado por Vincent Price, único habitante de uma mansão gótica nos arredores de uma cidade, que faleceu sem poder terminar e aperfeiçoar a sua criatura, tal como Victor Frankenstein.

Relembrando o facto de o Grotesco poder criar um universo singular que se sustenta pela estranheza das suas personagens, evocar-se-á *Beetlejuice* (1988), uma obra repleta de humor maníaco, melancolia das trevas e mortos criativos, assim como *Batman Returns* (1992), que recria o ambiente de um conto gótico, extravagante e aterrador, característico dos filmes deste realizador. De notar que estes contêm quase

sempre um tom irónico capaz de se apresentar bastante coerente na sua extravagância, mas não deixando de ser espantosamente cruel. Os espectadores experimentam com regularidade uma sensação geral de distorção visual pelo uso de contrastes de cores, formas arquitetónicas expressionistas e um sentido geral de realidade aumentada que determinam esta estética formada por componentes próprios de um visual burtonesco. Para a criação desta visão paradoxal muito tem contribuído a presença de certos contrastes visuais, que se poderão encontrar, por exemplo, em *Corpse Bride* (2005), onde o mundo dos vivos, triste e monocromático, se opõe ao dos mortos, trepidante e colorido, com esqueletos a passear ou a tocar jazz, como se fosse algo habitual e natural. O Dia dos Mortos causou, aliás, uma grande impressão em Burton, pois, na América Latina, a celebração anual deste dia é por norma acompanhada por uma série de representações coloridas de crânios e esqueletos (entre eles crânios e esqueletos reanimados conhecidos como calaveras e calacas, crânios e máscaras de crânio usados durante as cerimônias, estando a obra de Burton repleta de referências a calacas e calaveras).

Também as suas personagens monstruosas passam por um processo de inversão levado até ao seu extremo lógico. Contrariamente ao expectável, os seus monstros desejam muitas vezes praticar o bem e não o mal subvertendo esterótipos. Jack em *The Nightmare Before Christmas* (1993), por exemplo, procura sentimentos humanos que nunca teve, mas que deseja com paixão. Toda esta inversão de categorias éticas e estéticas se deve ao uso do Grotesco por Tim Burton que por esta via se integra numa corrente cinematográfica norte-americana, onde também se incluem os filmes de certos autores, como Terry Gilliam, os irmãos Coen e David Lynch. Interpretar os filmes destes autores, e de Burton em especial, através da estética grotesca permitir-nos-á integrá-los numa longa história do Grotesco na arte, associando-os a uma tradição cultural que contribuirá para a descoberta de inúmeras imagens, temas e motivos, através dos quais estes cineastas têm subversivamente representado o nosso lugar no mundo. Observaremos que esta sua irreverência e perversão tem conseguido que as personagens de Burton, embora à partida assustadoras ou más, na verdade não o sejam, pois o que lhe tem interessado é uma muito expressiva crítica à percepção e ao conformismo desenvolvido pelo denominado “American way of life”, que retira a capacidade de sentir e percepcionar o mundo de forma original e própria, aniquilando a individualidade.

Será, assim, importante sublinhar a influência do cinema expressionista alemão dos anos 20, identificando algumas das suas mais importantes marcas, pelo que se aconselhará o visionamento do *documentário Tim Burton: A German Expressionism Influence* de Rúben Dias. Entre as características mais distintivas herdadas por Burton deste género de cinema germânico poder-se-ão destacar o contraste entre claro/escuro; representação de figuras distorcidas; antropomorfização tanto física como comportamental do não-humano; um interesse por formas abstratas; cenários agudamente exagerados; paisagens com alto contraste de cores – normalmente contando com o uso de sombras e silhuetas para aumentar a sensação de tensão ou medo capaz de provocar maior dramatismo. Conjuntos com bordas recortadas e espaços alternadamente arredondados, inclinados ou desarticulados e desconcertados são outro elemento-chave. O estilo expressionista tornou-se, assim, para Burton num meio cinematográfico no qual o *design* geral da cena e da produção poderia produzir uma sensação de irrealidade onírica e tensão psicológica para o espectador, criando-se personagens mais autênticas por esta sua atenção à psicologia humana. A importância dada à arte expressionista foi também responsável pela sua grande atenção ao poder expressivo das emoções que são o foco central da sua obra. Torna-se, pois, óbvio que a arte expressionista exerceu forte impacto no seu universo criativo, o que levou o próprio cineasta a assumi-lo, dizendo:

That was what I always felt about the expressionist movement: it is like the inside of somebody's head, like an internal state externalizes. I like all different types of paintings, but I like a lot of impressionists and expressionists, I guess.
(cit. em Salisbury 175)

Contudo, será de notar que o estilo de Burton, não depende somente das suas influências, pois se fosse apenas determinado por estas não teria a ressonância que tem tido nos espectadores, já que deriva, antes de mais, de uma grande variedade e riqueza de géneros artísticos, cinematográficos e literários. O que Burton traz para o seu processo criativo é sua própria idiossincrasia – a sua capacidade de fundir o sinistro e o assustador de forma irreverente, transformando-os num produto criativamente tão deslumbrante quanto inquietante e dando origem a uma forma de arte produzida por um realizador único no seu género. A propensão ambivalente de Edward Scissorhands para destruir e criar (Burton 87), por exemplo, sempre fez parte das contradições do universo criativo do próprio Burton. Concluiremos, então, que não se poderá categorizar a sua obra, pois, como bem observou Johnny Depp, na sua introdução a

Burton on Burton, trata-se de algo genial, não sendo fácil definir por associar variadas formas de arte além do cinema, como desenhos, fotografias, pensamentos e ideias, o que levou o actor a declarar que: “He is an artist, a genius, an oddball, an insane, brilliant, brave, hysterically funny, loyal, nonconformist, honest friend” (cit. em Salisbury xii).

Todavia, as suas obras são facilmente identificáveis devido ao seu estilo particular, por conterem cenários, temas, enredos, personagens e estética invulgares. Sabendo que os seus filmes possuem uma tendência para combinar elementos opostos, colocando em associação o cómico e o trágico, a beleza e o horror, o real e o imaginário, a melancolia e a ingenuidade, ou a transcendência, alguns críticos têm se esforçado em esboçar, da forma mais adequada possível, o perfil estético da obra de Burton. A título de exemplo citaremos Jeffrey Andrew Weinstock:

Burton's oeuvre is characterized by a handful of repeating themes and motifs: among them, the collision of worlds that restores a sense of wonder to the “real” world, the disavowal of the finality of death, a privileging of the imaginative child or artist, a drive toward the restoration of the family (sometimes nuclear, sometimes newly constituted), a tendency to foreground the film qua film, and a penchant for mingling his monsters – that is, for staging scenarios that bring together panoplies of colorful and bizarre creatures. (23)

O próprio termo “Burtonesque” é usado para significar algo muito peculiar e diferente, sendo o seu *modus operandi* inteiramente baseado nos seus sentimentos mais interiores, pois, para se comprometer com um projecto, será necessário ligar-se aos seus sentimentos mais internos, donde lhe provêm as suas ideias, o que transmite grande espontaneidade à sua obra. O caso de *Edward Scissorhands* (1991), que reflecte a sua dificuldade de comunicação com os que o rodeiam, em particular com a sua família, traduz bem esta sua exigência criativa. Como este, muitos dos seus filmes reflectem sobre os subúrbios da sua juventude, tendo sempre desenvolvido uma paixão por filmes de monstros.

À semelhança de *Edward Scissorhands*, muitas das suas personagens são frequentemente *outsiders*, incomprendidos, inadaptados, possuindo alguma dualidade que personifica as contradições do próprio realizador. Num mundo dominado pela tecnologia computacional, Burton consegue, em alguns dos seus filmes, permanecer fiel a uma técnica de *stop motion* ainda muito artesanal e capaz de conter emoções genuínas. Esta técnica dá uma energia e expressividade autêntica às suas narrativas

cinematográficas, incapaz de se obter por outras formas e que lhes confere um estilo muito pessoal. Na introdução a *Burton on Burton*, Mark Salisbury lembra-nos que o grande conselho de Burton sempre foi: “Any project you try to make personal” (Salisbury xxi). Essa valorização do lado pessoal e emotivo faz com que os seus filmes deixem muitos sentidos abertos à imaginação dos espectadores, permitindo várias relações intertextuais e contrariando hábitos de interpretações demasiado literais promovidas pelos filmes de Hollywood, o que tem levado alguns críticos a observar: “Taking inspiration from popular culture, fairy tales, and gothic traditions, Burton has reinvented Hollywood genre filmmaking as an expression of a personal vision” (Bernstein et al. 1). Devido à originalidade com que combina elementos góticos e fantásticos, o universo criativo de Burton torna-se muito peculiar tendo influenciado muitos outros artistas como tem sido notado pela crítica. Mark Salisbury afirmou que Burton é muito mais do que um cineasta visionário sendo o criador de um estilo muito próprio: “Tim Burton has transformed from being a visionary director with the Midas touch to becoming an identifiable brand; the term ‘Burtonesque’ being ascribed to any filmmaker whose work is dark, edgy or quirky, or a combination thereof” (xviii).

Será também interessante notar a tendência anti-intelectual da sua obra, totalmente em sintonia com o tradicional pendor anti-racional do Gótico, o que levou Burton a afirmar:

There's a certain amount of symbolism, a certain amount of interpretation and abstraction which I appreciate. I much prefer to connect with something on a subconscious level than to intellectualize about it. I prefer to intellectualize about it slightly after the fact. (cit. em Salisbury 94).

Salientaremos que aqui, como noutras aspectos, Burton se aproxima de Poe neste seu interesse pelo poder dos símbolos, por este ter sido também considerado um simbolista mesmo antes do surgimento do Simbolismo francês. Observamos, assim, que nas obras de Tim Burton o Fantástico surge com grande alcance simbólico, tanto nos espaços como nas personagens simultaneamente estranhas e humanas, tendo o cineasta realçado o facto dos seus filmes de terror, fantasia ou baseados em contos de fadas terem todos a mesma origem simbólica, o que muito contribui para o elevado grau de simbolismo. Será pertinente citar Burton:

Because I never read, my fairy tales were probably those monster movies. To me, they're fairly similar. I mean, fairy tales are extremely violent and extremely symbolic and disturbing, probably even more so than Frankenstein and stuff like that. (cit. em Salisbury 3)

De seguida, destacaremos a tendência deste cineasta para a auto-representatividade fazendo com que muitos dos seus filmes tenham um cariz auto-biográfico, sendo alguns deles *biopics*, como acontece com *Ed Wood* (1994). Esta propensão revela a sua preferência por criar auto-retratos imaginários através dos quais atinge alguma forma de catarse terapêutica, pois defende: “movies are truly a form of therapy and work on your subconscious in the way fairy tales were meant to” (cit. em Salisbury 124). Esta associação da estética com a autobiografia, de que depende o que denominou “biographical project,” distingue-o da maior parte dos realizadores de Hollywood. Além disso, a obra de Burton sempre tem criado um mito coeso resultante da associação, profundamente auto-reflexiva, da sua vida com a sua arte onde várias personagens reflectem a imagem do próprio criador.

Outro aspecto a realçar na personalidade peculiar de Tim Burton, com forte impacto na compreensão da sua obra, será a atração pelo cinema de terror, o que o levou, desde cedo, a consumir filmes do género, tendo permitido a formação de uma sensibilidade criativa que originou uma estética muito própria. A este propósito, evocaremos a sua opinião sobre os mesmos:

They are very lurid, and very gutsy. There's a certain emotional simplicity to them which is great. And a certain joy. When I watched them I got joy out of them, and I tried to inject the joy that I got from them into this. (...) They all have great moments, and the feeling of a certain kind of lurid beauty – that kind of gore and the color of the blood. (cit. em Salisbury 170)

Nesta sequência evocar-se-á a sua herança da tradição gótica Anglo-Americana que Burton assumiu nos seguintes termos: “I was always able to make direct links, emotionally, between that whole Gothic/ *Frankenstein*/ Edgar Allan Poe thing and growing up in suburbia” (cit. em Salisbury 32). Será de destacar que a sua primeira curta-metragem de natureza autobiográfica, *Vincent* (1982), resultou deste seu gosto por filmes de terror clássicos, especialmente os protagonizados por Vincent Price. Aqui Burton revela as suas influências na criação do seu estilo, fazendo referência a uma das suas principais fontes de inspiração, a obra de Edgar Allan Poe, cuja influência assume formalmente:

Vincent Price, Edgar Allan Poe, those monster movies, those spoke to me. You see somebody going through that anguish and that torture – things you identify with – and it acts as a kind of therapy, a release. You make a connection with it. That's what *Vincent* thing really was for me. (Burton 16)

Acrescentaremos que esta admiração muito pessoal de Burton por Vincent Price, iniciada na sua juventude, resultou num filme a preto e branco, onde uma *voz off* do próprio Vincent Price profere a seguinte introdução: “Vincent Malloy is seven years old, he’s always polite and does what he’s told, for a boy his age he’s considerate and nice, but he wants to be just like Vincent Price.” Reflectindo a própria obsessão de Burton por este actor americano, também a personagem infantil exprime as suas perturbações ao fantasiar imaginar-se Vincent Price, vivendo entre a realidade, uma existência suburbana banal e o seu mundo de fantasia. Mark Salisbury refere algumas semelhanças entre o protagonista e o realizador, dizendo: “Anyone who has seen Vincent can be in no doubt that the title character, a pasty-faced youth with black, straggly hair, bears a striking resemblance to his creator” (18). Desta forma, Vincent imagina-se perante o contexto dos livros do seu escritor preferido, Edgar Allan Poe, e os filmes do seu ídolo, Vincent Price. Em apenas cinco minutos, a película recupera a atmosfera gótica baseando-se no poema *The Raven*, de Poe. O *design expressionista* do cenário e da fotografia são reminescentes de *The Cabinet of Dr. Caligari* de Robert Wiene. A este propósito citar-se-á Daniel Sullivan que observou: “Vincent is also consistently described as having a German Expressionist Style” (48).

Narrado por Vincent Price, mestre dos filmes de horror da década de 60 e um dos ídolos de infância de Tim Burton, neste pequeno filme o realizador presta ao seu actor de eleição a devida homenagem, que justificou do seguinte modo:

I always had the feeling he understood exactly what the film was about, even more than I did; he understood that it wasn’t just a simple homage, like ‘Gee Mr Price, I’m your biggest fan.’ He understood the psychology of it, and that amazed me and made me feel very good, made me feel that someone saw me for what I was, and accepted me on that level. (Burton 24)

Notaremos ainda que a infância de Vincent Malloy, assim como a de Burton, se passava entre a realidade do seu subúrbio e o próprio mundo fantástico que construiu. A influência de Poe, na formação da identidade artística de Burton, será notória. De acordo com Daniel Sullivan:

By choosing Vincent for his first major work, Burton drew attention to the significance of the affinity between himself and Poe. Without romantically exaggerating the degree of overlap – if judging only by their respective longevities, Burton is clearly a better-adjusted person than Poe ever was, and his corpus is, on the whole, far more optimistic – it is nevertheless possible to point to various similarities in the lives and works of Burton and Poe. (50)

Sendo que este filme, devedor do cinema Expressionista Alemão, termina com Vincent caído no escuro declamando *The Raven* de Edgar Allan Poe, as afinidades entre Poe e Burton serão óbvias. Vincent imagina-se a viver situações macabras semelhantes às que acontecem nos contos de Poe, sendo esta narrativa cinematográfica repleta de evocações aos filmes de série B. Alguns motivos provêm dos filmes de Roger Corman como *House of Usher* (1960), *The Pit and the Pendulum* (1961), *The Raven* (1963) e *The Masque of the Red Death* (1964). Notaremos também a existência de outras referências ao cinema de terror norte-americano protagonizados por Vincent Price, como *House of Wax* (1953) de André de Toth e *House on Haunted Hill* (1958) de William Castle. Por fim, concluir-se-á que o interesse de Burton por Vincent Price se deve ao seu estilo exagerado de representação e uso de gestos grandiloquentes. De facto, o criador de *Vincent* sempre teve admiração por uma estética refinada criada por aristocratas solitários ou outras personagens misteriosas. Além disso, a sua preferência por um estilo *Camp* destina-se a melhor representar a decadência das suas personagens de atitudes irônicas, ilustres habitantes do universo barroco da sua imaginação, tão identificados com o carismático perfil de Vincent Price.

Pela sua directa ligação a *Frankenstein*, será também evocado *Frankenweenie* (2012), resultante de uma reflexão de Burton sobre os mitos cinematográficos da sua juventude. Sendo uma referência ao cinema clássico de terror pela sua fotografia a preto e branco, fortes contrastes de luz, jogos de sombras e perspectivas distorcidas, este filme animado fará de novo lembrar a influência do Expressionismo dos filmes mudos alemães, assim como do cinema de terror dos anos 30 e 40, com referência aos filmes de James Whale, estabelecendo um diálogo com épocas passadas da denominada *Pop Culture*. Esta narrativa cinematográfica começa com um filme, *Monsters from Long Ago*, dentro do filme Super-8. *Frankenstein*, o monstro, é descrito não como algo terrífico, mas como um ser sensível que preenche a solidão de Victor ao permitir-lhe encontrar um amigo e companheiro. Além da habitual crítica aos efeitos negativos da produção de conhecimento científico e da interferência amoral nas leis da Natureza, aborda-se o conflito entre o indivíduo e a sociedade, sublinhando-se a falta de compreensão para com o *alien* e o estranho.

Nesta obra Burton usa recursos estilísticos próprios do simbolismo formal do romance gótico que justapõe ao mundo funcional e monótono dos subúrbios americanos. Victor é um solitário e precisa criar um companheiro, um amigo, um monstro. De realçar que durante a juventude, monstros e inadaptados eram a família

mais próxima deste cineasta. Edwin Page, em *Gothic Fantasy*, afirma sobre Burton: “(he) found himself identifying with the monsters rather than the heroes, as the monsters tended to show passion whereas the leads were relatively emotionless” (13). A emoção é, assim, para o cineasta, motivadora e essencial nos seus filmes. A este respeito, o realizador declarou a David Breskin: “I linked those monsters, and those E.A.P. things to direct feelings” (cit. em Fraga 48).

Outra referência incontornável será *The Nightmare Before Christmas* (1993), caracterizada por ser uma criação de um mundo completamente diferente, onde não se pode encontrar nenhuma paisagem realista reconhecível, sendo “a feast for the eyes and the imagination” segundo vários críticos. Observaremos ser este um filme que subverte a habitual iconografia de Natal, retirando disso um prazer estético. A personagem principal, Jack Skellington, não comprehende o significado do Natal porque vem de um mundo diferente, onde os signos do Halloween dominam. O entusiasmo pelas cores e formas numa fase de inocência infantil, quando não se é consciente do real sentido das coisas, faz Burton concentrar-se numa fase pré-linguística em que o universo semiótico ainda não perdeu a sua credibilidade. Chamar-se-à a atenção dos alunos para o facto de Jack ser um *alter ego* do realizador, um *outsider* de Halloween Town por quem, Sally, uma rapariga artificial, criada pelo cientista louco, Finklestein, se apaixona. Representando um discernimento existencial que exige ser atingido após o percurso de um longo caminho, esta animação em *stop motion* apresenta de novo uma preferência de Burton por perspectivas distorcidas do cinema expressionista alemão, criando uma iconografia especial que mais uma vez revela a procura deste realizador por histórias míticas para descrever a sua própria vida.

Sendo uma variação do mito de Frankenstein, transportando toda a carga emocional provocada por medos do próprio realizador de não ser socialmente aceite, *Edward Scissorhands* será destacado como uma das obras mais icónicas de Burton. Ao centrar-se na vida de Edward, um homem artificial com mãos formadas por lâminas de tesoura, criadas por um inventor solitário e excêntrico, esta narrativa cinematográfica transforma-se num dos mais originais exemplos de Grotesco Americano. Além disso, ao apresentar-se como uma reacção contra a vida dos subúrbios, este filme evoca o cinema de Lynch em que estes se tornam interessantes por serem meios pequenos onde as pessoas parecem conhecer-se, mas também desconhecer muito do que permanece oculto. Segundo Burton, este sempre sentiu que os surbúrbios continham

um elevado grau de estranheza por não terem sentido da história, da cultura, da paixão, não revelando emoções.

Não se sentindo ligadas a nada, as pessoas só podiam conformar-se, anulando as suas personalidades ou desenvolvendo uma vida interior que as faz sentir separadas e desajustadas ao meio social (Salisbury 91). O próprio actor Johnny Depp, um duplo de Burton e à época um ídolo dos jovens, que protagoniza a personagem principal, é considerado um pouco estranho e difícil. Será esta sua diferença e estranheza grotesca que força Edward à exclusão social, levando-o a viver num sótão de um castelo gótico, dois cenários que se tornaram a habitação permanente de várias personagens de Burton. Esta sensação de isolamento, tão comum às suas personagens, faz com que Burton utilize nesta obra vários símbolos imagéticos conotados com sentimentos profundos e difíceis de traduzir por palavras. Observaremos ainda que este filme resulta de uma versão de Burton a partir de *Beauty and the Beast*, tornando-se num conto de fadas com um prólogo e um epílogo protagonizados por Winona Ryder, como uma avó que conta à neta a história de Edward. Concluiremos esta abordagem procurando enumerar os temas centrais que se relacionam com o poder da imagem e sua percepção, sendo a arte do cinema convocada para aprofundar o modo como alguém é percepcionado através do contrário de quem é.

Por fim, referiremos a importância das questões metafísicas e epistemológicas sobre o que é real e normal que as personagens de Burton, tão estranhas quanto familiares, constantemente colocam. Tudo nos seus filmes pode ser diferente do que na realidade é, sendo importante distinguir, como já Immanuel Kant aconselhara, entre versões subjectivas e objectivas da realidade, a fim de se penetrar numa melhor compreensão da sua natureza, mesmo que para isso se tenha de iniciar um percurso pela irrealidade de universos fantásticos, pois como Rosemary Jackson bem observa em *Fantasy, the Literature of Subversion* (1981): “The fantastic problematizes representation of the ‘real’” (84). Para melhor entender o alcance filosófico da obra de Burton, aconselhar-se-á a antologia de ensaios *The Philosophy of Tim Burton* (2014) editada por Jennifer L. McMahon, na qual se poderá comprovar que as opiniões de alguns críticos, que notam uma disposição para a superficialidade narrativa dos filmes do autor, podem elas próprias ser muito relativas. Também segundo Ken Hanke: “Despite a certain thematic slightness to most of his work (at least on a surface reading) Burton is quite possibly the most visually gifted American filmmaker of our time” (Woods 81). Concluiremos, destacando o valor atribuído pelos críticos às suas

imagens, quase sempre devido à sua importância simbólica, emocional e autorreferencial, sendo prova cabal do talento visual e da peculiar estética cinematográfica de Tim Burton.

Nota Final

Finalizamos este Relatório com uma síntese de observações finais que dizem respeito aos objectivos gerais programáticos e respectivas metodologias. Em relação aos primeiros, pretendeu-se realçar a centralidade e persistência da estética gótico-grotesca na imaginação literária e artística norte-americanas, através de um percurso por vários autores, artistas e realizadores de cinema que justificassem a actualidade e relevância desta temática, assim como a sua pertinência científico-pedagógica. Tencionou-se, assim, demonstrar a possibilidade de, nesta Unidade Curricular, os alunos adquirirem conhecimentos sobre um variado número de possíveis relações entre a Literatura Norte-Americana e as outras Artes. Desenvolveu-se para isso conexões entre estes dois domínios a partir de obras literárias não simplesmente conotadas com o Gótico e o Grotesco, mas de interesse relevante no cânone da Literatura Norte-Americana, tentando identificar algumas das marcas e presenças mais essenciais destas duas categorias literárias e estéticas em produções criativas provenientes de várias áreas artísticas, como a pintura, escultura, música, fotografia, etc.

Através destas associações, tem sido prática corrente promover nas várias unidades lectivas o aprofundamento de conhecimentos sobre múltiplas afinidades entre a cultura literária e artística norte-americanas, fomentando o entusiasmo dos alunos pela aprendizagem dos conteúdos programáticos, motivando-os para os Estudos Interartes e promovendo a sua competência científica. Sobre o plano programático proposto convirá dizer que, dentro do possível, se seguirá as suas linhas gerais orientadoras, devendo estas ser na prática sujeitas a necessárias actualizações e adaptações às exigências e necessidades pedagógicas de diversos grupos de alunos. A experiência de docência tem demonstrado que, ao longo dos tempos, estes têm apresentado requisitos diferenciados e novos desafios dependentes dos seus diferentes níveis de formação científica e cultural, que condicionarão decisivamente o tempo de exposição das matérias e a progressão das aulas.

Quanto às metodologias específicas desta Unidade Curricular, usadas no processo de ensino-aprendizagem, estas basearam-se em nexos temáticos que privilegiaram processos de auto-referencialidade e intertextualidade aplicados no sentido de se fomentar o estudo, a reflexão e o diálogo, entre docente e alunos, sobre autores de ficção Gótico-Grotesca Norte-Americana e suas correspondências nas Artes

Visuais e Cinematográficas. Com este fim, tem-se promovido: a utilização de práticas pluridisciplinares propícias ao cruzamento de saberes; a colocação das informações programáticas em debate com os alunos; visionamento de documentários, filmes e outras expressões culturais que complementem as aulas e as leituras de obras literárias e de referência teórico-crítica; além da organização de visitas guiadas a exposições, bem como a assistência e participação pontual em vários eventos, como colóquios, palestras e outros encontros, directamente relacionadas com os conteúdos programáticos da Unidade Curricular. Estas metodologias de ensino, tendo por base as relações interartes, têm proporcionado uma abordagem teórico-prática do Programa, possibilitando atingir, com maior eficácia, os objectivos propostos, através do contacto com uma variedade de autores e artistas americanos que partilham a mesma visão estética gótico-grotesca, o que tem permitido desenvolver o conhecimento da cultura literária e artística Norte-Americana numa óptica interrelacional, realçando-lhe os seus aspectos mais actuais e contemporâneos.

Concluiremos sublinhando que a melhor forma de testar os efeitos científico-pedagógicos de certas práticas lectivas passará necessariamente por comprovar a sua actualidade e o seu impacto nas existências dos indivíduos nelas envolvidos. Assim sendo, será necessário evocar de novo o principal centro temático aglutinador dos conteúdos programáticos apresentados neste relatório, pois tal como o Gótico, o Grotesco é uma categoria estética com uma longa tradição não só na Literatura Norte-Americana, mas também na crítica literária e na história da Arte, que se mantém profundamente actual. Poderemos comprovar como o mundo inseguro e incerto em que vivemos cria condições propícias ao seu desenvolvimento e representação na Literatura e outras Artes. Experiências recentes, ligadas aos efeitos pandémicos, mostraram que o inesperado e o estranho podem surgir de súbito e especialmente quando tudo parece estar sob controlo. A progressiva dissolução de um sistema de valores, que não pode mais ser aplicado a uma realidade nova e às vezes assustadora, é uma das fontes mais importantes da visão gótico-grotesca, cujo objetivo principal tem sido sempre o de revelar as contradições de várias formas de racionalismo e de alertar para os efeitos negativos de certos usos sistemáticos do pensamento, expondo o mundo na sua mais aterrorizadora autenticidade. Terminaremos este relatório com total consciência de termos enfrentado muitos perigos ficcionais e reais durante todo este processo, mas apesar de tudo persistimos pela convicção de saber que, ao confrontarmos o terrível com a Literatura e outras Artes, teríamos a gratificação de

encontrar a liberdade e várias formas de libertação para todos quantos pressentem que as expressões artísticas mais adequadas ao nosso tempo são aquelas que mais radicalmente nos perturbam e inquietam, as que nos obrigam a enfrentar os piores demónios. Como bem observou Wolfgang Kayser:

In spite of all the helplessness and horror inspired by the dark forces which lurk in and behind our world and have power to estrange it, the truly artistic portrayal effects a secret liberation. The darkness has been sighted, the ominous powers discovered, the incomprehensible forces challenged. And thus we arrive at a final interpretation of the grotesque: An Attempt to Invoke and Subdue the Demonic Aspects of the World. (188)

NOTA: O presente texto usou o antigo Acordo Ortográfico.

Bibliografia

- Adorno, Theodore. *Teoria Estética*. Trad. Artur Morão, Edições 70, 1970.
- Alexander, Chris. *Corman/Poe: Interviews and Essays Exploring the Making of Roger Corman's Edgar Allan Poe Films, 1960-1964*. Headpress, 2023.
- Altman, Mark. *Twin Peaks: Behind the Scenes*. Pioneer, 1991.
- Anderson, Eric Gary, Taylor Hagood e Daniel Turner, editores. *Undead Souths – The Gothic and Beyond in Southern Literature and Culture*. LSU Press, 2015.
- Anfam, David. *Abstract Expressionism*. Thames and Hudson, 1990.
- Avelar, Mário. *Ekphrasis – O poeta no atelier do artista*. Cosmos, 2006.
- . *Poesia e Artes Visuais – Confessionalismo e Écfrase*. Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2018.
- Auerbach, Jonathan. “Poe’s Other Double: The Reader in the Fiction.” *Criticism*, vol. 24, 1982, pp.341-361.
- Baal-Teshuva, Jacob. *Rothko*. Taschen, 2015.
- Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World*, Indiana UP, 1984.
- Baldick, Chris. *In Frankenstein’s Shadow—Myth, Monstrosity, and Nineteenth-Century Writing*. Oxford UP, 1986.
- Barney, Richard, editor. *David Lynch – Interviews*. University Press of Mississippi, 2009.
- Bastié, Daniel. *Edgar Allan Poe Revisité par Le Cinéma de Roger Corman*. Ménadés, 2020.
- Baudrillard, Jean. *Amérique*. Grasset et Fasquelle, 1986.
- Baugh, Albert. *Backgrounds of American Literary Thought*. Appleton, 1957.
- Beard, William. *The Artist as Monster: The Cinema of David Cronenberg*. University of Toronto Press, 2006.
- Bee, Harriet Schoenholz e Cassandra Heliczer. *MoMA Highlights*. The Museum of Modern Art, 2005.
- Beech, Dave. “Turning the Whole Thing Around: Text Art Today.” *Art and Text*, editado por Aimee Selby, Black Dog Publishing, 2009.
- Benshoff, Harry, editor. *A Companion to Horror Film*. Wiley-Blackwell, 2014.
- Benton, Richard. “The Problems of Literary Gothicism”. *ESQ*, vol. 18, nº 34, 1972, pp. 5-23.
- Beville, Maria. *The Unnameable Monster in Literature and Film*. Routledge, 2019.
- Bercovitch, Sacvan. *The Puritan Origins of the American Self*. Yale UP, 1975.
- Berman, Marshall. *All that is Solid Melts into Air – The Experience of Modernity*. Penguin, 1988.
- Bernard, McElroy. *Fiction of the Modern Grotesque*. Palgrave Macmillan, 1989.
- Bernstein, Rachel, Jennifer Reid e Kelsey Johnson. *Tim Burton: The Artist’s Process*. The Museum of Modern Art, 2011.
- Beylie, Claude. *Les Films Clés du Cinema*. Larousse, 1987.
- Birkhead, Edith. *The Tale of Terror – A Study of the Gothic Romance*. Russell & Russell, 1963.

- Bloch, Robert. *Psycho*. Tor, 1989.
- Bloom, Harold, editor. *The Grotesque*. Chelsea House, 2009.
- , editor. *The Tales of Poe*. Chelsea House, 1987.
- Botting, Fred, editor. *Frankenstein – Contemporary Critical Essays*. Palgrave, 1995.
- . *Gothic*. Routledge, 1996.
- . *Limits of Horror: Technology, Bodies, Gothic*. Manchester UP, 2008.
- Bourdieu, Pierre. *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*, traduzido por Susan Emanuel, editado por Werner Hamacher e David E. Wellbery, Stanford UP, 1995.
- Bradbury, Malcolm. *The Modern American Novel*. Oxford UP, 1992.
- Bradbury, Malcolm e James McFarlane, editores. *Modernism 1890-1930*. Penguin, 1978.
- Brennan, Matthew. *The Gothic Psyche: Disintegration and Growth in Nineteenth-Century English Literature*. Camden House, 1997.
- Brennan, Teresa. "The Age of Paranoia." *Paragraph*, vol. 14, nº 1, March 1991, pp. 20-45.
- Breskin, David. *Tim Burton. Inner Views Filmmakers in Conversation*. Da Capo Press, 1997.
- Broersen, Laura. "There's Evil in the Woods: The Function of Puritan New England as a Gothic Setting from Hawthorne's Stories to Eggers' *The Witch* (2015)." Leiden University, Dissertação de Mestrado, 2020.
- Bronfen, Elizabeth. "Cinema of the Gothic Extreme." *The Cambridge Companion to the Modern Gothic*, editado por Jerrold E. Hogle. Cambridge UP, 2014, pp. 107-122.
- . "The Other Self of Imagination: Cindy Sherman's Hysterical Performance." *The Gothic – Documents of Contemporary Art*, editado por Gilda Williams, Whitechapel, 1995, pp. 120-123.
- . *Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic*, Manchester UP, 1992.
- Browning, Mark. *David Cronenberg: Author or Film-maker?*. Intellect Books, 2007.
- Bryant, Clinton M. *An Effect All Together Unexpected: The Grotesque in Edgar Allan Poe's Fiction*. The University of Vermont, Dissertação de Mestrado, 2017.
- Burke, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*. Oxford UP, 1990.
- Burke, Seán. "The Aesthetic, the Cognitive and the Ethical: Criticism and Discursive Responsibility." *The Arts & Sciences of Criticism*, editado por David Fuller e Patricia Waugh, Oxford UP, 1999, pp. 199-216.
- Burton, Tim. *The Melancholy Death of Oyster Boy & Other Stories*. Faber and Faber, 1997.
- Burwick, Frederick. "Edgar Allan Poe: The Sublime, The Picturesque, the Grotesque, and the Arabesque." *Amerikastudien/American Studies*, vol. 43, nº3, 1998, pp. 423-436
- Canova, Gianni, editor. *Alfred Hitchcock: Cinema on the Edge of Nothing*. Skira, 2019.
- Cantalupo, Barbara. *Poe and the Visual Arts*. The Pennsylvania State UP, 2014.

- Carroll, Noël. *The Philosophy of Horror, or the Paradoxes of the Heart*. Routledge, 1990.
- Carter, Angela. *Fireworks*. Quartet, 1974.
- Cartmell, Deborah e Imelda Whelehan, editoras. *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text*. Routledge, 1999.
- , editoras. *The Cambridge Companion to Literature on Screen*. Cambridge UP, 2007.
- Cassuto, Leonard. *The American Grotesque*. Harvard UP, Tese de Doutoramento, 1989.
- Catalupo, Barbara. *Poe and the Visual Arts*. The Pennsylvania State UP, 2014.
- Cave, Nick. *The Complete Lyrics 1978-2007*. Penguin, 2022.
- Chadwick, Whitney. “An Infinite Play of Empty Mirrors.” *Mirror Images: Women, Surrealism and Self-Representation*. MIT P, 1998.
- Chase, Richard. *The American Novel and its Tradition*. Anchor, 1957.
- Chave, Anna C. *Mark Rothko – Subjects in Abstraction*. Yale UP, 1989.
- Clarke, Frederick S., editor. *Cinéfantastique*. Vol. 14, nº 4/5, 1984.
- Cheeke, Stephen. *Writing for Art – The Aesthetics of Ekphrasis*. Manchester UP, 2008.
- Cherry, Brigid, Peter Howell e Caroline Ruddell, editores. *Twenty-First-Century Gothic*. Cambridge Scholars Publishing, 2010.
- Chiacchiari, Federico, Demetrio Salvi e Stefano Sorbini, editores. *David Lynch. Sentieri Selvaggi*, 1991.
- Chion, Michel. *David Lynch*. Traduzido por Robert Julian, British Film Institute, 2006.
- “Cindy Sherman.” *ArtNet*. <https://www.artnet.com/artists/cindy-sherman/5> Acedido em 7 de Jul. 2023.
- Connely, Frances. *Modern Art and the Grotesque*, Cambridge UP, 2003.
- Creed, Barbara. *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. Routledge, 1993.
- Cronenberg, David e J. G. Ballard. “Set for Collision.” *Index on Censorship*, vol. 26, nº 3, 1997, pp. 90-98.
- Crow, Charles L., editor. *A Companion to American Gothic*. Wiley-Blackwell, 2014.
- . *History of the Gothic – American Gothic*. U of Wales P, 2009.
- . “Southern American Gothic”. *The Cambridge Companion to American Gothic*, editado por Jeffrey Andrew Weinstock, Cambridge UP, 2017, pp. 141-155.
- Crow, Charles L. e Susan Castillo Street, editores. *The Palgrave Handbook of Southern Gothic*. Palgrave, 2016.
- Cruz, Amanda e Amelia Jones, editoras. *Cindy Sherman: Retrospective*. Thames & Hudson, 2001.
- Davis, Todd F. e Kenneth Womack, editores. *Mapping the Ethical Turn. A Reader in Ethics, Culture and Literary Theory*. U of Virginia P, 2001.
- De Quincey, Thomas. “Murder as one of the Fine Arts.” *The Confessions of an English Opium-Eater and other Essays*. Macmillan, 1924, pp. 261-311.
- Dederer, Claire. *Monsters – A Fan’s Dilemma*. Knopf, 2023.

- Dee, Jonathan. "David Cronenberg's Body Language." *The New York Times*, 18 set. 2005.
- Deitch, Jeffrey, editor. *Post-Human*. FAE Musée d'Art Contemporain, 1992.
- Devlin, William J. *The Philosophy of David Lynch*. University Press of Kentucky, 2011.
- Dimaggio, Richard Sam. *The Tradition of the American Gothic Novel*. The University of Arizona Press, Tese de Doutoramento, 1976.
- Donaldson, Suzanne. "Making a Spectacle: Welty, Faulkner, and Southern Gothic." *Mississippi Quarterly* 50.4, Fall, 1997, pp. 567-584.
- Doss, Erika. *Twentieth-Century American Art*. Oxford UP, 2002.
- Dostoiévski, Fyodor. *The Double*. Traduzido por Constance Garnett, Dover, 1997.
- Dove, Rita, editora. *The Penguin Anthology of Twentieth Century American Poetry*. Penguin, 2013.
- Downey, Dara. "The Gothic and the Grotesque in the Novels of Carson McCullers." *The Palgrave Handbook of the Southern Gothic*, editado por Susan Castillo Street e Charles L. Crow, Palgrave, 2016, pp. 365-377.
- Eagan, Daniel. *America's Film Legacy: The Authoritative Guide to the Landmark Movies in the National Film Registry*. Continuum, 2010.
- Eco, Humberto. *A História do Feio*. Difel, 2007.
- Edwards, Justin e Agnieszka Monnet. *The Gothic in Contemporary Literature and Popular Culture*. Routledge, 2014.
- Edwards, Justin D. e Rune Graulund. *Grotesque*. Routledge, 2013.
- Eliot, T.S., editor. *Ezra Pound - Literary Essays*. New Directions, 1968.
- Ellis, Bret Easton. *American Psycho*. Palgrave Macmillan, 2922.
- Ellis, Jay, editor. *Critical Insights: Southern Gothic Literature*. Salem, 2013.
- Emmerlin, Leonard. *Pollock*. Taschen, 2016.
- Faflak, Joel, Jason Haslam, Andrew Smith e William Hughes, editores. *American Gothic Culture – An Edinburgh Companion*. Edinburgh UP, 2016.
- Fargnoli, A. Nicholas e Michael Golay. *William Faulkner A to Z: The Essential Reference to His Life and Work*. Facts on File, 2001.
- Faulkner, William. Absalom, Absalom. Vintage, 1995.
- . *As I Lay Dying*. Vintage, 1990.
- . *Light in August*. Vintage, 1990.
- . *Requiem for a Nun*. Vintage, 2011.
- . "A Rose for Emily." *American Gothic Tales*, Penguin, 1996, pp. 182-190.
- . *Sanctuary*. Vintage, 1993.
- Feidelson, Charles. *Symbolism and American Literature*. U of Chicago P, 1953.
- Ferenczi, Aurélien. *Tim Burton. Colecção Grandes Realizadores*. Edições Cahiers du Cinéma e Jornal O Público, 2007.
- Ferguson, James. *Faulkner's Short Fiction*. U of Tennessee P, 1991.
- Ferreira, Manuel Cintra, editor. *Roger Corman – O Anjo Selvagem de Hollywood*. Cinemateca Portuguesa, 2007.
- Fiedler, Leslie. *Freaks: Myths and Images of the Secret Self*. Penguin, 1981.
- . *Love and Death in the American Novel*. Dalkey Archive P, 1997.

- Fisher, Benjamin. *The Cambridge Introduction to Edgar Allan Poe*. Cambridge UP, 2008.
- . "Southern Gothic." *The New Encyclopedia of Southern Culture*, editado por M. Thomas Inge, vol. 9: Literature, U of North Carolina P, 2008, pp. 145-151.
- Foster, Hall et al, editores. *Art since 1900 – Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. Thames & Hudson, 2007.
- Foster, Travis M, editor. *The Cambridge Companion to American Literature and the Body*. Cambridge UP, 2022.
- Fraga, Kristian, editora. *Tim Burton: Interviews (Conversations with Filmmakers Series)*. UP of Mississippi, 2005.
- Frank, F. S. *Perverse Pilgrimage – The Role of the Gothic in the Works of Charles Brockden Brown, Edgar Allan Poe and Nathaniel Hawthorne*. Rutgers University, 1968.
- Frank, Robert. *The Americans*. Steidl – National Gallery of Art, 2008.
- Free, Melissa. "Relegation and Rebellion: The Queer, the Grotesque, and the Silent in the Fiction of Carson McCullers." *Studies in the Novel*, vol. 40, n° 4, 2008, pp. 426-446.
- Freedman, Russel. *Martha Graham – A Dancer's Life*. Clarion Books, 1998.
- Freud, Sigmund. *Beyond the Pleasure Principle*. W.W. Norton & Company, 1990.
- . *Civilization and its Discontents*. Dover, 1994.
- . *Gradiva de Jensen*. Imago, 1997.
- . "The 'Uncanny'." *The Penguin Freud Library*, vol. 14: Art and Literature, Penguin, 1990, pp. 335-76.
- Frohock, Wilbur. *The Novel of Violence in America, 1920-1950*. Southern Methodist University Press, 1950.
- Frye, Steven. *Understanding Cormac McCarthy*. University of South Carolina Press, 2009.
- Fuku, Noriko. "Interview with Artist Cindy Sherman – A Woman of Parts." *Art in America*, Junho 1997.
- Fukui, Samu. *Truancy*. Tor Books, 2008.
- Fusco, Richard. "Using Narrative Form to teach Poe's Gothic Fiction." *Approaches to Teaching: Gothic Fiction – The British and American Traditions*. Modern Language Association of America, 2003, pp.190-195.
- Gaddis, William. *Carpenter's Gothic*. Penguin, 1999.
- Gallo, Leah. *The Art of Tim Burton*. Steeles Publishing, 2009.
- Gavin, Francesca. *Hell Bound – The New Gothic Art*. Laurence King, 2008.
- Gilman, Charlotte Perkins. "The Yellow Wallpaper". *American Gothic Tales*, editado por Joyce Carol Oates, Penguin, 1996, pp. 87-102.
- Glasgow, Ellen. "Heroes and Monsters." *The Saturday Review*, 1935.
- Gleeson-White, Sarah. "Revisiting the Southern Grotesque: Mikhail Bakhtin and the Case of Carson McCullers." *The Southern Literary Journal*, vol. 33, n° 2, 2001, pp. 108-123.
- Goddu, Teresa. *Gothic America – Narrative, History and Nation*. Columbia UP, 1997.
- Gombrich, E.H. *The Story of Art*. Phaidon, 2010.

- Graham, Allison. "The South in Popular Culture." *A Companion to the Literature and Culture of the American South*, editado por Richard Gray e Owen Robinson, Blackwell, 2007, pp. 335-352
- Grant, Michael. *The Modern Fantastic: The Films of David Cronenberg*. Praeger, 2000.
- Gray, Richard. "Inside the Dark House: William Faulkner, *Absalom, Absalom!* And Southern Gothic". *The Palgrave Handbook of the Southern Gothic*, editado por Susan Castillo Street e Charles L. Crow. Palgrave Macmillan, 2016, pp. 21-40.
- . *Southern Aberrations: Writers of the American South and the Problems of Regionalism*. Louisiana State UP, 2000.
- Greenberg, Jan. *Heart to Heart – New Poems Inspired by Twentieth-Century American Art*. Abrams Books, 2001.
- Grosenick, Uta e Ilka Becker, editoras. *Women Artists in the 20th and 21st Century*. Taschen, 2001.
- Gross, Louis S. *Redefining the American Gothic – From Wieland to Day of the Dead*. UMI Research Press, 1989.
- Grunenberg, Christoph. *Gothic – Transmutations of Horror in Late Twentieth Century Art*. The MIT P, 1997.
- Gunning, Tom. "The Cinema of Attractions: Early Film, its Spectator and the Avant-Garde." *Early Cinema: Space – Frame – Narrative*, edited by Thomas Elsaesser, British Film Institute, 1990, pp.56-62.
- Hallenbeck, Bruce G. *Poe Pictures – The Film Legacy of Edgar Allan Poe*. Tomahawk P, 2020.
- Harpham, Geoffrey Galt. *On the Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature*, The Davies Group Publisher, 2006.
- Harris, Thomas. *Hannibal*. Dell Publishing, 1999.
- Hattenstone, Simon. "Gentleman's relish." *The Guardian*, 6 out. 2006.
- Hayes, Kevin J., editor. *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*. Cambridge UP, 2004.
- . *The Annotated Poe*. Harvard UP, 2015.
- Heffernan, James A. W. *Museum of Words – The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. U of Chicago P, 1993.
- Hess, Barbara. *Abstract Expressionism*. Taschen, 2005.
- Higgins, Dick (1983). *The Poetics and Theory of the Intermedia*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- _____ (1965/2001). "Intermedia", *Leonardo*, 34 (1), 49-54.
- Hillard, Tom J. "From Salem Witch to Blair Witch – The Puritan Influence on American Gothic nature". *Ecogothic*, editado por Andrew Smith and William Hughes, Manchester UP, 2013.
- Hirsch, Edward. *The Dark Side of the Screen: Film Noir*. Da Capo Press, 1981.
- . *The Demon and the Angel: Searching for the Source of Artistic Inspiration*. Ecco, 2003.
- . *The Heart of American Poetry*. Library of America, 2022.

- Hoberman, Jim. *Midnight Movies*. Harper and Row, 1983.
- Hockenhull, Stella e Frances Pheasant-Kelly, editoras. *Tim Burton's Bodies*. Edinburgh UP, 2021.
- Hoeveler, Diane Long. "American Female Gothic." *The Cambridge Companion to American Gothic*, editado por Jeffrey Andrew Weinstock, Cambridge UP, pp. 99-114.
- Hoeveler, Diane Long e Tamar Heller, editores. *Approaches to Teaching: Gothic Fiction – The British and American Traditions*. Modern Language Association of America, 2003.
- Hogle, Jerrold E., editor. *The Cambridge Companion to the Modern Gothic*. Cambridge UP, 2014.
- Holman, C. Hugh. *The Roots of Southern Writing: Essays on the Literature of the American South*. U of Georgia P, 2008.
- Hopkins, David. *After Modern Art 1945-2000*. Oxford UP, 2000.
- Homem, Rui Carvalho e Maria de Fátima Lambert. *Olhares e Escritas*. FLUP, 2005.
- Hooker, Thomas. "A True Sight of Sin." *Early American Writing*, editado por Giles Gunn, Penguin, 1994, pp. 148-157.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. Routledge, 2006.
- Hynes, James. *Publish and Perish: Three Tales of Tenure and Terror*. Picador, 1998.
- Jackson, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion*. Routledge, 1981.
- Jameson, Frederick. "Magical Narratives: Romance as Genre." *New Literary History*, vol. 7, nº1, 1975, pp. 135-163.
- Jensen, Klaus Bruhn. (2016). "Intermediality". *The International Encyclopedia of Communication Theory and Philosophy*, ed. Klaus Jensen and Robert Craig. John Willey & Sons, pp. 1-12.
- Johansen, Ib. *Walking Shadows – Reflections on the American Fantastic and the American Grotesque from Washington Irving to Postmodern Era*. Brill/Rodopi, 2015.
- Jones, Darryl. *Horror – A Thematic History in Fiction and Film*. Arnold Publishers, 2002.
- Jones, Peter, editor. *Imagist Poetry*. Penguin, 2001.
- Joselit, David. *American Art Since 1945*. Thames & Hudson, 2003.
- Joswick, Thomas. "Who's Master in the House of Poe? – A Reading of 'William Wilson'." *Criticism*, vol. 30, nº 2, 1988, pp. 225-47.
- Joyce, Laura e Henry Sutton, editores. *Domestic Noir – The New Face of 21st Century Crime Fiction*, Palgrave Macmillan, 2018.
- Jung, Carl. *Modern Man in Search of his Soul*. Martino Fine Books, 2017.
- . *Memories, Dreams and Reflections*. Vintage, 1989.
- Inge, M. Thomas, editor. *Conversations with William Faulkner*. UP of Mississippi, 1999.
- Kalaidjian, Walter, ed. *The Cambridge Companion to American Modernism*. Cambridge UP, 2005.
- Kane, Sarah. *4.48 Psychosis*. Methuen, 2018.

- Kavka, Misha. "Gothic on Screen." *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, editado por Jerrold Hogle. Cambridge UP, 2012, pp. 209-228.
- Kayser, Wolfgang. *The Grotesque in Art and Literature*. Columbia UP, 1981.
- Keesey, Douglas. *Understanding Chuck Palahniuk*. U of South Carolina P, 2016.
- Kermode, Frank. *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*. Oxford UP, 1968.
- Kerr, Elizabeth M. *William Faulkner's Gothic Domain*. Kennikat P, 1979.
- Kierkegaard, Søren. *Temor e Tremor*. Traduzido por Maria José Marinho, Guimarães Editores, 2009.
- Kilgour, Maggie. *The Rise of the Gothic Novel*. Routledge, 1995.
- Kimmelman, Michael. "The Intuitionist." *The New York Times Magazine*, 5 de Nov. 2006, <https://www.nytimes.com/2006/11/05/magazine/the-intuitionist.html>.
- King, Stephen. *Danse Macabre*. Berkley Books, 1981.
- . *Rage*. Signet, 1977.
- Kirk, Connie Ann. *Critical Companion to Flannery O'Connor – A Literary Reference to her Life and Work*. Facts on File, 2008.
- Krieger, Murray. *Ekphrasis – The Illusion of the Natural Sign*. John Hopkins UP, 1992.
- Kristeva, Julia. *Pouvoirs de l'Horreur – Essai sur l'Abjection*. Éditions du Seuil, 1980.
- Kuhn, Cynthia e Lance Rubin, editores. *Reading Chuck Palahniuk: American Monsters and Literary Mayhem*. Routledge, 2009.
- Lacan, Jacques. *Écrits*. Vol. I, Éditions du Seuil, 1966.
- . *Le Séminaire, Livre III - Les Psychoses, (1955-1956)*. Editions Seuil, 1981.
- Landau, Ellen, editora. *Reading Abstract Expressionism – Context and Critique*. Yale UP, 2005.
- Lehman, David, editor. *The Best of The Best American Poetry*. Scribner, 2013.
- , editor. *The Oxford Book of American Poetry*. Oxford UP, 2006.
- Lehman, David e John Brehm, editores. *The Oxford Book of American Poetry*. Oxford UP, 2006.
- Levins, Lynn. *Faulkner's Heroic Design: The Yoknapatawpha Novels*. U of Georgia P, 1976.
- Levin, Harry. *The Power of Blackness – Hawthorne, Poe, Melville*. Random House, 1958.
- Lewison, Jeremy. *Interpreting Pollock*. Tate Gallery Publishing, 1999.
- Lima, Maria Antónia. "Artistic Monstrosities in New Gothic Art: Creating Shock Waves Which Help us Find a Lost Sense of Ourselves." *Monsters and the Monstrous, Global Interdisciplinary Research Studies*, vol. 2, nº 1, Inter-Disciplinary Press, 2012, pp. 3- 9.
- . *O Artista Perverso – Introdução à obra de Edgar Allan Poe*. Húmus, 2022.
- . *Paradoxos do Terror – Introdução à Literatura Gótica Norte-Americana*. Húmus, 2021.
- . "The Fall of the House of Usher": A Morte do Artista". *O Artista Perverso – Introdução à obra de Edgar Allan Poe*. Húmus, 2022, pp. 102-123.

- . “Poe and Gothic Creativity”. *The Edgar Allan Poe Review*, vol. XI, nº 1, 2010, pp. 22-30.
- . “Monstros Intelectuais: Uma Monstruosidade Oculta.” *Textos e Pretextos: Monstros*, no. 8, CEC/Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2006, pp. 44-53.
- . “‘My Hideous Progeny’: Creative Monstrosity in the Works of Kiki Smith, Abigail Lane, and Cindy Sherman.” *Journal of Literature and Art Studies*, vol. 4, nº 4, 2014, pp. 277-285.
- . “‘The Oval Portrait’: Retrato de um Artista Perverso.” *O Artista Perverso – Introdução à obra de Edgar Allan Poe*, Húmus, 2022, pp. 92-101.
- . “O Terror Paradoxal da Arte de Edgar Poe.” *O Artista Perverso – Introdução à obra de Edgar Allan Poe*. Húmus, 2022, pp. 87-157.
- . “The Expression of Terror: Abstract Expressionism and Gothic Fiction.” *Diálogo da Literatura com as Ciências e as Artes*. Universidade Aberta, 2005.
- . “‘The Tell-Tale Heart,’ ‘The Black Cat,’ ‘William Wilson’: O Artista e o seu Duplo.” *O Artista Perverso – Introdução à obra de Edgar Allan Poe*. Húmus, 2022, pp. 123-157.
- Lima, Maria Antónia e Margarida Vale de Gato, editoras. *Edgar Allan Poe Review – Special Issue*. Vol. XI, nº 1, The Pennsylvania State University, 2010.
- Lloyd-Smith, Allan. *American Gothic Fiction – An Introduction*. Continuum, 2004.
- . “The Gothic Inner Life: Domestic Abjection.” *American Gothic Fiction*. Continuum, 2004.
- Lovecraft, Howard Phillips. *Supernatural Horror in Literature*. Dover, 1973.
- Lynch, David. *Catching the Big Fish – Meditation, Consciousness, and Creativity*. TarcherPerigee, 2016.
- Magliozi, Ron e Jenny He. *Tim Burton*. The Museum of Modern Art. 2009.
- Magee, Rosemary, editora. *Conversations with Flannery O’Connor*. UP of Mississippi, 1987.
- Malin, Irving. *New American Gothic*. Southern Illinois UP, 1962.
- Mamet, David. *Oleanna*. Vintage Books, 1992.
- . “On Playwriting.” *The Dramatists Guild Quarterly*, vol. 30, nº 2, pp. 8-14.
- Mandelbaum, Allen e Robert D. Richardson, Jr., editores. *Three Centuries of American Poetry*. Bentam, 1999.
- Manning, Susan. *Poetics of Character: Transatlantic Encounters 1700-1900*. Cambridge UP, 2013.
- . “The Plots of God Are Perfect’: Poe’s ‘Eureka’ and American Creative Nihilism.” *Journal of American Studies*, vol. 23, nº 2, Cambridge UP, 1989, pp. 235-251.
- Martin, Robert K. e Eric Savoy, editores. *American Gothic: New Interventions in a National Narrative*. U of Iowa P, 1998.
- Matthiessen, F. O. *American Renaissance - Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman*. Oxford UP, 1941.
- May, Charles E., editor. *Masterplots II: Short Stories Series*, Revised Edition, vol. 8, Salem Press, 2004.

- McClatchy, J. D., editor. *Poets on Painters – Essays on the Art of Painting by Twentieth-Century Poets*. U of California P, 1989.
- , editor. *The Vintage Book of Contemporary American Poetry*. Vintage, 2003.
- McCullers, Carson. *Reflections in a Golden Eye*. Mariner Books, 2000.
- . “The Russian Realists and Southern Literature.” Stories, Plays and other Writings, editado por Carlos L. Dews, The Library of America, 2017, pp. 564-571.
- . “Wunderkind.” *The Ballad of the Sad Café and other Stories*. Mariner Books, 2005.
- McEwan, Ian. “A Global Attractor for Psychopaths.” *The Bully Pulpit*, 9 de Jan. 2015, <https://jrbenjamin.com/2015/01/09/a-global-attractor-for-psychopaths>. Acedido em 5 Jan. 2018.
- McGinn, Colin. *Ethics, Evil, and Fiction*. Clarendon P, 1997.
- McMahan, Alison. *The Films of Tim Burton: Animating Live Action in Contemporary Hollywood*. Continuum, 2005.
- McMahon, Jennifer L. *The Philosophy of Tim Burton*. UP of Kentucky, 2014.
- Meindl, Dieter. *American Fiction and the Metaphysics of the Grotesque*. U of Missouri P, 1996.
- Merschmann, Helmut. *Tim Burton – The Life and Films of a Visionary Director*. Titan Books, 2000.
- Meyers, Jeffrey. *Edgar Allan Poe: His Life and Legacy*. Cooper Square P, 1992.
- Meyer, Michael. *Literature and the Grotesque*. Rodopi, 1995.
- “Mike Kelley in Memory.” *Art in the Twenty-First Century*, criado por Susan Sollins e Susan Dowling, Temporada 3, 23 set. 2005. <https://art21.org/watch/art-in-the-twenty-first-century/s3/mike-kelley-in-memory-segment/>.
- Milbank, Alison. “Gothic Femininities.” *The Routledge Companion to Gothic*, editado por Catherine Spooner e Emma McEvoy, Routledge, 2007, pp. 155-163.
- Miller, Perry. *The New England Mind, The Seventeenth Century*. Macmillan, 1939.
- Minter, David L. *William Faulkner: His Life and Work*. John Hopkins UP, 1980.
- Miranda, José A. Bragança. “Prefácio.” *Crash*, Relógio d’Água, 1996, pp. 7-17.
- Mishra, Vijay. *The Gothic Sublime*. Suny P, 1994.
- Moers, Ellen. “The Female Gothic – An Introduction.” *Literary Women*, Doubleday, 1976, pp. 90-99.
- Moldenhauer, Joseph. “Murder as a Fine Art: Basic Connections Between Poe’s Aesthetics, Psychology, and Moral Vision.” *PMLA*, vol. 83, pp. 284-297.
- Monnet, Agnieszka Soltysik. “Monstrous Bodies of the American Gothic.” *The Cambridge Companion to American Literature and the Body*, editado por Travis M. Foster, Cambridge UP, 2022, pp. 59-72.
- . “The Puritan Beginning of North American Gothic Horror”. *Atmosfear Entertainment*, <https://www.atmostfear-entertainment.com/literature/books/north-american-gothic-horror/>. Acedido em 27 Jun. 2023.
- Morgan, Jack. *The Biology of Horror – Gothic Literature and Film*. Southern Illinois UP, 2002.

- Morozow, Helena Bassil. *Tim Burton: The Monster and the Crowd: A Post-Jungian Perspective*. Routledge, 2010.
- Moss, William. "The Fall of the House, from Poe to Percy: The Evolution of an Enduring Gothic Convention." *A Companion to American Gothic*, editado por Charles L. Crow, Wiley-Blackwell, 2013, pp.177-188.
- Myrone, Martin editor. *The Gothic Reader – A Critical Anthology*. Tate Publishing, 2006.
- Naifeh, Steven e Gregory White Smith. *Jackson Pollock: an American Saga*. Woodward/White, 1998.
- Narboni, Jean. "Alfred Hitchcock." *Cahiers du Cinema*, Étoile, 1985, pp. 31-37.
- Oates, Joyce Carol. "Afterword: Reflections on the Grotesque." *Haunted: Tales of the Grotesque*. Plume, 1995.
- . "Against Nature." *Changing the Bully Who Rules the World*, editado por Carol Bly, Milkweed Editions, 1996, pp. 48-57.
- . *Beasts*. Orion, 2003.
- . "Frankenstein's Fallen Angel." *Frankenstein: or, The Modern Prometheus*, editado por Barry Moser. University of California Press, pp. 241-254.
- , editora. "Introduction." *American Gothic Tales*. Plume, 1996, pp. 1-9.
- O'Connor, Flannery. "The Catholic Novelist in the Protestant South." *Collected Works*. The Library of America, 1988, pp. 853-864.
- . *Collected Works*. The Library of America, 1988.
- . "A Good Man is Hard to Find." *Collected Works*. The Library of America, 1988, pp. 137-153.
- . *The Habit of Being: Letters of Flannery O'Connor*, editado por Sally Fitzgerald, Farrar, Straus & Giroux, 1988.
- . *Mystery and Manners – Occasional Prose*, editado por Sally Fitzgerald e Robert Fitzgerald, Straus and Giroux, 1970.
- . "On Her Own Work." *Mystery and Manners: Occasional Prose*, editado por Sally Fitzgerald e Robert Fitzgerald, Farrar, Strauss and Giroux, 1969, pp. 107-118.
- . "Some Aspects of the Grotesque in Southern Fiction." *Collected Works*, editado por Sally Fitzgerald, The Library of America, 1988, pp. 813-821.
- . "The Violent Bear It Away." *Collected Works*, editado por Sally Fitzgerald, Library of America, 1988, pp. 329-479.
- . "The Teaching of Literature." *Mystery and Manners*. Farrar, Straus and Giroux, 1969, pp. 121-134.
- O'Connor, William Van. *The Grotesque: An American Genre and Other Essays*, Southern Illinois UP, 1965.
- O'Hara, Frank. *Jackson Pollock*. Golden Springs Publishing, 2015.
- O'Reilly, Sally. *The Body in Contemporary Art*. Thames & Hudson, 2009.
- Page, Edwin. *Gothic Fantasy – The Films of Tim Burton*. Marion Boyars, 2006.
- Palahniuk, Chuck. *Invisible Monsters*. Vintage, 2003.
- . *Fight Club*. Vintage, 2006.
- Perchuck, Andrew. "Robert Gober." *Artforum*. Outubro, 1994, pp. 101.

- Perry, Dennis e Carl Sederholm. *Poe, "The House of Usher" and the American Gothic*. Palgrave Macmillan, 2009.
- Poe, Edgar Allan. "The Black Cat." *Poetry and Tales*. The Library of America, 1984, pp. 597-606.
- . "The Fall of the House of Usher." *Poetry and Tales*. The Library of America, 1984 pp. 317-336.
- . *Essays and Reviews*. The Library of America, 1984.
- . "The Imp of the Perverse." *Poetry and Tales*. The Library of America, 1984, pp. 826-842.
- . "The Masque of The Red Death." *Poetry and Tales*. The Library of America, 1984, pp. 485-490.
- . "The Oval Portrait." *Poetry and Tales*. The Library of America, 1984, pp. 481-484.
- . "The Philosophy of Composition." *Essays and Review*, editado por Gary Richard Thompson, The Library of America, 1984, pp. 13-25.
- . "William Wilson." *Poetry and Tales*. The Library of America, 1984, pp. 337-357.
- Polonsky, Rachel. "Poe's aesthetic theory." *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*, editado por Kevin J. Hayes, Cambridge UP, 2004, pp. 41-56.
- Posner, Helaine. *Kiki Smith*. The Monacelli P, 2005.
- Powell, Anne e Andrew Smith, editores. *Teaching the Gothic*. Palgrave, 2006.
- Praz, Mario. *Literatura e Artes Visuais*. Cultrix, 1970.
- . *Mnemosyne – The Parallel Between Literature and the Visual Arts*. Princeton UP, 2023.
- Price, Vincent. *The Ghouls – 18 Classic Stories that Inspired Great Horror Films*. Chancellor P, 1994.
- Punter, David, editor. *The Edinburgh Companion to Gothic and the Arts*. Edinburgh UP, 2019.
- . *Gothic Pathologies – The Text, the Body and the Law*. Macmillan, 1998.
- . "Gothic and Recent Fiction: Fears of the Past and of the Future." *The Edinburgh Companion to Gothic and the Arts*, editado por David Punter, Edinburgh UP, 2019, pp. 321-331.
- . *The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*. Longman, 1980.
- Quinn, Patrick F. *The French Face of Edgar Allan Poe*. Southern Illinois UP, 1957.
- Railo, Eino. *The Haunted Castle: A Study of the Elements of English Romanticism*. Routledge, 1927.
- Rank, Otto. *The Double: A Psychoanalytic Study*. U of North Carolina P, 1971.
- Read, Herbert. *A Concise History of Modern Painting*. Thames & Hudson, 1965.
- Rechnitz, Robert M. "The Failure of Love: The Grotesque in Two Novels by Carson McCullers." *The Georgia Review*, vol. 22, nº 4, Winter 1968, pp. 454-463.
- Ringel, Faye. "Early American Gothic (Puritan and New Republic)." *The Cambridge Companion to American Gothic*, editado por Jeffrey Andrew Weinstock, Cambridge UP, 2017, pp. 15-30.
- Rodley, Chris, editor. *Cronenberg on Cronenberg*. Faber and Faber, 1992.

- Rosenberg, Harold. *The Tradition of the New*. Da Capo P, 1994.
- Rothko, Christopher, Kate Rothko Prizel, Alexander Nemerov e Hiroshi Sugimoto. *Mark Rothko*. Rizzoli Electa, 2022.
- Rothko, Mark. *The Artist's Reality: Philosophies of Art*, editado por Christopher Rothko. Yale UP, 2006.
- Ruland, Richard e Malcolm Bradbury. *From Puritanism to Postmodernism*. Penguin, 1992.
- Rush, Michael. *New Media in Art*. Thames & Hudson, 2005.
- Salisbury, Mark, editor. *Burton on Burton*. Faber and Faber, 2006.
- Saltz, Jerry. "Modern Gothic." *The Gothic – Documents of Contemporary Art*, editado por Gilda Williams, The MIT P, 2007, pp. 48.
- Sam, Robert, editor. *Literature and Film – A Guide to the Theory and Practice Film Adaptation*. Blackwell, 2005.
- Sanders, Julie. *Adaptation and Appropriation*. Routledge, 2016.
- Savoy, Eric. "The Rise of American Gothic." *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, editado por Jerrold E. Hogle, Cambridge UP, 2006, pp. 167-188.
- Schrader, Paul. *Notes on Film Noir*. Film society of Lincoln Center, 1973.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. *The Coherence of Gothic Conventions*. Yale University, Tese de Doutoramento, 1975.
- Selby, Aimee, editora. *Art and Text*. Black Dog Publishing, 2009.
- Shaviro, Steven. *The Cinematic Body*. U of Minnesota P, 1993.
- . "Bodies of Fear: David Cronenberg." *The Cinematic Body*. U of Minnesota P, 1993, pp. 127-158.
- Shelden, Pamela Jacobs. *American Gothicism: The Evolution of a Mode*. Universidade do Estado de Kent, 1972.
- . "True Originality: Poe's Manipulation of the Gothic Tradition." *American Transcendental Quarterly*, vol. 29-31, 1976, pp. 75-80.
- Shelley, Mary. *Frankenstein, or the Modern Prometheus*. Wordsworth Editions, 1993.
- . *Frankenstein – A Norton Critical Edition*, editado por J. Paul Hunter. Norton Critical Editions, 1996.
- Smith, Jim e J. Clive Mathews. *Tim Burton*. Virgin Books, 2007.
- Smith, Murray. "(A) moral monstrosity." *The Modern Fantastic: The Films of David Cronenberg*, editado por Michael Grant, Praeger, 2000, pp. 298-304.
- Smith, Patti. *Collected Lyrics 1970-2015*. Ecco, 2016.
- Singal, Daniel J. *William Faulkner: The Making of a Modernist*. U of North Carolina P, 1997.
- Skal, David J. *The Monster Show – A Cultural History of Horror*. Norton Editions, 1993.
- Slethaug, Gordon. *Adaptation Theory and Criticism – Postmodern Literature and Cinema in the USA*. Bloomsbury, 2014.
- Smith, Andrew e Diana Wallace. "The Female Gothic – Then and Now." *Gothic Studies*, vol. 6, nº 1, 2004, pp.1-7.
- Smith, Don G. *The Poe Cinema – A Critical Filmography of Theatrical Releases Based on the Works of Edgar Allan Poe*. McFarland, 2003.

- Smith, Jim e J. Clive Matthews. *Tim Burton*. Virgin Books, 2007.
- Solomon, Deborah. *Jackson Pollock – A Biography*. Cooper Square P, 2000.
- Sontag, Susan. *Regarding the Pain of Others*. Picador, 2003.
- Spooner, Catherine. *Contemporary Gothic*. Reaction Books, 2007.
- Spoto, Donald. *The Dark Side of Genius*. Da Capo P, 1999.
- Stam, Robert e Alessandra Raengo, editores. *Literature and Film – A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Blackwell, 2004.
- Stangos, Nikos, editor. *Concepts of Modern Art*. Thames & Hudson, 1991.
- Stein, Gertrude. *How Writing is Written*. Black Sparrow Press, 1974.
- Stevenson, Robert Louis. *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. Penguin, 1978.
- Street, Susan Castillo e Charles L. Crow, editores. *The Palgrave Handbook of the Southern Gothic*. Palgrave Macmillan, 2016.
- Stuckey, J. Elspeth. *The Violence of Literacy*. Boynton/Cook Publishers, 1991.
- Sullivan, Daniel. “The Consolations and Dangers of Fantasy: Burton, Poe, and Vincent.” *The Philosophy of Tim Burton*, editado por Jennifer McMahon, UP of Kentucky, 2014.
- Sylvester, David. *Interviews with American Artists*. Yale UP, 2001.
- Tallack, Douglas. *Nineteenth-Century American Short Story – Language, Form and Ideology*. Routledge, 1993.
- Tarrt, Donna. *Secret History*. Knopf, 2004.
- Testa, Bart. “Panic Pornography: Videodrome from Production to Seduction.” *Canadian Journal of Political and Social Theory*, vol. 13, 1989, p. 56-72.
- Thomson, Philip. *The Grotesque*. Methuen, 1972.
- Todorov, Tzvetan. *Introduction à la Littérature Fantastique*. Seuil, 1970.
- Townshend, Dale. *Terror and Wonder – The Gothic Imagination*. The British Library, 2014.
- Truffaut, François *Hitchcock - Dialogue between Truffaut and Hitchcock*. Simon & Schuster, 1985.
- Truffin, Sherry R. *Schoolhouse Gothic – Haunted and Predatory Pedagogues in Late Twentieth-Century American Literature and Scholarship*. Cambridge Scholars Publishing, 2008.
- Tudor, Andrew. *Monsters and Mad Scientists – A Cultural History of the Horror Movie*. Wiley-Blackwell, 1991.
- Turner, Daniel Cross, editor. *Undead Souths: The Gothic and Beyond in Southern Literature and Culture*. LSU Press, 2015.
- Uruburu, Paula M. *The Gruesome Doorway: An Analysis of the American Grotesque*. Peter Lang, 1987.
- Varma, Devendra P. *The Gothic Flame*. Scarecrow P, 1987.
- Vitanza, Victor. “The Question of Poe’s Narrators: Perverseness Considered Once Again.” *American Transcendental Quarterly*, vol. 38, 1978, pp. 137-49.
- Volpe, Edmond L. *A Reader’s Guide to William Faulkner: The Short Stories*. Syracuse UP, 2004.
- Walker, I. M. *Edgar Allan Poe – The Critical Heritage*. Routledge, 1986.

- . "The 'Legitimate Sources' of Terror in 'The Fall of the House of Usher'." *The Modern Language Review*, vol. 61, nº 4, 1966, pp. 585-592.
- Wallace, Diana e Andrew Smith, editores. *The Female Gothic – New Directions*. Palgrave Macmillan, 2009.
- Weishaar, Schuy R. *Masters of the Grotesque: The Cinema of Tim Burton, Terry Gillian, The Coen Brothers and David Lynch*. MacFarland & Company, 2012.
- Weinstock, Jeffrey Andrew. "American Monsters." *A Companion to American Gothic*, editado por Charles Crow, Wiley Blackwell, 2014, pp. 41-55.
- , editor. *The Cambridge Companion to the American Gothic*. Cambridge, 2018.
- . *The Works of Tim Burton: Margins to Mainstream*. Palgrave MacMillan, 2013.
- Wellek, René e Austin Warren. *Theory of Literature*. Harvest Books, 1984.
- Wellman, Wendy, editora. *Kiki Smith – Prints, Books and Things*. The Museum of Modern Art, 2009.
- Weston, Ruth D. *Gothic Traditions and Narrative Techniques in the Fiction of Eudora Welty*. Louisiana State UP, 1994.
- Williams, Anne. *Art of Darkness – A Poetics of Gothic*. U of Chicago P, 1995.
- Williams, Gilda. *Gothic – Documents of Contemporary Art*. MIT P, 2007.
- Williams, Tennessee. *Where I Live: Selected Essays*. Editado por Christine R. Day e Bob Woods, New Directions, 1978.
- Wilson, Charles. "Myth, Manners, and Memory." *The New Encyclopedia of Southern Culture*, vol. 4: *Myth, Manners, and Memory*, editado por Charles Reagan Wilson, U of North Carolina P, 2006, pp. 1-8.
- Wilson, Natalie. *Bodily Subversions: The Corporeal Grotesque in Contemporary American Fiction*. University of London, Tese de Doutoramento, 2003.
- Woods, Paul, editor. *Tim Burton: A Child's Garden of Nightmares*. Plexus, 2007.
- Wolf, Norbert. *Expressionism*. Taschen, 2004.
- Woods, Paul A. *Tim Burton: a Child's Garden of Nightmares*. Plexus, 2002.
- Ziff, Larzer. *Puritanism in America*. The Viking P, 1973.

Documentários

- Antonio, Emile, realizadora. *Painters Painting – A Candid History of the New York Scene, 1940-1970*. Arthouse Films, 2010.
- Blakenbaker, Betsy, realizadora. *New York in the Fifties*. First Run Features, 2000.
- Dias, Rúben. *Tim Burton: A German Expressionism Influence*. <https://vimeo.com/130795708>. Acedido a 4 Jul. 2023.
- Evans, Kim. *Jackson Pollock*. Image Entertainment, 1987.
- "The Mystery of Edgar Allan Poe." *Biography*, A&E Television Networks, 27 de Out. 1994.
- Rosen, Peter, realizador. *Who gets to Call it Art?*. Palm Pictures, 2006.
- Thompson, David. *Rothko's Rooms – The Life and Works of an American Artist*. BBC, 2003,
- Shama, Simon. *O Poder da Arte*. BBC, 2006.
- Whately, Francis. *How Art Made the World*. BBC, 2006.

Entrevistas

- “Chuck Palahniuk Interview, Part 1”. *Youtube*, carregado por Downpour.com, 21 dez. 2012, https://www.youtube.com/watch?v=x3yi_BUenJ8
- Cronenberg, David. “Body Language: An Interview with David Cronenberg.” Entrevista de Lewis Wallace, *Underwire*, 29 dez. 2007.
- . “David Cronenberg Q&A.” Entrevista de Matt Mueller, *Premiere.com*, set. 2007.
- . “David Cronenberg: Interviews with Serge Grünberg.” Entrevista de Serge Grunberg, Plexus, 2006.
- . “Eastern Promises’ Q&A: David Cronenberg.” Entrevista de Matt Mueller, *Premiere.com*, set. 2007.
- . “The Film Director as Philosopher: An Interview with David Cronenberg.” Entrevista de R. Porton, *Cineaste*, vol. 24, nº 4, 1999.
- . “Sex and Violence Go Well Together”. Entrevista de David Gritten, *Telegraph*, 24 set. 2005.
- . “Sex on Film: David Cronenberg – The Director of ‘A History of Violence’ on Why Sex and Violence Go Together Like a Horse and Carriage.” Entrevista de Karl Rozemeyer, *Telegraph*, abr. 2008.
- Gober, Robert. “Interview with Richard Flood.” *Lewis Biggs*, editado por Robert Gober, Serpentine and Tate Galleries, 1993, pp. 8-14.
- Grünberg, Serge. *David Cronenberg: Interviews with Serge Grünberg*. Plexus, 2005.
- Porton, Richard e David Cronenberg. “The Film Director as Philosopher: An Interview with David Cronenberg.” *Cineaste*, vol. 24, nº 4, 1999.
- Palahniuk, Chuck. Entrevista de Geoffrey Kleinman. *DVD Talk*, s/d, <http://www.dvdtalk.com/fightclub.html>, acedida a 14 Março, 2007.
- Smith, Kiki. Entrevista de Carlo McCormick. *Journal of Contemporary Art*, s/d, <http://www.jca-online.com/ksmith.html>, acedido a 12 Set. 2018.
- Winters, Robin. “An Interview with Kiki Smith”. *Kiki Smith*, editado por Margreet Monhemius e Nienke Schippers. Institute of Contemporary Art, 1990.

Filmografia

- Allen, Woody, realizador. *Irrational Man*. Sony Pictures, 2015.
- Antonio, Emile, realizadora. *Painters Painting – A Candid History of the New York Scene, 1940-1970*. Arthouse Films, 2010.
- Burton, Tim. *Vincent*. Buena Vista Pictures, 1982.
- . *Frankenweenie*. Walt Disney Studios, 2012.
- . *Edward Scissorhands*. 20th Century Fox, 1990.
- . *The Nightmare Before Christmas*. Buena Vista Pictures, 1993.
- . *Sleepy Hollow*. Paramount, 1999.
- . *Corpse Bride*. Warner Bros, 2005.
- . *Alice in Wonderland*. Walt Disney, 2010.
- Callow, Simon, realizador. *The Ballad of the Sad Café*. Angelika Films, 1991.
- Cronenberg, David, realizador. *Crash*. Alliance Communications, 1996.
- . *Cosmopolis*. eOne Films, 2012.
- . *Naked Lunch*. 20th Century Fox, 1991.

- Harris, Ed, realizador. *Pollock*. Sony Pictures Classics, 2000.
- Hitchcock, Alfred, realizador. *Psycho*. Universal Pictures, 1960.
- . *The Rope*. Warner Bros, 1948.
- Harron, Mary, realizadora. *American Psycho*. Lionsgate, 2018.
- Lynch, David, realizador. *Eraserhead*. Libra Films, 1977.
- . *The Elephant Man*. Columbia – EMI – Warner, 1980.
- . *Blue Velvet*. De Laurentiis Group, 1986.
- . *Twin Peaks*. ABC, 1992.
- Miller, Robert Ellis, realizador. *The Heart is a Lonely Hunter*. Warner Bros, 1968.
- Pontuti, Kevin, realizador. *The Yellow Wallpaper*. Mill Creek, 2021.
- Schroeder, Barbet, realizador. *Murder by Numbers*. Castle Rock, 2002.