

Maria Antónia Sousa Monteiro da Cunha Lima

Why Gothic Matters
Importância e Actualidade do Gótico Americano

Sumário pormenorizado da lição relativa à unidade curricular de *Literatura Norte-Americana e Artes* do 1.º Ciclo de *Línguas e Literaturas* da Universidade de Évora, de acordo com a alínea c) do Artigo 5.º do Decreto-Lei n.º 239/2007 de 19 de Junho.

Universidade de Évora

2024

“(...) in the context of the modern, Gothic is the paradigm of all fiction, all textuality.”
David Punter, *Gothic Pathologies*

“(...) because of all the fiction of the West, our own is most deeply influenced by the gothic, is almost essentially a gothic one.”
Leslie Fiedler, *Love and Death in the American Novel*

ÍNDICE

1. Introdução	1
2. Impacto do Gótico na Actualidade	3
3. Importância do Gótico na Literatura Norte-Americana	6
3.1. Paradoxos do Gótico Norte-Americano	7
3.2. Persistência da Visão Gótico-Grotesca	9
3.3. O Gótico e as Questões Raciais	11
3.4. O Gótico Sulista	12
3.5. O Gótico Feminino	14
4. Funções do Gótico no Cinema Norte-Americano	17
5. Estética Gótica na Arte Visual Norte-Americana	20
6. Dimensão Ética e Auto-reflexiva do Gótico Americano	24
7. Pedagogia Gótica	26
8. Conclusão	32
Bibliografia (Sel.)	35
Discografia (Sel.)	38
Filmografia (Sel.)	38

1. Introdução

A unidade curricular de *Literatura Norte-Americana e Artes*, disciplina obrigatória da *Licenciatura em Línguas e Literaturas* – Ramo de *Literatura e Artes*, é leccionada no 1.º semestre lectivo do 2.º ano do 1.º ciclo, por um período de 15 semanas/156 horas, correspondendo a um total de 30 aulas, com uma carga lectiva semanal de 4 horas (2 x 2 h), e 6 ECTS. A lição “*Why Gothic Matters: Importância e Actualidade do Gótico Americano*” integra-se no âmbito do 2.º tópico geral do programa denominado “Génese, Relevância e Actualidade do Gótico Americano”, tendo por intenção proceder a uma síntese de alguns temas e objectivos científico-pedagógicos centrais apresentados no relatório desta unidade curricular, podendo constituir-se numa apresentação sumária dos conteúdos programáticos mais determinantes para a sua lecionação.

Apesar de notório impacto em várias áreas da cultura actual, o Gótico continua a ter necessidade de ser defendido de ideias preconcebidas que, não raras vezes, têm menosprezado a sua verdadeira natureza e a sua relevância, tanto no passado como no presente. Assombrado pelas suas conotações pejorativas, o Gótico foi durante muito tempo considerado um género inferior, apelando somente a leitores de gosto, segundo alguma crítica, “duvidoso”. Assim, consideramos pertinente contribuir para justificar o seu papel relevante em vários domínios, partindo da questão *Why Gothic Matters*, a que Steven Bruhm tentou responder desta forma:

We need it because the twentieth century has so forcefully taken away from us that which we can pledge allegiance in good faith, a sense of justice in the universe – and that wrenching withdrawal, that traumatic experience, is vividly dramatized in the Gothic. (273)

Tendo-se tornado num modo transgénero, cada vez mais híbrido, resistente a categorizações e em contínua adaptação aos novos tempos, fará sentido sublinhar o valor epistemológico desta categoria estética de modo a captar a sua real dimensão. Como observam Maisha Wester e Xavier A. Reyes, será necessário abandonar noções rígidas de legitimidade cultural e classificação genérica “in order to focus on and further debates that preoccupy contemporary readers, academics and students: where the Gothic is, where it is going and what it still does for us” (14).

Já no campo da literatura norte-americana, Leslie A. Fiedler observara, em *Love and Death in the American Novel* (1960), que, embora o Gótico tenha continuado a

parecer vulgar e artificial, tem sido persistente na produção literária. Tal facto levou o autor a concluir: “it is the gothic form that has been most fruitful in the hands of our best writers” (28). Desta forma, nunca será demais justificar a importância do Gótico, em vários domínios da sua actuação, tanto a nível geral como particular, relativamente à literatura norte-americana em confluência com outras artes.

Sendo actualmente considerado por vários críticos mais como um modo do que como um género, e até como sendo simultaneamente ambos (Powell e Smith 5), o Gótico tem-se identificado com outros géneros literários, como observa Fred Botting (*Gothic* 14), caracterizando-se por ser uma sensibilidade e visão (Oates, “Introduction” 3, 8), ou um estado mental obscurecido por um profundo medo de um futuro não familiar (Grunenberg 60). A sua directa relação com as artes deve-se ao facto de ser conotado com uma tendência estética “based on feeling and emotion and associated primarily with the sublime” (Botting, *Gothic* 3). Sendo definido como uma escrita do excesso que produz contranarrativas que revelam o outro lado do iluminismo (*ibid.* 2), o Gótico ameaça valores tradicionais explorando temas como o mal religioso, a desintegração mental, o regresso do passado reprimido, o duplo, corrupção espiritual, fragmentação psíquica, dualidades entre o racional e o irracional, e recentemente a abjecção, a liminalidade, o “unheimlich”, a estereotipação de géneros e preocupações ecológicas.

Em *The Gothic Vision: Three Centuries of Horror, Terror and Fear* (2002), Dani Cavallaro enfatiza a noção de que o Gótico se baseia na emoção do medo, o que, segundo o autor, transcende modos de representação por contribuir para o desenvolvimento das nossas faculdades intelectuais e emocionais (14-17). H. P. Lovecraft tinha já chamado a atenção para a importância desta emoção, em *Supernatural Horror in Literature* (1927), ao referir que o medo, especialmente o medo do desconhecido, era “a emoção mais antiga e forte da humanidade” (12). Também William Patrick Day, na sua obra *In the Circles of Fear and Desire* (1985), conclui que o poder do Gótico provém da sua capacidade em transformar as ansiedades e medos dos seus leitores em prazeres, possuindo grande interesse por conseguir explorar o desejo do medo mais profundamente do que qualquer outro género literário e artístico (5). Em “Why Horror?”, Noël Carroll tenta encontrar a razão que leva leitores e espectadores a se interessarem por um género tão paradoxal, visto que lhes causa não só prazer, mas também repulsa, inquietação ou ansiedade. O autor conclui que não é o acontecimento terrífico ou trágico, em si, que interessa, mas a sua estrutura narrativa e o seu contexto estético, pois são estes que têm o poder de

estimular a curiosidade ao provocar várias descobertas, tornando assim gratificante a fruição do que tem denominado “objects of art-horror” (301, 309).

Baseado numa emoção que simultaneamente provoca prazer e terror, o Gótico cumprirá a dupla função de proceder não só à recuperação das emoções mais primitivas e ancestrais, reprimidas por normas sociais e civilizacionais, mas também ao contrariar esses mesmos valores civilizados estabelecidos e todos os processos convencionais de representação artística. Entenda-se, neste contexto, os processos que nunca conseguiram resistir à sua profunda ambivalência, responsável pela inversão de muitas distinções e categorias estéticas vulgarmente aceites.

Permitindo-nos enfrentar o terror subjacente ao nosso tempo, a literatura gótica tem-nos concedido um elevado grau de resistência aos aspectos mais negativos da existência. Por nos colocar em contacto muito próximo com o mal e a morte, o Gótico, enquanto modo literário e estético, reactiva em nós os mais elementares desejos de uma vida mais intensa e justa, onde os valores éticos sejam rapidamente resgatados. Ao representar, através das suas personagens negras, a nossa própria perda de fé num mundo que permite o holocausto, o genocídio e o regresso da guerra à Europa no séc. XXI – construindo, ao mesmo tempo, um retrato sombrio de uma civilização Ocidental estilhaçada por traumas sociais e pessoais –, a melhor ficção gótica contemporânea apresenta-se como um meio eficaz de aprofundamento de consciências, lançando alertas à sociedade actual. Deste modo, expondo o vazio de uma existência repleta de falsas aparências, o Gótico criará, através do terror, um efeito catártico necessário a uma desejada e efectiva libertação. Como bem lembrou Robert Bloch: “Horror is the removal of masks” (cit. in Lucas 46).

2. Impacto do Gótico na Actualidade

Segundo Angela Carter, “we live in Gothic times” (122). Clive Bloom também constata: “We live now in an age of international gothic where the genre has crossed borders, as much alive in Brazil as London or New York” (6). Estas observações sugerem que o nosso tempo é gótico não só porque o terror ocupa uma parte substancial das notícias diárias transmitidas pelos *media*, numa época de pandemias e guerras, mas também porque as ficções góticas têm vindo a adquirir maior visibilidade, evitando ser consideradas *low culture*. Segundo uma linha de pensamento algo semelhante, Teresa Brennan sublinhou a persistência do Gótico na actualidade, lembrando-nos que, numa analogia com a Idade do Bronze, a nossa era poderia ser denominada a “Idade da

Paranóia” (20). Em sintonia com esta noção, o cantautor americano Lou Reed (2003) – no seu álbum *Raven*, em homenagem a Edgar Allan Poe – observou o seguinte: “obsessions, paranoia, willful acts of self-destruction surround us constantly and consequently Poe is a writer particularly attuned to our new century’s heartbeat than he ever was to his own”. Para além de Reed, outros músicos, como os Joy Division, Bauhaus, The Sisters of Mercy, Marilyn Manson, Alice Cooper, Nick Cave e os portugueses Moonspell, revelam que o Gótico se tem infiltrado em diferentes áreas artísticas que não somente literárias. Recentes séries de televisão americanas, como *The Following*, *Criminal Minds*, *Dexter*, *Walking Dead*, *Wayward Pines*, *Stranger Things* ou *Black Mirror*, ilustram bem a apetência do público por certas temáticas, atmosferas e personagens góticas, onde se pode encontrar uma crítica muitas vezes mordaz e sarcástica à sociedade contemporânea, que assim vê desvelados os falsos valores e aparências onde persistentemente se tem refugiado.

Na introdução a *The Gothic in Contemporary Literature and Popular Culture*, os organizadores Justin D. Edwards e Agnieszka S. Monnet (2012) reforçam a grande popularidade do Gótico, exemplificando:

[A] strand of Goth/ic aesthetics has become increasingly fashionable and has been woven into the very fabric of twenty-first-century popular culture. From the teen fictions of the seemingly endless *Twilight* saga to films like *Zombieland* (2009) and from albums such as Lady Gaga’s *Fame Monster* (2009) to BBC television shows like *Being Human* (2010), the tropes, politics and aesthetics of Goth/ic are omnipresent. (Edwards e Monnet 2)

Sabe-se também como este género se introduziu em vários domínios da esfera social, política e cultural, relacionando-se até facilmente com uma grande variedade de áreas científicas como a engenharia genética, a cibercultura, a psicogeografia, a microbiologia, entre outras. David Punter (2019) destaca a extraordinária mobilidade e agilidade do Gótico, capaz de iluminar questões sociais, psicológicas, raciais e de género. Punter refere ser importante não nos interrogarmos apenas sobre “What is the Gothic?”, mas antes sobre “What is Gothic Now?”, podendo a resposta levar à conclusão de que todos os famigerados tropos góticos (fantasmas, monstros ou vampiros) não são já o que eram no passado, pois foram sujeitos a mutações. Tal acontece, por exemplo, com o monstro de Frankenstein, que poderá até assumir conotações de refugiado, vendo-se forçado a adaptar-se às constantes transformações do mundo, como surge no recente romance de Ahmed Saadawi, *Frankenstein in Baghdad* (cit. in Hogle e Miles 302). Na actualidade, temas ligados à era digital fazem surgir um novo conceito, introduzido por Linnie Blake

e Xavier A. Reyes na obra *Digital Horror* (2015): “a type of horror that actively purports to explore the dark side of contemporary life in a digital age governed by informational flows, rhizomatic public networks, virtual simulation and visual hyper-stimulation” (3).

Actualmente, o Gótico é considerado algo mais do que um rótulo ou conceito, sendo ao mesmo tempo uma visão do mundo e uma filosofia que se traduz por um profundo desencanto em relação à sociedade moderna e à própria natureza humana, assim como por uma apreciação da dualidade da existência. Este foco na ambivalência do real tem permitido que as narrativas góticas ultrapassem estereótipos e categorias de valores, colocando em questão convenções tradicionalmente aceites. A sua dimensão ética e pedagógica tem até possibilitado problematizar e contestar certos processos de conhecimento e alguns métodos obsoletos de ensino. Por consequência, a estética gótica tem adquirido grande popularidade e actualidade, tendo-se tornado uma espécie de “iluminismo invertido”, capaz de criar luz a partir das trevas. Será então possível percepcionar, neste género e modo estético-literário, um lado mais luminoso do que aquele mais sombrio com o qual estamos mais familiarizados. Esta tendência iluminista, num género considerado crítico deste pensamento filosófico, denota a ambivalência do Gótico, que simultaneamente se apresenta como uma reacção contra o iluminismo, mas também lhe presta uma homenagem. Nesta perspectiva, Botting observa:

Gothic functions as the mirror of eighteenth-century mores and values (...) its darkness allows the reason and virtue of the present a brighter reflection (...) [Therefore,] Gothic history (...) not only delivers a sense of discontinuity through inversion and distancing, but also allows for a perfected reflection (“Gothic Darkly” 5).

Relativamente ao papel desempenhado pelo Gótico e, em especial, pelo Gótico americano, em tempos de pandemia, pode-se dizer que, desde “The Masque of the Red Death” (1842), de Poe, tem-se provado que este género de ficção adquire grande capacidade para atingir com sucesso os seus efeitos catárticos. Sabe-se como todas as artes, de uma forma geral, intervêm em tempos de crise para nos reanimar perante os horrores do mundo, que precisam de ser confrontados e combatidos com criatividade, como bem observou Ray Bradbury na sua obra *Zen in the Art of Writing* (1989). Penny Sarchet, diretora de jornalismo digital na revista *New Scientist* levantou mesmo a questão de ser interessante saber se os fãs do cinema de terror não teriam mais capacidade para lidar com a pandemia. A resposta foi dada por Coltan Scrivner, da Universidade de Chicago, em conjunto com especialistas na área de comportamentos humanos e psicologia (Scrivner et al.), desenvolvendo uma investigação que partiu de um universo

de 300 indivíduos e os questionou sobre os seus níveis de ansiedade, depressão, irritabilidade e insónias durante a pandemia, sendo para o efeito usada a denominada *Pandemic Psychological Resilience Scale* (PPRS). Deste estudo resultou a conclusão de que aqueles que têm mais experiência em lidar com cenários fictícios que envolvem fenómenos perigosos podem ter maior probabilidade de conviver com uma pandemia de forma mais resiliente. O contacto com o terror poderá, assim, possibilitar uma melhor forma de lidar com emoções negativas num ambiente seguro. Este estudo concluiu, ainda, que este tipo de narrativas poderia facilitar a aprendizagem para escapar a predadores perigosos, para circular por novas áreas, para explorar métodos para sobreviver a uma catástrofe e para reagir melhor a situações incomuns, desenvolvendo capacidades de leitura da mente e de regulação emocional.

Não raras vezes o conceito de “vírus” tem sido usado como metáfora na literatura e noutras artes, por autores não especificamente góticos, mas que desenvolveram uma visão sombria e crítica da experiência americana. Para além da perspectiva distópica e pós-apocalíptica desenvolvida por Jack London, em *The Scarlet Plague* (1912), também William Burroughs, por exemplo, utilizou a expressão “language is a virus from outer space”, na sua obra *The Ticket that Exploded* (1962), onde aborda o tema do controlo mental por meios electrónicos, sexuais, farmacêuticos, entre outros. Por outro lado, Laurie Anderson, conhecida como *performer*, artista vanguardista e experimental ligada a projectos multimédia, esteve igualmente interessada nos efeitos da tecnologia sobre as relações humanas, o que decerto a motivou a usar a expressão de Burroughs na canção “Language is a Virus” (1986), incluída no álbum *Home of the Brave* (1986). Embora pertencendo a épocas e contextos culturais diferentes, a canção de Anderson tem algumas afinidades temáticas com “The Masque of the Red Death”, que também aborda o tema do aprisionamento da mente, próprio das personagens de Poe, onde a alienação e o descontrolo mental são constantes. Mais uma vez se provará que, tanto na literatura como noutras artes, existem formas de expressão criativas ligadas a uma visão gótica da existência que possibilitam combater e vencer um vírus mortal, mostrando-se-lhes resistentes no processo de confronto contra esse mal.

3. Importância do Gótico na Literatura Norte-Americana

O estado da arte sobre o Gótico é profuso. Destacam-se, aqui, algumas correntes teóricas que nos parecem mais relevantes no âmbito desta lição. Começaremos por referir que Allan Lloyd-Smith distinguiu “quatro factores indígenas” que caracterizam o Gótico

americano e que o distinguem do seu congénere europeu: “a fronteira, o legado puritano, a raça e a utopia política” (*American* 37). Vários críticos têm recusado caracterizá-lo como género, preferindo nomeá-lo como “um campo discursivo no qual um ‘eu’ metonímico nacional é desfeito pelo regresso da sua alteridade reprimida” (Savoy e Martin vii., trad. autora). Contudo, há uma unanimidade da crítica relativamente ao Gótico Americano se ter tornado num persistente desafio à narrativa do *American Dream*, apontando-lhe as suas limitações, contradições e perversões satiricamente representadas na famosa pintura de Grant Wood, *American Gothic* (1930). O Gótico, nos Estados Unidos da América (EUA), tem sido especialmente útil ao apresentar uma visão irónica sobre o facto de possuir uma predominância cultural, num país que defende o racionalismo e ilimitadas possibilidades de progresso acerca das quais a visão gótica sempre desenvolveu um profundo scepticismo. Ora, Eric Savoy elaborou sobre esta estranheza, referindo-a como:

[T]he odd centrality of Gothic cultural production in the United States, where the past constantly inhabits the present, where progress generates an almost unbearable anxiety about its costs, and where an insatiable appetite for spectacles of grotesque violence is part of the texture of everyday life (“Rise American Gothic” 174).

3.1. Paradoxos do Gótico Norte-Americano

Sendo hoje simultaneamente considerado um entretenimento e um produto cultural intelectualmente estimulante, lembaremos que o Gótico raramente foi apreciado pelos académicos nos EUA enquanto arte literária, já que era considerado *low culture* no seu estatuto estético. Como observa Frederick Frank, “Gothic was an inferior genre incapable of high seriousness and appealing only to readers of questionable tastes” (1990: x). Até à década de 1960, as ficções góticas não mereceram a devida atenção crítica, pois não se adequavam a certos moldes críticos associados ao *New Criticism*. No séc. XIX, académicos e críticos tentaram desacreditar Poe e o género Gótico em geral, encobrindo até traços góticos nas obras canónicas de Nathaniel Hawthorne e Herman Melville. Porém, em 1960, surge *Love and Death in the American Novel*, uma obra central para o reconhecimento do Gótico como um modo literário relevante, na qual Fiedler defende que a ficção norte-americana é, por excelência, uma ficção gótica: “because of all the fiction of the West, our own is the most deeply influenced by the gothic, [it] is almost essentially a gothic one” (142).

Reforçando esta defesa da centralidade e significância do Gótico na literatura norte-americana, Fiedler chega mesmo a concluir que só quando o Gótico foi descoberto pôde o romance tornar-se mais sério e que, enquanto perdurasse, o Gótico não poderia desaparecer (143). Além disso, Fiedler defende que três das obras de ficção norte-americana mais conceituadas (*Huckleberry Finn*, *The Scarlet Letter* e *Moby-Dick*) são góticas, não só pelo tema, mas também pela atmosfera, argumentando que a literatura do seu país se caracterizava por ser “a literature of darkness and the grotesque in a land of light and affirmation” (29). Consequentemente, o papel do Gótico tem sido sobretudo paradoxal, pois surgiu num país fundado pelos princípios de liberdade e felicidade recebidos do Iluminismo, mas o seu objectivo foi o de dar expressão a impulsos iracionais reprimidos e a factores violentos que determinaram a sua herança histórica.

Em *The American Novel and its Tradition* (1957), Richard Chase realçara já as possibilidades estéticas de certas formas radicais de alienação, contradição e desordem que caracterizavam a imaginação literária, tendo notado a predominância dessa corrente negra na ficção – “a strand of dark romance that runs through the American tradition” (Chase 30). Também D.H. Lawrence, em *Studies in Classic American Literature* (1923), tinha já notado esse “dark suspense” (12) na alma norte-americana, que surgia representado nas obras de Poe, Hawthorne e outros autores. No entanto, 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). Esta é a mesma imaginação literária que, na opinião de Chase, produziu o melhor da ficção norte-americana, não a partir dos seus conceitos de unidade e harmonia, mas através das contradições de uma cultura – as quais poderão explicar o sentido de inquietação, ceticismo e ironia persistentes numa literatura marcada por uma “profound poetry of disorder” (ix), onde a energia do melodrama facilmente se converte no terror do *Dark Romanticism*. Chase adianta:

The American imagination, like the New England Puritan mind itself, seems less interested in redemption than in the melodrama of the eternal struggle of good and evil, less interested in incarnation and reconciliation than in alienation and disorder (11).

Poder-se-á dizer que, dadas as suas dualidades e ambivalências, o romance norte-americano sofre do complexo de dupla personalidade assente na tipologia de *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, de Robert Louis Stevenson, sendo a natureza paradoxal um dos motivos

pelos quais tanto se aproxima do modo Gótico. A dualidade da existência humana reflecte-se, assim, no próprio processo ficcional, visto que partilha o mesmo paradoxo, tão essencial à ficção gótica. Em *The Tradition of the American Gothic Novel* (1976), Richard DiMaggio comenta:

Paradox lies at the heart of character and circumstance in Gothic fiction. The Gothicist is committed to exploring the duality of existence, the divided nature of man. Beneath every Dr. Jekyll lies a Mr. Hyde, while motive and deed are often morally ambivalent. As Lowry Nelson, Jr., and others have commented, the authors of Gothic fiction have taken as a central theme the “good-bad” nature of man. (8)

Desta forma, o romance norte-americano é suficientemente paradoxal para sustentar experiências díspares e dicotomias irreconciliáveis que geram tensões, sendo que responde ao apelo gótico de manter a ambiguidade epistemológica e moral, com o intuito de fazer o leitor reflectir sobre a vida e a morte, sobre Deus e o Universo, ou sobre a personalidade humana e o seu destino. As dicotomias e paradoxos sempre fizeram parte da cultura norte-americana, pelo que a ficção gótica pauta-se por um carácter flexível que incorpora aspectos da singular experiência americana pertencentes a diferentes épocas.

Existe, assim, uma corrente negra na imaginação literária que tanto provém das doutrinas puritanas do “pecado original” e da “depravação inata” – tão presentes nos romances de Hawthorne ou no conceito de “mystery of iniquity” de Melville –, como do impulso irracional que perpassa as páginas de *Edgar Huntly*, de Charles Brockden Brown, ou as personagens perversas de Poe. Esta idiossincrasia de várias obras fortes foi também apreendida por Malcolm Bradbury, em *The Modern American Novel* (1992), quando as caracterizou como “generally dark and destructive and, as in good Gothic, they impose terrible pressures on mind, logic, and human sensitivity” (253). Daí que o Gótico nos EUA surja como expressão dessas pressões culturais especificamente americanas, como a solidão provocada pela experiência da assustadora região selvagem da fronteira, a violência imanente, a herança puritana, as contradições de uma sociedade dita “desenvolvida”, a decadência urbana e social, tal como no Sul, após a Guerra Civil, as questões raciais relativas aos escravos e nativos americanos, etc.

3.2. Persistência da Visão Gótico-Grotesca

Joyce Carol Oates, na excelente introdução a *American Gothic Tales* (1996), apresentou um panorama histórico do que denominou “goticismo”, cuja presença encontrou em muitas das mais representativas narrativas norte-americanas, notando a persistência de

uma “visão gótico-grotesca” reveladora de uma sensibilidade estética específica que, no seu entender, transcende todas as categorizações taxonómicas dado que reduzem o conceito de género a uma mera fórmula (8). Em associação directa a esta perspectiva encontravam-se já as observações críticas de William Van O’Connor, aliás bem sintetizadas no título da sua obra *The Grotesque: An American Genre* (1962), onde identifica a presença significativa do grotesco na ficção, concluindo: “Our writers are terribly preoccupied with the irrational, the unpredictable, the bizarre, with the grotesque.” (4). Associando o cómico e o trágico, o grotesco norte-americano sempre se caracterizou por uma justaposição perturbante entre elementos opostos criadores de um espaço de transgressão, que desafiam um *status quo* normativo e que, especialmente no Sul, sempre foi repressivo relativamente a questões de raça, género e sexualidade. Sendo duas categorias estético-literárias particularmente importantes no processo de representação da experiência norte-americana, tanto o “gótico” como o “grotesco” possuem muitas afinidades, encontrando-se presentes nos universos criativos de vários escritores, artistas e cineastas, como, por exemplo, na obra literária de Poe e na obra cinematográfica de Tim Burton. Aliás, uma das várias definições de “gótico”, apresentadas por Punter em *The Literature of Terror* (1980), concentra-se em descrevê-lo como “a literature of psychic grotesquerie” (3), noção que caracteriza igualmente o “Novo Gótico Americano” e o “Gótico Sulista” de Flannery O’Connor ou Carson McCullers, segundo *New American Gothic* (1962), de Irving Malin. Acrescente-se que a forte componente psicológica do Gótico fora já notada por Fiedler, ao considerá-lo não tanto como um movimento literário, mas mais como um sintoma patológico (5).

Quando associado ao grotesco, o Gótico permite-nos ligar temas e formas da ficção a conceitos estéticos do “disforme”, da “distorção” e do “feio”. Estes conceitos, presentes no “sublime gótico”, deram origem ao “belo horrendo”, que muito tem determinado e revolucionado a estética moderna e contemporânea, desde a publicação de *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757), onde Edmund Burke defendeu que tudo o que é terrível é também uma fonte de sublime (36). Quando aplicados à literatura e arte norte-americanas, estes conceitos apresentam-se como uma das formas mais adequadas de abordagem teórico-crítica, pela persistência da visão gótico-grotesca em autores e artistas de diversas épocas e estilos. Desde a publicação de *Tales of Grotesque and Arabesque* (1840), de Poe, esta associação tem sido particularmente notória, originando o conceito estético-literário do “gótico-grotesco”, que Oates (1996) explorou. Na sua análise, incluiu autores não estritamente conotados com o

Gótico, mas ligados a uma visão negra e pouco optimista da realidade americana. Esta visão perpassa as obras de autores canónicos, como Hawthorne, Poe, Melville, Lovecraft, Henry James, William Faulkner, O'Connor, Eudora Welty, McCullers e, até, Raymond Carver. Poder-se-á também comprovar poder esta designação ser aplicada tanto ao cinema como a outras áreas artísticas, permitindo-nos caracterizar os universos de realizadores como David Lynch, David Cronenberg e Burton, e as concepções artísticas das obras de Kiki Smith, Cindy Sherman, Louise Bourgeois, Robert Gober, Paul McCarthy, Mike Kelley, Banks Violette, entre outras. Acerca desta interessante convergência, Christoph Grunenberg conclui:

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).

3.3. O Gótico e as Questões Raciais

As formas góticas têm também a função de contar a história do racismo nos EUA, existindo uma associação recorrente entre raça e Gótico na literatura americana. Vários autores, incluindo Toni Morrison, interessaram-se por dar expressão às verdades reprimidas do passado, como bem comprovam o seu romance *Beloved* (1987) e a sua obra ensaística *Playing in the Dark* (1992). A abordagem psicológica de Fiedler nota que a literatura americana estaria repleta dessas “certain special (racial) guilts”, que aguardavam projecção na forma gótica (143) e que serviam para lidar com o que denominou “the night-time impulses of the psyche” (140). Assim se colocaria em causa essa inocência ingénua do “sonho americano”, que tinha enviado os europeus para construir uma sociedade imune aos males do passado.

Por consequência, podemos dizer que uma corrente negra perpassa a ficção americana contemporânea, sobretudo em autores que demonstram uma “ansiedade da influência” (Bloom) bastante assombrada, pois, como conclui Savoy em “The Rise of the American Gothic” (2002), 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). A institucionalização do racismo sempre contrariou o princípio defendido pela Constituição dos EUA no qual “all men are

created equal”, colocando em evidência mais uma estranha contradição. Esse lado negro da história foi, aliás, aprofundado por Teresa Goddu em *Gothic America* (1997), onde constata que os horrores da história da escravatura também são articulados através do discurso gótico (2). A autora aborda o Gótico a nível socio-histórico e não-psicológico:

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)

Convém referir que, nesta obra, Goddu sublinha o facto de o Gótico norte-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-americano. Contudo, a autora também nota a dualidade de objectivos deste modo literário, 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” (*ibid.*).

Em *American Gothic Fiction* (2004), Lloyd-Smith realça a natureza extravagante do Gótico, apontando a preocupação com o lado negro da sociedade. O autor, que se refere ao Gótico como um modo literário mais capaz do que o Realismo para integrar as contradições insolúveis da cultura americana, defende o seguinte:

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)

O Gótico acaba, assim, por ser usado como um meio muito eficaz de exprimir a complexidade da experiência negra, tal como desenvolve em detalhe Maisha L. Wester, em *African American Gothic: Screams from Shadowed Places* (2012).

3.4. O Gótico Sulista

Em nenhum outro local se encontra o Gótico tão presente como no Sul dos EUA. Este facto deu origem ao “Gótico Sulista”, cuja importância provém de poder convocar o regresso do reprimido relativamente a uma região onde certas realidades históricas tomaram a forma de fantasmas ou figuras grotescas, representando o que foi omitido na

versão oficial da história sulista. Em vez de uma tranquila visão pastoral do Sul agrário, estas narrativas focam, na generalidade, o patriarcado, o racismo e a escravatura. A este respeito, Fiedler defendeu que “[the] proper subject for American Gothic is the black man whose shadow we have not yet emerged” (397). Sendo o Sul o local preferencial do Gótico norte-americano, Allison Graham chegou mesmo a descrevê-lo como “um repositório de repressões nacionais, uma área escura cuja exposição à luz é infalivelmente horrível e emocionante” (349).

Também aqui se comprova que o Gótico é uma forma de lidar com a tragédia, a violência e as atrocidades da história sulista, pois embora certas ficções não abordem questões raciais, pode-se dizer que muita da produção literária sulista trata a escravatura, ainda que seja uma questão nacional e não estritamente regional. Enclausuramento, inescapabilidade do presente face ao passado, hostilidades raciais e a visão de um Sul mítico e idílico perdido são alguns dos temas recorrentes de obras que, como *Absalom, Absalom!* (1936) de Faulkner, contam uma versão da história sulista. Aliás, nesta obra existe uma mansão familiar em desagregação, lembrando o final trágico de “The Fall of the House of Usher” (1839), de Poe, estabelecendo-se uma continuidade particularmente interessante com a tradição gótica, a que William Moss se referiu nestes moldes: “on the ruins of the house of Usher, Poe lays the foundation of a Southern Gothic” (179). Assim, pode-se afirmar que tanto Poe como Faulkner foram dois dos fundadores do Gótico Sulista. Embora não sejam reconhecidos cenários especificamente sulistas nas produções literárias do primeiro, nas suas obras estão já contidos muitos elementos que caracterizam este género, como, por exemplo: casas familiares decadentes, loucuras provocadas por ansiedades inexplicáveis, identidades raciais e sexuais transgressivas, necrofilia e incesto. Em “The Black Cat”, para além das clássicas marcas góticas, identificam-se conotações com o Gótico Sulista, não só pelo alcance simbólico da cor preta do animal, mas também pela relação “feudal” deste com o seu dono. Relativamente a Faulkner, podemos identificar, no seu universo ficcional, as consequências nefastas da Guerra Civil, ao nível social, racial e político, responsáveis por ansiedades criadas pela decadência da aristocracia e agravamento das condições de vida dos mais desfavorecidos. As intrincadas complexidades da prosa modernista de Faulkner, onde perpassa uma visão gótica das clivagens entre o velho e o novo Sul, acabam por provocar, nos leitores, o mesmo grau de insegurança, inquietação e incerteza de que sofrem as personagens dessas narrativas. Por exemplo, em *As I Lay Dying* (1930) surge a seguinte descrição 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 a man in its implacable and brooding image.” (Faulkner 45).

O modo gótico torna-se, assim, a forma mais adequada para exprimir a realidade do Sul dos EUA, que também encontrará representação nas obras de Katherine Anne Porter, Tennessee Williams, Truman Capote, Welty, O’Connor, McCullers e Cormac McCarthy. Este conjunto de escritores justifica que se tenha criado uma escola de literatura sulista, a que O’Connor se referiu por ter produzido “an image of Gothic monstrosities and the idea of a preoccupation with everything deformed and grotesque” (“Fiction Writer” 28). Tendo o Gótico sido definido por Benjamin Fisher como algo que evoca ansiedades, medos, terrores, juntamente com violência, brutalidade, impulsos sexuais desenfreados e morte (145), torna-se clara a razão das suas convergências com as ficções dos escritores sulistas preocupados em dar expressão simbólica a esse sentido do mal que, até hoje, ainda assombra o Sul dos EUA.

Além dos autores já mencionados, refira-se também a relevância dos autores afro-americanos, como Zora Neale Hurston e Richard Wright, que deram um contributo temático essencial sobre as tensões raciais reprimidas. Já os denominados “Rough South Writers”, onde se incluem McCarthy, William Gay, Barry Hannah, Ron Rash e Dorothy Allison, têm ajudado a redefinir o Gótico Sulista através das suas narrativas mais sombrias e violentas. A nível da crítica teórica, o Gótico Sulista tem sido fértil nas obras de académicos que fundamentam as suas abordagens a partir das teorias de Julia Kristeva, Jacques Lacan, Eve Kosofsky Sedgwick, Judith Butler, entre outras. Exemplos destes estudos, mais centrados nos temas de género e raça, poderão ser encontrados nas monografias de Patricia Yaeger, *Dirt and Desire: Reconstructing Southern Women’s Writing. 1930-1990* (2000), e de Tara McPherson, *Reconstructing Dixie: Race, Gender, and Nostalgia in the Imagined South* (2003).

3.5. O Gótico Feminino

A categoria crítica do denominado “Gótico feminino” exigirá também atenção devido à sua actual relevância, tanto para os estudos góticos, como para a crítica feminista, pois como bem notou Anne Williams: “feminist critics have emphasized and valorized Gothic as an inherently ‘female tradition’” (7). Aliás, sabe-se como, desde a sua fase inicial, o Gótico tem estado associado ao género feminino tanto na produção literária como na sua recepção, embora entre si e o feminismo possam existir algumas divergências, como notou Catherine Spooner: “Gothic acts as an unsettling force within contemporary

feminism, revealing its aporias and rubbing against the grain of political correctness” (129). Lembraremos que foi Ellen Moers, em *Literary Women* (1976), quem introduziu o termo “female Gothic” para descrever as ansiedades femininas face à sensação de aprisionamento do seu próprio corpo e aos efeitos do enclausuramento ou aprisionamento doméstico, e consequente submissão da mulher ao sexo oposto. Notando a necessidade de legitimação literária da escrita feminina, Moers lembra que, desde o séc. XVIII, várias escritoras têm usado o modo Gótico para criarem ficções onde “fantasy predominates over reality, the strange over the commonplace, and the supernatural over the natural” (9). Assim, estas narrativas têm dado expressão a formas de repressão do feminino, usando certas convenções e temas que denunciam frustrações, discriminações e actos de violência exercidos pelo poder patriarcal. A este respeito, 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). Esta função crítica e contestatária do Gótico feminino, relativamente a estruturas autoritárias do poder patriarcal, é também reforçada por Diane Long Hoeveler, em *Gothic Feminism*, quando menciona o conceito de “victim feminism”, referente à posição de vitimização das heroínas dos romances góticos, que se submetem a actos corruptos e repressivos da sociedade patriarcal, obrigando-as a adoptar atitudes passivo-agressivas e estratégias masoquistas para triunfar sobre um sistema opressor. A esta ideologia, que permite atingir esse “female power through pretended and staged weakness”, Hoeveler denomina “gothic feminism” (7).

Deverá, por isso, ser dada a devida importância a este modo literário que se tem expandido e adquirido cada vez maior interesse académico, como observa Lauren Fitzgerald, em “Female Gothic and the Institutionalization of Gothic Studies” (2004), onde relembra a importância do contexto histórico na formulação deste conceito, já que resultou do surgimento do feminismo e da crítica literária feminista nos EUA durante as décadas de 1960 e 70. Sendo parte integrante do Gótico norte-americano, o Gótico feminino inicia-se com “The Yellow Wallpaper” (1892), de Charlotte Perkins Gilman, manifestando-se depois, por exemplo, nas obras de Shirley Jackson ou de McCullers e, recentemente, na ficção de Anne Rivers Siddons, Oates e de Gillian Flynn, evidenciando a importância deste modo narrativo, a que a escritora britânica Angela Carter também se dedicou com reconhecida originalidade. O conto de Gilman exemplifica os riscos psicológicos típicos das personagens femininas, cujo isolamento, imposto pela autoridade masculina, ameaça o equilíbrio mental da personagem central dominada por uma fatal

paranóia. Sendo a loucura um estado recorrente das heroínas góticas deste género de ficção, paraleliza com frequência a própria inquietação das autoras que as criaram, tornando-se, não raras vezes, o seu *alter ego*. Este aspecto é realçado por Sandra M. Gilbert e Susan Gubar, em *The Madwoman in the Attic* (1979), obra fundadora onde concluíram existir um grupo de escritoras que, tal como as suas personagens, tinham dificuldade em libertar-se da influência do cânone literário masculino, vivendo num isolamento sem possibilidade de escape (94). Como as suas heroínas, as escritoras seriam as loucas do sótão que contaminavam o lar patriarcal com a sua loucura criativa.

Num tempo em que a violência doméstica atinge proporções assustadoras, tendo-se tornado numa das mais importantes fontes de terror contemporâneo, surge assim o denominado “domestic Gothic” ou “domestic noir”, directamente associado ao Gótico feminino, e que as obras de Elizabeth Haynes, Karine Giébel, B. A. Paris e Paula Hawkins, à semelhança de *Jane Eyre* (1847) de Charlotte Brontë, têm popularizado. Por ser um subgénero do *thriller* psicológico, que também representa uma figura feminina em perigo, estas obras demonstram que a ficção gótica sempre se interessou por conflitos familiares nas suas variadas formas. Se, no tempo do gótico inglês tradicional, jovens indefesas eram perseguidas por vilões e vários tipos de predadores masculinos, as personagens femininas têm vindo a ser cada vez mais ameaçadas no espaço da sua própria domesticidade. Comum a este tipo de narrativas é também a relação estabelecida entre o espaço familiar e não familiar que representam. No Gótico, o que é familiar facilmente se torna um espaço malévolos repleto de assombrações e possessões demoníacas, onde o crime e a violência doméstica frequentemente revelam relações perversas. Invertendo os estereótipos da harmonia e paz familiar, o “domestic noir” lida com as dualidades das falsas aparências, explorando aspectos relacionados com o conceito freudiano de “heimlich” (familiar, secreto, oculto) e “unheimlich” (não familiar e estranho). O lar familiar transforma-se, assim, em algo não familiar, ou seja, um espaço assombrado onde segredos ocultos de violência doméstica e outros crimes são revelados com consequências terríveis. Ao revelar o lado negro de certas estruturas familiares convencionais, a narrativa gótica tem subvertido vários estereótipos de aparente felicidade ligados ao conceito de família, o que levou Cavallaro a concluir: “while the aristocratic, barbarian Gothic is supposed to embody women’s oppression by presenting its female characters as captives of aristocratic male persecutors, it is the bourgeois home itself that does its best to devalue women by confining them to the claustrophobic environment of supposed civilized housing.” (142).

Esta subversão da domesticidade feliz tem também gerado adaptações cinematográficas, encontrando uma perfeita matriz na versão de *Rebecca* (1940) de Alfred Hitchcock, a partir do romance homónimo de Daphne du Maurier (1938). Numa perspectiva contemporânea, poder-se-á mencionar *The Girl on the Train* (2016), uma adaptação de Tate Taylor do romance homónimo de Hawkins (2015), e *Gone Girl* (2014), de David Fincher, adaptado da obra de Flynn (2012) – uma complexa ficção negra com narradores não fiáveis que desafia o conceito do próprio género, onde a personagem feminina deixa de ser a tradicional vítima para se transformar numa perigosa vilã, ou numa *femme fatale* característica do *film noir*. Em *Cutting Edge: New Stories of Mystery and Crime by Women Writers* (2019), uma antologia de contos editada por Oates, poderá comprovar que esta sensibilidade *noir* não se define de modo pessimista, mas antes como um certo realismo especulativo liberto de qualquer ilusão romântica. Tal como o Gótico feminino, o Gótico doméstico, seu congénere, tem tido a importante função de representar o lado negro do núcleo familiar ao nunca procurar a evasão em narrativas escapistas, mas antes ao alertar para perigos iminentes, contribuindo também para demonstrar a continuada centralidade do Gótico na escrita feminina.

4. Funções do Gótico no Cinema Norte-Americano

Parece não existir um género particular de cinema que se possa intitular “Gótico”, como bem observa Misha Kavka em “The Gothic on Screen” (209), pois esta designação engloba os conceitos de “suspense”, “terror” ou “horror”, podendo hoje ser, particularmente útil por simbolizar os problemas de uma existência pós-moderna. Possuindo, como o Gótico, uma tendência para destabilizar categorias e contestar a norma, este género de cinema recupera narrativas que fazem regressar acontecimentos perturbantes, pelo que recorre amiúde a estórias de fantasmas, vampiros e outras figuras que produzam assombrações no presente. Este género tem sido influenciado por outras formas de arte, como é o caso da literatura, fotografia e do teatro mágico. Deste modo, este tipo de filmes encena um processo de repetição onde as tradicionais criaturas góticas – duplos, zombies, fantasmas, *aliens* ou ciborgues – são usadas para criticar sistemas de crenças e pensamento, acabando por dar expressão a ansiedades culturais contemporâneas.

Ao encenar impulsos de repetição de que padecem muitas das suas personagens centrais, estes filmes cumprem uma função catártica de libertação emocional, como comprova o filme *The Shining* (1980), de Stanley Kubrick, onde Jack Torrence revela a

sua ligação com o fantasma de Charles Grady, sendo impelido a repetir uma história de violência patriarcal. Outra das suas funções consiste em criticar os efeitos negativos do conhecimento racional e a falta de ética das pesquisas científicas, que várias versões de *Frankenstein*, de Mary Shelley, demonstram, e que a série de filmes *Alien* (1979-2017) veio reforçar, alertando para a possibilidade do conceito de “humano” poder não ser sustentável. Este tipo de medo no cinema pós-moderno pode aproximar-se da conclusão de Elisabeth Bronfen: “Gothic serves to explore the toxic underbelly of rational knowledge” (“Gothic Heart” 120).

Uma função relevante adicional deste género de cinema consiste no desenvolvimento de empatia pelo “outro” enquanto monstro e vítima, promovendo a aceitação da diferença e a transgressão de estereótipos, que o cinema de Burton, desde *Edward Scissorhands* (1990), tem praticado, e a que se têm associado séries de televisão, como *Dexter* (2006-13). Aliás, as relações entre aparência e monstruosidade são produtivas para compreender ansiedades culturais provocadas por dois tipos de monstros contemporâneos, o *serial killer* e o terrorista, representados tanto na literatura como no cinema, com especial realce para a personagem de *Hannibal Lecter*, criada por Thomas Harris (1981) e celebrizada, no grande ecrã, por Anthony Hopkins. Em “American Monsters”, Jeffrey Andrew Weinstock caracteriza o monstro americano como o “outro cultural”, dada a persistência com que se considera, na sociedade norte-americana, que os monstros são os outros. Partindo de *The Monster* (1898), de Stephen Crane, Weinstock analisa a monstruosidade como um conceito antropocêntrico, isto é, uma invenção humana, dado que os seres humanos definem o que é monstruoso em relação a si próprios, o que os leva a supor que o monstro é o outro, o inumano, o não-eu (48). Contudo, tal como nos lembra, tanto na literatura como no cinema, a representação deste conceito far-nos-á concluir que os monstros nos dizem muito sobre nós próprios (42), o que faz com que nestas narrativas se inverta frequentemente a sua identificação com o vilão ou a personagem antagonista, transferindo-a para outros protagonistas e até para a sociedade, aparentemente mais inofensivos, mas cuja persistente conformidade com a norma os torna criadores do verdadeiro antagonismo malévolos (cf. a obra de Kathy Acker).

Como comentário sociopolítico, o papel intervintivo de certas produções cinematográficas, como *Night of the Living Dead* (1968) de George A. Romero, é também relevante, pela sua crítica mordaz a épocas marcantes da cena política norte-americana, como a guerra do Vietname. Com a mesma tendência de intervenção social e política, surge o denominado “ecoterror”, um subgénero político de contracultura preocupado em

evocar os perigos de certas práticas científicas, especialmente de algumas experiências biológicas. Nos anos 1950 produzem-se, assim, vários filmes de monstros onde se aborda o resultado de experiências governamentais secretas, usando animais ou seres humanos em mutações falhadas que escapam a qualquer controlo, aterrorizando a humanidade. Em *Creature from the Black Lagoon* (1954), por exemplo, criticam-se práticas de experimentações genéticas que podem produzir seres com sexualidades bizarras. Outros exemplos serão os filmes de Roger Corman, *Day the World Ended* (1955) e *Attack of the Crab Monsters* (1957), onde mutações assassinas e caranguejos gigantes evocam os efeitos destrutivos da bomba atómica. Nos anos 70, a obsessão com o lucro faz sacrificar os ecossistemas e as culturas indígenas, dando origem a filmes como *Jaws* (1975), de Steven Spielberg, ou *Piranha* (1978), de Joe Dante, no qual surgem peixes carnívoros mutantes criados para destruírem a rede fluvial norte-vietnamita. Numa época marcada por descobertas na área da manipulação genética, pela desintegração da personalidade e por apropriações tecnológicas da consciência humana, os tópicos góticos tradicionais de intervenção no processo de criação, representados nas várias versões de *Frankenstein* e em vários filmes de Cronenberg, como *The Fly* (1986), *Shivers* (1975) ou *Videodrome* (1983), adaptam-se ao seu tempo. Tal como refere Michael Cohen, em *Mutate / Loving the New Flesh*: “From the constantly shifting, decentralized growth patterns of postmodern urban centers, to cure resistant viroses and fractalized virtual realities, mutation suffuses every level of contemporary existence” (3).

Directamente associado à temática da mutação, surge o motivo do “duplo” ou *Doppelgänger*, que implica referências intertextuais, como em “O Homem da Areia” (1816), de E.T.A. Hoffmann, “William Wilson” (1839), de Poe, e *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886), de Stevenson. Com várias representações no cinema, esta temática torna-se pertinente actualmente, por permitir aos espectadores penetrar em certos aspectos ocultos da personalidade humana. Alfred Hitchcock foi dos primeiros realizadores a interessar-se por este tema, confessando estar “primarily interested in the Jekyll and Hyde mentality” (cit. in Spoto 184). Esta motivação é patente nos filmes *Shadow of a Doubt* (1943), *Strangers on a Train* (1951), *Vertigo* (1958), *Psycho* (1960) e *Frenzy* (1972), através da desordem da múltipla personalidade. Recorrente no Gótico, este é um tópico onde a literatura e o cinema encontram convergências, vindo até, desde “William Wilson”, a expandir-se com novas formas de representação, como exemplificam o inquietante *Dressed to Kill* (1980), de Brian De Palma, *The Dark Half* (1989), de Stephen King, com adaptação de Romero em 1993, *The Island* (2005), de

Michael Bay, ou *Black Swan* (2010), de Darren Aronofsky. Nestes exemplos, o duplo irrompe na normalidade quotidiana causando perturbação e terror, denotando a presença do “estranho”, a que Sigmund Freud denominou “Das Unheimliche” (1919), um conceito comum à literatura e outras artes, e desenvolvido precisamente a partir de “O Homem da Areia”. Tal facto justifica a ligação deste tema ao “fantástico”, pela quebra de percepção do real que provoca. Desta forma, demonstra-se que muitos dos mais prestigiados realizadores de cinema, não somente norte-americanos, se interessaram pelo tema do duplo e por esta correlação entre fantasia e psicanálise, a fim de melhor representarem os nossos medos, angústias e desejos, desenvolvendo também, por vezes, uma visão gótico-grotesca, como se comprovará plenamente em vários filmes de Lynch e Cronenberg.

5. Estética Gótica na Arte Visual Norte-Americana

Parecendo imitar as capacidades de mutação próprias de um vírus, o Gótico tem a possibilidade de se reinventar ao longo dos tempos, ao assumir novas formas. Desde as obras de Henry Fuseli (1741-1825), Edvard Munch (1863-1944) e Francis Bacon (1909-92), a arte tem recuperado alguns dos temas da literatura gótica de fins do séc. XVIII e XIX, produzindo representações da morte, estados psicológicos alterados, ruínas, fantasmas, transgressão, enclausuramento, patriarcado, fragmentação ou distorção do corpo. Sendo um termo partilhado entre a literatura e as artes visuais, convém notar a dificuldade de defini-lo no contexto da arte contemporânea, pois tal como Gilda Williams observou, “‘Gothic’ in contemporary art is more atmospheric than neatly defined” (14).

Fiedler notara já que o Gótico é um género vanguardista, considerando-o a primeira arte de vanguarda no sentido moderno do termo (134), tendo seguido a tradição de alguns movimentos artísticos como o Dadaísmo, o Surrealismo e a *Pop Art* (135). Considerando que o próprio conceito de vanguarda implica uma paixão anticonvencional pela mudança e renovação em todas as formas de arte, é natural que vários movimentos de arte moderna e contemporânea tenham muito em comum com o Gótico: o mesmo interesse pelo colapso dos valores tradicionais dos sistemas autoritários, o desejo de transgredir e escapar dos processos convencionais de representação, a exploração do inconsciente humano, uma curiosidade por impulsos irracionais e perversos herdados do ser humano primitivo, entre outros. Não podemos esquecer que, ao longo da sua história, o Gótico tem sido também um protesto antirrealista, uma rebeldia da imaginação, uma estética do excesso. Em *Haunted: Tales of the Grotesque* (1994), Oates chegou mesmo a identificar o Gótico com o Surrealismo e o Expressionismo, pois defendeu que tal

acontece com toda a arte que representa o terror esteticamente (307). Assim, existe também uma corrente negra de imagens e ideias que percorre a arte contemporânea, tal como observou Gilda Williams: “‘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).

São inúmeros os exemplos nas artes plásticas e visuais norte-americanas. Quando o crítico e amigo de Jackson Pollock, Clement Greenberg, descreveu um dos seus quadros como “Gótico” (Greenberg 166), tendo dado origem a *Gothic* de 1944, não só indicou o estado de espírito do artista no momento – através da releitura de *Les Demoiselles d'Avignon* (1907) e *Les Trois Danseuses* (1925) de Pablo Picasso –, mas também conotou esse termo com um insulto, dada a qualidade depreciativa que se liga ao sentido de “mau” ou “vândalo”. Estes conceitos têm estado ligados ao género Gótico desde as suas origens e traduzem a sua natureza transgressiva. Não surpreenderá, então, que o Expressionismo Abstracto, um movimento introduzido em Nova Iorque por artistas europeus expatriados após a Segunda Guerra Mundial, tenha herdado das vanguardas europeias a exigência de renovar paradigmas estéticos e sociais, mantendo também algumas afinidades com a estética gótica pela insistência em dar expressão à autenticidade das emoções e pelo interesse comum por impulsos inconscientes e pela realidade psíquica. Além de Pollock, esta geração de artistas incluiu, entre outros, Hedda Sterne, Mark Rothko, Willem de Kooning, Arshile Gorky ou Barnett Newman, que contrariaram os cânones artísticos estabelecidos, dando expressão aos horrores da guerra. Além disso, a defesa da originalidade individual do artista e a sua busca de liberdade expressiva, promoveu um certo espírito transgressivo e rebelde neste movimento da denominada *New York School*, cujos criadores acabaram por ser apelidados de *irascibles* por defenderem o direito ao carácter irreprimível e estranho do artista. Esta vaga deu origem a uma acção de protesto no Metropolitan Museum of Art, da qual resultou o famoso retrato de grupo intitulado *Irascible Group of Advanced Artists Led Fight Against Show* (1951).

Desde esse período, outros artistas têm renovado a estética do horror e do grotesco. Nos anos 1980 e 1990, em particular nas séries *Fairy Tales* (1985), *Disasters* (1986-89) e *Sex Pictures* (1992), o trabalho de Cindy Sherman pode ser entendido como um contributo para a estética gótica, visto que associa elementos imagéticos provenientes de catálogos médicos com a representação de temas ligados à doença, sexualidade, mutação, desintegração, desastres ambientais e decadência física. Igualmente interessadas em representações do corpo, e por isso associadas a formas de *body art*, as obras de Kiki

Smith são parte de um percurso que a artista criou em associação com o mito moderno de Frankenstein, donde resultou a alcunha Kiki Frankenstein, o que justifica o seu processo criativo caracterizado pela produção de actos de reanimação de corpos danificados, dando-lhes uma nova totalidade. *Virgin Mary* (1992) é um dos casos mais característicos da sua obra, tratando-se de uma escultura em que o corpo nu da mulher é esfolado e a pele retirada para revelar o tecido muscular. A artista mostra assim que o feminino monstruoso, na arte contemporânea, pode ter raízes profundas numa obra tão marcante para a literatura gótica como *Frankenstein*. Já as esculturas de Robert Gober, representando pernas humanas saindo de paredes, contribuem também para a ligação destes artistas a certos conceitos frankensteinianos, tornando-os possíveis *monster makers* cuja arte espiritual e surreal é capaz de desvendar o lado mais assombrado e grotesco da cultura norte-americana.

Em *Gothic: Transmutations of Horror in Late-Twentieth-Century Art* (1997), Grunenberg integra este género de obras no Gótico pós-moderno, que se caracteriza por apresentar “formless, horrendous images of mutilated and rotting bodies with limbs covered in boils and wounds, of disjoined body parts uncannily transformed into nightmares” (168). Por sua vez, as séries de auto-retratos de Andy Warhol podem ser vistas como a imagem do monstro moderno, cuja identidade se reduz a uma superfície de falsa aparência. A fotografia do seu corpo tirada por Richard Avedon, ao mostrar as cicatrizes provocadas por uma tentativa de assassinato por parte de Valerie Solanas, autora do manifesto feminista *S.C.U.M.*, inflige uma violência insuportável. Este episódio traumático tornou o artista mais preocupado com o tema da morte, que, não deixando de ser evocado nos seus famosos retratos de Marilyn Monroe, surge mais expressivamente na série *Skulls* (1976). A atenção dada ao falecimento de celebridades proporcionou também a representação da inevitabilidade e banalidade da morte. Trazida para o imaginário comum, daria origem a um humor negro idiosincrático, expresso na inquietante conclusão: “Liz Taylor can die, and you can die too”. A sua *Electric Chair* (1963) e a série intitulada *Death and Disaster* (1963) constituem outros exemplos de marcas góticas na obra do artista mais icónico da Arte Pop norte-americana.

Outros artistas conotados com alguns aspectos da estética gótica são: Louise Bourgeois, a conhecida autora de *Maman* (1999) e *Cells*, que recupera nesta série o conceito de espaço claustrofóbico e fechado referido por Chris Baldick para definir as narrativas góticas (xix); Paul McCarthy, um artista preocupado com relações familiares disfuncionais e perversas, retrata nas suas obras temas ligados ao gótico familiar, que

representam actos paternais monstruosos, onde se ocultam inquietantes segredos; Mike Kelley, autor de *The Uncanny*, transgride a proibição modernista da representação realista do corpo, abordando o tema do medo do “outro” e do “duplo”; Matthew Barney, ao explorar o “outro” monstruoso na série *The Cremaster Cycle* (1994-2002); ou Banks Violette, um artista que usa vários *media* nas suas instalações góticas, onde se abordam os temas da morte, suicídio, assassínio, violência, satanismo, racismo e nacionalismo, servindo-se do Gótico como sintoma e causa de imoralidade e discriminação social.

Várias exposições de arte contemporânea, dedicadas ao Gótico, são também de assinalar, como *Gothic* (1996), com curadoria de Grunenberg, da qual resultou um catálogo interdisciplinar, com paginação invertida, publicado pelo Instituto de Arte Contemporânea de Boston e a MIT Press (Grunenberg). Aqui se reuniram artistas que representam nas suas obras uma ansiedade comum acerca da grandeza do mal e da sua capacidade de assombrar a psique humana, numa época onde reina um forte scepticismo em relação ao progresso e onde circunstâncias incontroláveis e irrationais só poderiam produzir uma estética com elevado grau de desconforto e desorientação, tal como Milena Kalinovska observa no prefácio da obra. Outros exemplos colectivos e individuais são: *Regarding Beauty* (1999), onde se procedeu a uma esteticização gótica da morte na arte do final do séc. XX; *All the Pretty Corpses* (2005), com curadoria de Hamza Walker e organizada pela The Renaissance Society de Chicago; ou, recentemente, *Infamous Beauty* (2023) do controverso fotógrafo norte-americano Andres Serrano, que tem retratado aspectos perturbantes da condição humana, como a intolerância racial. Depois, referir apenas que são inúmeras as exposições com títulos negros ou góticos, como, por exemplo: *The Gothic Unconscious, Scream, Playing Among Ruins, American Gothic, Darkness Visible, ou Morbid Curiosity*.

Grande parte dos artistas associados a esta estética produzem as suas obras não só como expressão de transformações profundas nas práticas artísticas, mas também como manifestações de ansiedades e medos contemporâneos. Se pensarmos apenas na experimentação tipográfica, performativa e poética como o factor original da obra de arte, ou sobre a primazia da dissolução do objecto de arte, do conceito, do texto-arte e dos novos *media* como indicadores criativos, esquecemo-nos do essencial – o terror ou o medo são algo que nos liga às emoções e desejos primitivos. Talvez por esta razão, algumas das obras mais inovadoras da arte contemporânea possuam tão frequentemente marcas góticas que, não sendo apenas norte-americanas, poderão revelar essa

especificidade pela forma como obtêm disseminação em diferentes *media* e formas culturais. Em *American Gothic Culture* (2016), Joel Faflak e Jason Haslam concluem:

If, then, we view the gothic as a mode or discourse, rather than as a genre, the field of gothic studies opens from the literary to visual arts, film, video games and other media, to architecture, and beyond. It would be a mistake to see this trend as particularly American, of course: American gothic, like all cultural products and modes of discourse, has always been in a symbiotic relationship to a global cultural exchange. But if there is something particularly *American* about American gothic, it's the extent to which it forms the foundation of cultural practice across a range of media and cultural forms. (16)

Comum a esta diversidade, a estética gótica tem funcionado como libertação, devido à sua intenção de ir para além da estrutura social, das decisões racionais e das emoções socialmente aceites, a fim de alargar o sentido da realidade.

Nisto se identifica com alguns dos objectivos centrais da arte contemporânea. Além disso, e como David Joselit conclui em *American Art Since 1945*, a arte norte-americana sempre integrou formas não familiares de objectos artísticos variados, especialmente desde a segunda metade do séc. XX, tendo existido, desde os anos 40, uma explosão visual em vários *mass media*, que promoveu a originalidade individual em oposição a formas de governo totalitárias (6). Em “Contemporary American Gothic,” Justin Edwards chama a atenção para a hibridização do Gótico, especialmente para a falta de homogeneidade no Gótico norte-americano, o que, quer na literatura quer noutras artes, tem propiciado práticas de experimentação textual usando novas tecnologias e novas formas de monstruosidade. Tanto o Gótico como a arte norte-americana contemporânea têm-se adaptado a mudanças culturais e sociais que têm permitido o acesso a um modo não realista capaz de explorar aspectos do real não totalmente inteligíveis. Acerca desta multiplicidade de formas expressivas inovadoras, Edwards conclui: “The rise of new technologies and digital culture in the information age has engendered fruitful material for understanding the spectres and monsters of contemporary modernity while also reflecting on a past that continues to haunt the present and future” (81).

6. Dimensão Ética e Auto-reflexiva do Gótico Americano

O Gótico tem tido um interesse crítico face aos efeitos negativos de certas práticas científicas, e até artísticas, provocadas pelo que a cultura clássica denominou *húbris*, ou seja, uma presunção do conhecimento, um excesso criador de erros trágicos. Já na literatura inglesa do séc. XIX, as narrativas góticas de Mary Shelley, Bram Stoker e

Stevenson usavam processos autoconscientes de chamada de atenção para a linha ténue que separa as qualidades humanas, como o génio e a ambição, da loucura e da obsessão. O artista e seu processo criativo tornam-se, assim, num centro temático para muitas narrativas góticas. Pinturas e outros artefactos assombrados transformam-se em elementos básicos da ficção gótica a partir de meados do séc. XIX, bem antes de *The Picture of Dorian Gray* (1890), de Oscar Wilde. Na literatura norte-americana, encontra-se expressão significativa desta tendência em “The Birth-Mark” (1843), “Rappaccini’s Daughter” (1844) e “The Artist of the Beautiful” (1844), de Hawthorne, e em “The Fall of the House of Usher” (1839) e “The Oval Portrait” (1842), de Poe.

Já o conto “The Bell-Tower” (1855), de Melville, embora contenha um tema racial, envolve uma certa *húbris* mais tecnológica, integrando-se no denominado “tecno-gótico”. Neste subgénero, podem ser evocadas obras como *The Crying of Lot 49* (1965) de Thomas Pynchon, *Neuromancer* (1984), de William Gibson, ou *Patchwork Girl* (1995), de Shelley Jackson, outra releitura do monstro de Frankenstein. Numa época em que se discute os benefícios e malefícios da inteligência artificial, a crítica gótica à *húbris* tecnológica é decerto relevante. Assim, poderemos destacar, entre outras, as obras: *Rose Madder* (1995), de Stephen King, *Portrait of a Killer: Jack the Ripper—Case Closed* (2002), de Patricia Cornwell, *The Killing Art* (2005), de Jonathan Santlofer, onde a arte surge na sua ambivalência criativa e destrutiva, ou *The Circle* (2013), de Dave Eggers.

Nesta linha de preocupação ética surge a denominada “Schoolhouse Gothic”, considerada uma nova direcção para os Estudos Góticos. Tal acontece visto que, devido ao seu poder auto-reflexivo, as narrativas góticas têm despertado o interesse da academia, pois alguns dos seus temas e metáforas foram criados para representar e revelar o seu lado negro, mostrando como alguns dos métodos educacionais se tornaram fonte de perversidade, violência e monstruosidade. Como referimos, o Gótico tem-se tornado um modo que transcende uma variedade de disciplinas e de fronteiras pela sua capacidade de se infiltrar em quase tudo, desde a esfera social e política até à cultural, transformando-se num modo pelo qual compreendemos e articulamos o mundo à nossa volta. É, então, natural que se tenha introduzido na academia, através do subgénero *campus novel*, para revelar as suas armadilhas e preconceitos.

Daí que uma nova área de estudos tenha surgido para aprofundar estes aspectos. Como Sherry R. Truffin concluiu, na obra *Schoolhouse Gothic*: “The Schoolhouse Gothic suggests—at the very least—that [American] people have become increasingly uneasy about the role of the academy, increasingly suspicious of its guardians, and increasingly

convinced that something sinister lies behind its officially benign exterior” (6). Assim, esta área temática dos Estudos Góticos diz respeito a uma tendência actual 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 de modo análogo. Refere-se 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-las em seres desumanizados, máquinas ou criações monstruosas. Na ficção académica gótica, escolas e universidades impõem a conformidade e consideram os pensadores independentes como seres desviantes que devem ser observados, punidos, transformados ou eliminados.

“Schoolhouse” pode incluir obras como *Carrie*, *Rage*, *Apt Pupil* e “Suffer the Little Children” de King; *The Violent Bear It Away* de O’Connor; *Beloved* de Morrison; *Beasts* de Oates; *The Secret History* de Donna Tartt; e, até, *Oleanna*, de David Mamet. Nestas obras, edifícios escolares e salas de aula são locais de aprisionamento em que os indivíduos são vítimas de várias formas de autoridade arcaica estabelecida e preservada por alguns estudiosos esclarecidos e educadores, que parecem estar alienados pelos seus próprios preconceitos, tornando-os cúmplices com estruturas de poder injustas. A imagem ideal da academia como um refúgio para a humanidade iluminada é questionada, por simultaneamente possuir uma realidade preocupante que a mostra como um mistificado lugar de poder e privilégio, onde a violência e a desintegração mental podem surgir como num típico *locus* gótico. Assim, será importante alertar para a fragilidade da separação entre a genialidade e ambição, perversão e loucura, distinção a que a ficção gótica mais auto-reflexiva sempre dedicou grande atenção. Deste modo, variadas obras góticas poderão permitir a alunos e professores encontrar uma forma de reflectir sobre o próprio sistema educativo em que se integram, contribuindo para a sua melhor regulação.

7. Pedagogia Gótica

O Gótico caracteriza-se por estar quer marcado por uma forte tradição cultural e literária, quer aberto a preocupações, formas culturais e estéticas contemporâneas, o que lhe concede grande atractividade. Por conseguinte, tem-se tornado bastante popular entre os alunos, antes mesmo de iniciarem os seus estudos universitários, onde aprenderão a usar conceitos teóricos e terminológicos que os orientarão na abordagem das suas preferências críticas e temáticas.

Antes de 1980, o Gótico surgia com pouca frequência nos programas académicos, registando-se apenas referências a *Northanger Abbey* (1817), de Jane Austen, embora Charles Dickens, as irmãs Brontë, os poetas Coleridge e Keats o tenham usado como tópico temático e técnica expressiva. Nos anos 70, encontramos a apropriação auto-reflexiva de Angela Carter, em *The Bloody Chamber* (1979); os romances também auto-reflexivos de Anne Rice, iniciados com *Interview with the Vampire* (1976); o musical da Broadway, *The Rocky Horror Show* (1973, 1976); filmes que abordaram as ansiedades de adolescentes como *Carrie* (1976), de De Palma, adaptado do romance homónimo de King (1974); *Martin* (1977) de Romero e *Halloween* (1978) de John Carpenter; para além da fusão do gótico com a ficção científica em *Alien* (1979), onde sobressai a heroína feminista Ripley, protagonizada por Sigourney Weaver. Nos anos 1980, o grupo musical Bauhaus apresentou-se na abertura do filme *The Hunger* (1983), realizado por Tony Scott, com a canção “Bela Lugosi’s Dead” (1979). Os anos 80 são, neste âmbito, paradigmáticos, dada a cena musical gótica que se desenvolveu através de bandas de rock como The Cure ou Xmal Deutschland, entre outras já citadas. Nos anos 90, ficaram célebres obras de autores como Poppy Z. Brite, na ficção, ou Burton, no cinema. Estes exemplos têm promovido a atractividade do género ao longo de várias gerações.

A presença do Gótico na cultura dos jovens é, assim, bastante relevante, sendo especialmente notada na música e na moda, resultando da associação do *punk* e *pós-punk* com o movimento intitulado *New Romantic*. Tudo isto levou a um interesse nostálgico pela arte, arquitectura e literatura histórica gótica. Devido à sua grande capacidade de mutação, o Gótico tem sido absorvido pela cultura *mainstream*, surgindo em várias séries de televisão e videojogos que, juntamente com as actuações de vários grupos musicais ligados a este género, formam os gostos culturais de muitos alunos inscritos em disciplinas ou cursos onde o Gótico, e particularmente o Gótico norte-americano, se ensina.

Na verdade, o ensino do Gótico possibilita práticas pedagógicas variadas, para além da sua componente interdisciplinar. Um sentido aprofundado das estruturas formais narrativas, por exemplo, ajuda a entender como os textos góticos são formados para produzir efeitos específicos. Usar conceitos como o “regresso do reprimido” ou o “terror doméstico” poderá iluminar certas obscuridades textuais. Outras práticas poderão consistir em:

- a) lançar e promover questões comparativas para entender se o Gótico norte-americano difere dos modelos europeus;

- b) abordar o Gótico como fenómeno psicológico;
- c) aprofundar questões raciais;
- d) distinguir diferentes atitudes perante questões de género;
- e) notar o ressurgimento do feminismo e a sua relação com o Gótico feminino;
- f) aprofundar a importância do Puritanismo na tradição Gótica norte-americana, entre outras.

Numa perspectiva mais formalista, poderá ser útil proceder à distinção entre “horror” e “terror”, como defendeu Ann Radcliffe no ensaio “On the Supernatural in Poetry” (1826). Os interessados em interpretações psicanalíticas podem discutir a ficção gótica recorrendo ao conceito de “estranho”, ou “não familiar”, a partir de Freud. Reflexões levantadas sobre alguns temas poderão levar à referência de ideias filosóficas sobre o mal, aprofundadas por Georges Bataille, em *La Littérature et le Mal* (1957), por Hannah Arendt, em *Eichmann in Jerusalem* (1963), e por Jean Baudrillard, em *La Transparence du Mal* (1990); ou sobre violência epistémica, desenvolvidas por Michel Foucault em *Surveiller et Punir* (1975) e noutras obras. A tendência transgressiva do Gótico poderá suscitar também questões sociais, históricas e estéticas interessantes. Sabendo-se que o Gótico está preocupado com o passado, poder-se-á promover debates sobre o conceito de família, pois, como concluiu Anne Williams, a família é um domínio gótico por excelência, já que “Gothic plots are family plots” (22). Representações da casa assombrada como metáfora da mente e da paisagem como fonte de terror são também comuns a vários textos do Gótico norte-americano. O fascínio pela extravagância gótica e seus excessos poderá evocar questões estéticas e de estilo. Os alunos podem desenvolver interesse por assuntos de carácter histórico, no que se refere à raça e ao género, ou à fronteira e marcas de trauma social, muitas vezes ocultos nas ficções góticas. Estes tópicos poderão levar os estudantes a perspectivar o Gótico menos como um género secundário e mais como um meio adequado à representação dos horrores reais da experiência americana. O mesmo objectivo atingir-se-á pelo debate provocado por tópicos mais actuais, em que se abordem representações de epidemias na literatura gótica e outras artes, os efeitos da industrialização, capitalismo e tecnologia, as temáticas ligadas ao cibergótico, às redes sociais e ao contexto de “pós-verdade”, bem como as questões climáticas levantadas pelo ecogótico.

Hoje, os estudos teórico-críticos ligados ao Gótico têm obtido mais aceitação na academia, não correndo o risco de marginalização, mas antes adquirindo um cânone desenvolvido não só pelo seu *corpus* crítico e textual, mas também pelas práticas de

ensino. Dada a sua disseminação através da cultura popular, esta será uma oportunidade para os jovens estudarem, na universidade, uma forma cultural de que gostam e com a qual estão já familiarizados antes de iniciarem o seu percurso académico. Alunos que apreciem este tipo de literatura e a sua relação com o cinema e as outras artes podem aprender conceitos teóricos e terminologia que lhes possibilitarão aprofundar esses gostos e conhecimentos iniciais. Aliás, o Gótico tem-se tornado um modo metodológico em si mesmo, uma ferramenta crítica ligada a vários conceitos artísticos, filosóficos e teóricos. Além do conceito freudiano de “Das Unheimliche”, os alunos poderão investigar outros aspectos ligados à psicanálise, desenvolvidos por Lacan ou Melanie Klein. Os interessados em literatura e género poderão pesquisar sobre “female Gothic” (Moers). O interesse da crítica feminista nas construções da fantasia gótica levá-los-á, porventura, ao conceito de “abjeção” de Kristeva, em *Powers of Horror [Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection]*, 1980]. A obra estruturalista *Introduction à la Littérature Fantastique*, de Tzvetan Todorov, juntamente com outras teorias no campo do feminismo, da psicanálise e do marxismo, têm alterado a concepção do que constitui a tradição gótica, originando uma reavaliação de como estas mudanças produziram impacto na prática pedagógica. A nível de cursos de pós-graduação poder-se-á propor, por exemplo, uma reflexão sobre os argumentos de Lacan, Jacques Derrida e Barbara Johnson sobre “The Purloined Letter”, de Poe, ou sobre as ideias de Roland Barthes acerca de “The Facts in the Case of M. Valdemar”, também de Poe.

Outro aspecto digno de nota é o facto de o Gótico ser transversal a vários géneros e períodos literários, o que lhe confere um hibridismo e versatilidade que tem levado a evitar separações disciplinares nos métodos de abordagem dos seus objectos estéticos, fazendo com que, em muitos momentos, se ultrapassem as fronteiras entre várias escolas de teoria literária e outras divisões académicas. Evitando a artificialidade destas distinções na investigação académica, não será de admirar que, não raras vezes, possamos encontrar articulações entre interpretações ligadas à psicanálise, feminismo, questões de género, marxismo, intertextualidade desestruturativa e até ao “novo historicismo”, todas elas surgindo muitas vezes associadas. Sublinhando a aplicação destes múltiplos ângulos de abordagem aos seus objectos de estudo, no artigo “Theorizing the Gothic”, Jerrold E. Hogle defende o uso conjunto destes múltiplos métodos, o que lhe permite concluir que o Gótico pode ser utilizado para ensinar uma variedade de abordagens teóricas, sendo esta também uma das suas importantes valências: “Indeed, as advanced education now stands, Gothic can be used to teach several theories and approaches, just as several theoretical

modes of reading can be employed to teach the Gothic, and even the same Gothic text, all at once or in a succession of different approaches” (42). Hogle destaca, assim, o facto de que a confluência destas opções não seria prática corrente num ensino académico mais convencional dos últimos quinze anos, mas que actualmente tem-se tornado numa interessante norma (43).

Sendo o Gótico definido como um dos modos principais através do qual a cultura Ocidental articula os seus medos, esperanças e conflitos subjacentes aos mundos modernos e pós-modernos (Hogle, “Theorizing” 43), será importante destacar o seu potencial não só para aterrorizar e entreter os seus leitores/espectadores, mas também para os emocionar e estimular o pensamento crítico. O seu ensino possibilitará aos alunos aprofundar, entre outros, aspectos sobre a psicologia humana resultantes do contacto com tópicos ligados a este domínio do conhecimento, tão recorrentes nas narrativas góticas. Será este o caso do tema do “duplo”, que poderá evocar *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* ou *The Picture of Dorian Gray*; uma tradição onde o duplo ilustra o terror psicológico originado pela coexistência de múltiplas personalidades. Outros exemplos poder-se-ão referir, como “The Jolly Corner” (1908), de Henry James; os duplos de Roderick Usher e Madeline em “The Fall of the House of Usher”, de Poe; Peter Quint e Miss Jessel, que duplicam as figuras das crianças Miles e Flora, em *The Turn of the Screw* (1898) de James, entre outros.

Este tema poderá levar a um diálogo sobre a cisão de personalidade de que “William Wilson” de Poe será exemplo maior, visto que o narrador confessional tenta conciliar dois lados opostos da sua personalidade. Será aqui importante deixar os alunos decidir qual a sua interpretação, ao tentarem saber se esta dualidade existe ou se é invenção da imaginação do narrador. A importância do duplo como figura culturalmente recorrente possibilitará dialogar sobre o conceito junguiano de “sombra”, o arquétipo do inconsciente onde se projectam desejos ocultos e reprimidos que se opõem ao ego consciente. Esta reflexão poderá promover um fascínio nos leitores pela psicologia humana e demonstrará aos alunos que é possível estudar as narrativas góticas juntamente com teorias psicanalíticas. Tal como notou Maggie Kilgour, a psicanálise dá profundidade ao Gótico: “psychoanalysis is a late gothic story” (221). Já A.A. Markley concluiu, em “Teaching the Doppelgänger in American Gothic Fiction: Poe and James”:

The psychological concept of self and identity can always be relied upon as a catalyst for passionate student discussions and intense critical analysis in nearly any classroom

setting, and it has the added benefit of making Gothic fiction seem more real and more relevant to students' lives today (201).

8. Conclusão

Como nos fins do séc. XVIII, também actualmente o Gótico tem demonstrado ser particularmente útil em tempos de crise social, política, artística e tecnológica. A temível instabilidade de viver num mundo inseguro, no início do séc. XXI, tem estimulado o desenvolvimento da sensibilidade gótica e promovido um modo estético-literário particularmente adequado a alargar a percepção sobre as presenças do mal disseminadas na existência contemporânea. Destacar a importância e o poder do Gótico norte-americano implica também defender o poder da literatura e das outras artes, que sempre tiveram o seu espaço expressivo limitado por outros poderes, aos quais têm reagido por processos transgressivos, quando exprimem o seu fascínio por objectos e práticas consideradas negativas, irracionais, imorais ou fantásticas. No caso da criatividade gótica, pode dizer-se que sempre estimulou expansões imaginativas, apresentando-se como um contrapoder associado a certas rupturas da modernidade e das vanguardas. Em *Love, Mystery, and Misery* (1978), Coral Ann Howells sublinha o ímpeto anti-racional do Gótico, caracterizando-o como um género híbrido com energias transgressivas (vii), em sintonia com os pensamentos de Botting: “o Gótico é uma forma artística fascinada com a transgressão” (“Gothic Darkly” 6-12). O seu poder em reagir contra o poder maléfico, através de representações do poder do mal e das trevas, tem por intenção revelar o que permanece oculto, invisível ou indizível, rompendo as máscaras das aparências instituídas. Tendo atingido, no séc. XXI, o que alguns críticos denominam por *boom phase*, o Gótico tem-se tornado numa linguagem de liberação e denúncia, sendo um modo intrinsecamente ligado ao reprimido, oprimido e esquecido. Por isso, está numa óptima posição para criticar noções de convenção, propriedade e discriminação (Wester e Reyes 13), especialmente presentes no Gótico norte-americano sulista. Poderemos concluir, como Gilda Williams, em *The Gothic* (2007): “Gothic remains non-, anti- and counter by definition, always asserting that the conventional values of life and enlightenment are actually less instructive than darkness and death” (19).

Lembremos que foi também no sentido de desvendar o lado mais sombrio da existência, onde residiriam os mistérios mais estranhos e inquietantes, que O’Connor – uma das vozes mais representativas da visão gótico-grotesca na ficção norte-americana – notou, em “The Catholic Novelist in the Protestant South”, a importância de não se ter medo dessas “strange visions: an encounter with mystery in what is human and often perverse” (863). Só o confronto com esta autenticidade do real, nos seus aspectos mais terríveis e grotescos, poderá indicar que se penetrou nessa profundidade considerável

(*ibid.* 860), permitindo-nos concluir que este é um dos propósitos essenciais do Gótico, em geral, e do Gótico norte-americano, em particular, sendo uma das principais razões da sua grande relevância. Esta relevância justifica-se também por permitir um indispensável contacto com a corrente negra que, desde Poe, perpassa muita da ficção norte-americana mais significativa, possibilitando aprofundar conhecimentos acerca de conceituados autores contemporâneos, como Oates, McCarthy, Chuck Palahniuk, Donna Tartt ou Flynn, e melhor penetrar nas complexidades formais e temáticas de obras tão actuais como *House of Leaves* (2000), de Mark Z. Danielewski, ou *The Candy House* (2022), de Jennifer Egan. Destaque-se, ainda, a antologia de contos de Sam Weller, *Dark Black* (2020), ilustrada por Dan Grzeca e influenciada pela coleção *The October Country* (1955), de Ray Bradbury, e por séries de televisão como *Black Mirror* e *American Horror Story*.

Defender a pertinência e persistência do Gótico norte-americano significará necessariamente constatar o facto de que as obras góticas – algumas bem conhecidas do grande público, como *The Haunting of Hill House* (1959), de Shirley Jackson, ou *Interview with the Vampire*, de Rice – têm desafiado os limites e preconceitos impostos por todo o tipo de convenções, ao oferecer um conjunto de atitudes não categorizadas e ao contribuir para revolucionar comportamentos emocionais, sexuais e pessoais. No sentido de transgredir o poder das normas instituídas, o Gótico tem desempenhado um papel “abjecto” e libertador, a nível emocional, fornecendo locais e formas de assombração que subvertem os ideais de pureza, progresso, sucesso e igualdade do *American Dream*, visto que questiona as suas estruturas de poder. Sabemos como a ilusão do dever ser consistente com as normas dominantes tem tornado abjectas todas as outras tendências, fazendo-as parecer monstruosas, como bem lembra Kristeva em *Pouvoirs de l'horreur*, tornando o “outro” num estranho, ou numa forma de anomalia, como frequentemente acontece com as personagens gótico-grotescas de O’Connor, McCullers ou Burton. Os denominados “American Gothic ‘Abjects’” (Hogle, “Progress” 11), por exemplo, têm-se tornado cada vez mais importantes para os académicos, incluindo-os, a nível da crítica, nas dimensões da teoria de género e *queer*, da psicanálise de Lacan e Kristeva, da intertextualidade de Derrida, da teoria crítica racial, eco-crítica e, até, dos *disability studies*.

Em conclusão, a cultura dominante norte-americana tem provocado resistências em muitas áreas, algumas delas incluídas nos tópicos desta lição. Contudo, o potencial literário, estético e simbólico do Gótico norte-americano tem respondido no sentido de

preservar a dignidade humana e potenciar desejos de liberdade e de expressão criativa, comprovando a sua persistência e poder ao colocar-se no centro da literatura e ao manter-se em constante confluência com as diversas artes e domínios do saber. Termino, deste modo, com a conclusão pertinente de Grunenberg: “The Gothic mind is antithetical to all smiling American faiths. A nation of ideals, America has also been, not surprisingly, a nation of hard disillusionment with a fiercely reactive Gothic imagination” (202).

NOTA: O presente texto segue o antigo Acordo Ortográfico.

Bibliografia (Sel.)

- ALLEN, Graham. *Intertextuality*. Routledge, 2000.
- ANDERSON, Eric Gary, Taylor Hagood, e Daniel C. Turner. *Undead Souths: The Gothic and Beyond in Southern Literature and Culture*. LSU Press, 2015.
- ARENDT, Hannah. *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*. Viking P, 1963.
- BALDICK, Chris. “Introduction”. *The Oxford Book of Gothic Tales*. Oxford UP, 2009, pp. xi-xxiii.
- BATAILLE, Georges. *La Littérature et le Mal*. Gallimard, 1957.
- BAUDRILLARD, Jean. *La Transparence du Mal: Essai sur les Phénomènes Extrêmes*. Galilée, 1990.
- BLAKE, Linnie, e Xavier A. Reyes. *Digital Horror: Haunted Technologies, Network Panic and the Found Footage Phenomenon*. I. B. Tauris, 2015.
- BLOOM, Clive. *The Palgrave Handbook of Contemporary Gothic*. Palgrave, 2020.
- BLOOM, Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. OUP, 1973.
- BOTTING, Fred. “In Gothic Darkly: Heterotopia, History, Culture”. Punter, *Companion*, pp. 3-14.
- . *Gothic*. Routledge, 1996.
- BRADBURY, Malcolm. *The Modern American Novel*. Oxford UP, 1992.
- BRADBURY, Ray. *Zen in the Art of Writing: Essays on Creativity*. Joshua Odell Editions, 1989.
- BRENNAN, Teresa. “The Age of Paranoia”. *Paragraph*, vol. 14, no. 1, março 1991, pp. 20-45.
- BRONFEN, Elisabeth. “The Gothic at the Heart of Film and Film Theory”. Hogle e Miles, *Gothic*, pp. 165-181.
- . “Cinema of the Gothic Extreme”. Hogle, *Cambridge Companion Modern*, pp. 107-122.
- BRUHM, Steven. “The Contemporary Gothic: Why we need it”. Hogle, *Companion to Gothic*, pp. 259-276.
- BURKE, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. 1757. Oxford UP, 1990.
- CARROLL, Noël. “Why Horror?” *Arguing about art – Contemporary Philosophical Debates*, ed. Alex Neil e Aaron Ridley. Routledge, 2008.
- CARTER, Angela. *Fireworks*. Quartet, 1974.
- CAVALLARO, Dani. *The Gothic Vision: Three Centuries of Horror, Terror and Fear*. Continuum, 2002.
- CHASE, Richard. *The American Novel and its Tradition*. Anchor, 1957.
- COHEN, Michael. *Mutate / Loving the New Flesh*. Lauren Wittels Gallery, 1996.
- CROW, Charles L., org. *A Companion to American Gothic*. Wiley-Blackwell, 2013.
- . *History of the Gothic: American Gothic*. U Wales P, 2009.

- DAY, William Patrick. *In the Circles of Fear and Desire: A Study of Gothic Fantasy*. U Chicago P, 1985.
- DIMAGGIO, Richard. *The Tradition of the American Gothic Novel*. U of Arizona P, 1976.
- EDWARDS, Justin D. “Contemporary American Gothic”. Weinstock, *Cambridge Companion American*, pp. 71-82.
- EDWARDS, Justin D., e Agnieszka S. Monnet, org. *The Gothic in Contemporary Literature and Popular Culture*. Routledge, 2012.
- FAFLAK, Joel, e Jason Haslam, org. *American Gothic Culture: An Edinburgh Companion*. Edinburgh UP, 2016.
- FAULKNER, William. *As I Lay Dying*. 1930. Vintage, 1990.
- FIEDLER, Leslie A. *Love and Death in the American Novel*. 1960. Dalkey Archive Press, 1998.
- FISHER, Benjamin F. “Southern Gothic”. *The New Encyclopedia of Southern Culture*, vol. 9: Literature, org. M. Thomas Inge. U North Carolina P, 2008, pp. 145-151.
- FITZGERALD, Lauren. “Female Gothic and the Institutionalization of Gothic Studies”. *Gothic Studies*, vol. 6, no. 1, maio 2004, pp. 8-18.
- FOUCAULT, Michel. *Surveiller et Punir: Naissance de la Prison*. Gallimard, 1975.
- FRANK, Frederick. *Through the Pale Door: A Guide to and through the American Gothic*. Greenwood P, 1990.
- FREUD, Sigmund. “Das Unheimliche”. *Imago: Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften*, vol. 5/6 (1917-1919), 1919, pp. 297-324.
- . “The ‘Uncanny’”. *Art and Literature, The Penguin Freud Library*, vol. 14, Penguin, 1990, pp. 335-76.
- GILBERT, Sandra M. e Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. 1979. Yale UP, 2006.
- GODDU, Teresa. *Gothic America: Narrative, History and Nation*. Columbia UP, 1997.
- GRAHAM, Allison. “The South in Popular Culture”. *A Companion to the Literature and Culture of the American South*, org. Richard Gray e Owen Robinson. Blackwell, 2007, pp. 335-352.
- GRUNENBERG, Christoph, org. *Gothic: Transmutations of Horror in Late-Twentieth-Century Art*. Institute of Contemporary Art / MIT P, 1997.
- HAND, Richard J., e Jay McRoy, org. *Gothic Film: An Edinburgh Companion*. Edinburgh UP, 2020.
- HOEVELER, Diane Long, org. *Approaches to Teaching Gothic Fiction: The British and American Traditions*. Modern Language Association of America, 2003.
- . “American Female Gothic”. *The Cambridge Companion to American Gothic*, org. Jeffrey Andrew Weinstock. Cambridge UP, 2017, pp. 99-114.
- . *Gothic Feminism: The Professionalization of Gender from Charlotte Smith to the Brontës*. Penn State UP, 1998.
- HOGLE, Jerrold E., org. *The Cambridge Companion to the Modern Gothic*. Cambridge UP, 2014.

- . "The Progress of Theory and the Study of the American Gothic". Crow, *Companion*, pp. 1-15.
- . "Theorizing the Gothic". Powell e Smith, pp. 29-47.
- , org. *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge UP, 2002.
- HOGLE, Jerrold E., e Robert Miles, org. *The Gothic and Theory: An Edinburgh Companion*. Edinburgh UP, 2019.
- HOOKS, Bell. *Teaching to Transgress: Education as the Practice of Freedom*, Routledge, 1994.
- HORNER, Avril, e Sue Zlosnik. *Women and the Gothic: An Edinburgh Companion*. Edinburgh UP, 2016.
- HOWELLS, Coral Ann. *Love, Mystery, and Misery: Feeling in Gothic Fiction*. 1978. Athlone P, 1995.
- JOSELIT, David. *American Art Since 1945*. Thames and Hudson, 2003.
- KAVKA, Misha. "The Gothic on Screen". Hogle, *Companion to Gothic*. 2014, pp. 209-228.
- KILGOUR, Maggie. *The Rise of the Gothic Novel*. Routledge, 1995.
- KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Éditions du Seuil, 1980. Trad. Leon S. Roudiez. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Columbia UP, 1984.
- LAWRENCE, D.H. *Studies in Classic American Literature*. 1923. Penguin, 1986.
- LIMA, Maria Antónia. *O Artista Perverso: Introdução à Obra de Edgar Allan Poe*. Húmus, 2022.
- . *Paradoxos do Terror: Introdução à Literatura Gótica Norte-Americana*. Húmus, 2022.
- , org. *Gótico Americano: Alguns Percursos*. Húmus, 2018.
- LLOYD-SMITH, Allan. "American Gothic." *Teaching the Gothic*, org. Anna Powell e Andrew Smith. Palgrave, 2006, pp. 136-152.
- . *American Gothic Fiction: An Introduction*. Continuum, 2004.
- LOVECRAFT, Howard Philips. *Supernatural Horror in Literature*. 1927. Dover, 1973.
- LUCAS, Tim. "The Elephant Man". *Cinefantastique*, vol. 10, no. 4, primavera 1981, p. 46.
- MALIN, Irving. *New American Gothic*. Southern Illinois UP, 1962.
- MARKLEY, A.A. "Teaching the Doppelgänger in American Gothic Fiction: Poe and James". *Approaches to Teaching Gothic Fiction: The British and American Traditions*, org. Diane Hoeveler e Tamar Heller. Modern Language Association of America, 2003, pp. 196-201.
- MARTIN, Robert, e Eric Savoy. *American Gothic: New Interventions in a National Narrative*. U Iowa P, 1998.
- MCDONALD, Keith, e Wayne Johnson. *Contemporary Gothic and Horror Film: Transnational Perspectives*. Anthem P, 2021.
- MCPHERSON, Tara. *Reconstructing Dixie: Race, Gender, and Nostalgia in the Imagined South*. Duke UP, 2003.

- MILBANK, Alison. "Gothic femininities". *The Routledge Companion to Gothic*, org. Catherine Spooner e Emma McEvoy. Routledge, 2007, pp. 155-163.
- MOERS, Ellen. *Literary Women*. Doubleday, 1976.
- MOSS, William. "Fall of the House, from Poe to Percy: The Evolution of an Enduring Gothic Convention." *Crow, Companion*, pp. 177-188.
- OATES, Joyce Carol, org. *Cutting Edge: New Stories of Mystery and Crime by Women Writers*. Akashic Books, 2019.
- . *Beasts*. Carroll and Graf Publishers, 2001.
- , org. "Introduction". *American Gothic Tales*. Plume, 1996, pp. 1-9.
- . "Against Nature". *Changing the Bully Who Rules the World*, org. Carol Bly. Milkweed Editions, 1996, pp. 48-57.
- . *Haunted: Tales of the Grotesque*. E. P. Dutton, 1994.
- O'CONNOR, Flannery. "The Catholic Novelist in the Protestant South". *Collected Works*. The Library of America, 1988, pp. 853-864.
- . "The Fiction Writer and His Country". 1962. *Mystery and Manners: Occasional Prose*, org. Sally e Robert Fitzgerald. Farrar, Straus and Giroux, 2000, pp. 25-35.
- O'CONNOR, William Van. *The Grotesque: An American Genre*. Southern Illinois UP, 1965.
- POWELL, Anna, e Andrew Smith, org. *Teaching the Gothic*. Palgrave Macmillan, 2006.
- PUNTER, David, org. *The Edinburgh Companion to Gothic and the Arts*. Edinburgh UP, 2019.
- . "On the Threshold of Gothic: A Reflection". Hogle e Miles, pp. 301-319.
- , org. *A Companion to the Gothic*. Blackwell, 2001.
- , *Gothic Pathologies: The Text, The Body and the Law*. Macmillan, 1998.
- . *The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*. Longman, 1980.
- RADCLIFFE, Ann. "On the Supernatural in Poetry". *New Monthly Magazine*, vol. 16, no. 1, 1826, pp. 145-152.
- RIGBY, Jonathan. *American Gothic: Sixty Years of Horror Cinema*. Reynolds & Hearn, 2007.
- SAVOY, Eric. "The Rise of American Gothic". Hogle, *Companion to Gothic*, pp. 167-188.
- SCRIVNER, Coltan, et al. "Pandemic Practice: Horror Fans and Morbidly Curious Individuals Are More Psychologically Resilient during the COVID-19 Pandemic". *Personality and Individual Differences*, vol. 168, 2021.
- SLETHAUG, Gordon E. *Adaptation Theory and Criticism: Postmodern Literature and Cinema in the USA*. Bloomsbury, 2014.
- SMITH, Andrew, e Diana Wallace, org. *The Female Gothic: New Directions*. Palgrave Macmillan, 2009.
- . "The Female Gothic: Then and Now". *Gothic Studies*, vol. 6, no. 1, maio 2004, pp. 1-7.
- SMITH, Andrew, e William Hughes, org. *Ecogothic*. Manchester UP, 2016.

- SPOONER, Catherine. "Unsettling Feminism: The Savagery of Gothic". Hogle e Miles, *Gothic*, pp. 129-146.
- . *Contemporary Gothic*. Reaktion Books, 2006.
- SPOTO, Donald. *The Dark Side of Genius: The Life of Alfred Hitchcock*. Da Capo P, 1999.
- STREET, Susan Castillo, e Charles L. Crow, org. *The Palgrave Handbook of the Southern Gothic*. Palgrave, 2016.
- TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la Littérature Fantastique*. Éditions du Seuil, 1970.
- TOWNSHEND, Dale, org. *Terror and Wonder: The Gothic Imagination*. The British Library, 2014.
- TRUFFIN, Sherry R. *Schoolhouse Gothic: Haunted Hallways and Predatory Pedagogues in Late Twentieth-Century American Literature and Scholarship*. Cambridge Scholars Publishing, 2008.
- WATKISS, Joanne. *Gothic Contemporaries – The Haunted Text*. U Wales P, 2012.
- WEINSTOCK, Jeffrey Andrew, org. *The Cambridge Companion to American Gothic*. Cambridge UP, 2017.
- . "American Monsters". Crow, *Companion*, pp. 41-55.
- WESTER, Maisha L. *African American Gothic: Screams from Shadowed Places*. Palgrave Macmillan, 2012.
- WESTER, Maisha L., e Xavier A. Reyes. *Twenty-First-Century Gothic: An Edinburgh Companion*. Edinburgh UP, 2019.
- WILLIAMS, Anne. *Art of Darkness: A Poetics of Gothic*. U Chicago P, 1995.
- WILLIAMS, Gilda, org. *The Gothic*. MIT P, 2007.
- YAEGER, Patricia. *Dirt and Desire: Reconstructing Southern Women's Writing, 1930-1990*. U Chicago P, 2000.

Discografia (Sel.)

- ANDERSON, Laurie. *Home of the Brave*. Warner Bros. Records Inc., no. 925400-2, 1986, compact disc.
- BAUHAUS. *Bela Lugosi's Dead*. Small Wonder Records, 1979, 12", 45 RPM, single.
- REED, Lou. *The Raven: A Tribute to Edgar Allan Poe*. Warner Bros. Records Inc. / Sire, no. 9362-48373-2, 2003, compact disc.

Filmografia (Sel.)

- ARNOLD, Jack, dir. *Creature from the Black Lagoon* (1954). UI. Prod. W. Allard.
- ARONOFSKY, Darren, dir. *The Black Swan* (2010). Searchlight Pictures et al. Prod. S. Franklin et al.
- BAY, Michael, dir. *The Island* (2005). Dreamworks Pictures et al. Prod. M. Bay et al.
- BROOKER, Charlie, cri. *Black Mirror* (2011-). Zeppotron et al. Série TV.
- BURTON, Tim, dir. *Edward Scissorhands* (1990). Twentieth Century Fox. Prod. T. Burton e D. Di Novi.

- CARPENTER, John, dir. *Halloween* (1978). Compass International Pictures et al. Prod. D. Hill.
- CORMAN, Roger, dir. *Attack of the Crab Monsters* (1957). Allied Artists Pic. et al. Prod. R. Corman.
- . *Day the World Ended* (1955). Golden State Productions et al. Prod. R. Corman.
- CRONENBERG, David, dir. *The Fly* (1986). SLM Production Group et al. Prod. S. Cornfeld.
- . *Videodrome* (1983). Filmplan International et al. Prod. C. Héroux.
- . *Shivers* (1975). Cinépix Film Properties et al. Prod. I. Reitman.
- DANTE, Joe, dir. *Piranha* (1978). New World Pictures et al. Prod. J. Davison.
- DE PALMA, Brian, dir. *Dressed to Kill* (1980). Filmways Pictures et al. Prod. G. Litto.
- . *Carrie* (1976). Red Bank Films. Prod. P. Monash.
- FALCHUK, Brad, cri. *American Horror Story* (2011-). FX Network et al. Série TV.
- FINCHER, David, dir. *Gone Girl* (2014). Twentieth Century Fox et al. Prod. C. Chaffin et al.
- HITCHCOCK, Alfred, dir. *Frenzy* (1972). Alfred J. Hitchcock Productions.
- . *Psycho* (1960). Shamley Productions.
- . *Vertigo* (1958). Alfred J. Hitchcock Productions.
- . *Strangers on a Train* (1951). Warner Bros.
- . *Shadow of a Doubt* (1943). Universal Pictures. Prod. J. H. Skirball.
- . *Rebecca* (1940). Selznick International Pictures. Prod. D. O. Selznick.
- KUBRICK, Stanley, dir. *The Shining* (1980). Warner Bros. et al. Prod. S. Kubrick.
- MANOS Jr., James, cri. *Dexter* (2006-2013). Showtime Networks et al. Série TV.
- ROMERO, George A., dir. *The Dark Half* (1993). Orion Pictures et al. Prod. D. Baldwin.
- . *Martin* (1977). Laurel Productions et al. Prod. R. Rubinstein.
- . *Night of the Living Dead* (1968). Image Ten. Prod. K. Hardman et al.
- SCOTT, Ridley, dir. *Alien* (1979). Twentieth Century Fox et al. Prod. G. Carroll et al.
- SCOTT, Tony, dir. *The Hunger* (1983). Peerford. Prod. R. Sheperd.
- SPIELBERG, Steven, dir. *Jaws* (1975). Zanuck/Brown Productions et al. Prod. D. Brown et al.
- TAYLOR, Tate, dir. *The Girl on the Train* (2016). Dreamworks Pictures et al. Prod. J. LeBoff et al.

