

Entre Fantasmas, Maldição e um Passado que Assombra o Presente:

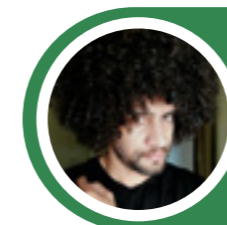
O Castelo de Otranto e a Aurora do Terror

Stephen King, autor de literatura de terror e suas vertentes, escreve, em 1981, **Dança macabra**, obra em que, de maneira pessoal e em um tom de conversa informal, tece reflexões acerca do terror como entretenimento. Para dar corpo às suas discussões, limita-se aos períodos de 1950 a 1980, um recorte temporal que é perscrutado de maneira afetiva, uma vez que King é apaixonado pelo gênero terror. Suas abordagens analisam uma gama de produções, como filmes, literatura, seriados etc., isso para pensar o impacto do terror nesse período.¹

As reflexões de King ajudam-nos a compreender como esse gênero ganha dimensão no período selecionado, bem como a possibilidade de diálogo entre as diversas produções. Para King, “a tarefa

de se criar terror é bem semelhante à de se paralisar um oponente nas artes marciais — é questão de se encontrar pontos vulneráveis e aí aplicar a força. O ponto de pressão psicológica mais óbvio é a certeza da nossa própria mortalidade. É com certeza o mais universal” (KING, 2012, p. 41). Nessa comparação com as artes marciais, notamos um certo empenho do escritor em querer chamar atenção, principalmente de quem se propõe a criar terror; para a necessidade de entender a maneira como os acontecimentos devem ser articulados em uma produção, percebemos que a preocupação do autor de **Dança macabra** centra-se na maneira como o leitor deve ser “paralisado”, isto é, é preciso que o escritor saiba exatamente como e quando “aplicar a força”. Nesse sentido,

[1] Devido ao propósito da presente reflexão, nossa atenção se volta para o que ele escreve sobre literatura, visto que o olhar de King agrega várias produções e o espaço aqui se torna pequeno para abordarmos todos os caminhos percorridos por ele em seu livro.



Wellington Oliveira de Souza

Graduado em Letras pela UNEMAT (2013), campus Cáceres. Mestre em Estudos Literários (2016) pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários - PPGEL, da UNEMAT. É doutorando pelo mesmo programa e bolsista CAPES. Desenvolve estudos relacionados com os seguintes temas: gótico ficcional, literatura de terror, formação do gênero romance, literatura inglesa, romance inglês, teoria literária.

wellington.souza@unemat.br ou wellington.os17@gmail.com

Assombros do ontem

Acrílica sobre canson, formato A4, 2022

[...] o trabalho de terror se transforma realmente numa dança — uma busca ritmada, em movimento. E o que ela procura é o lugar onde você, o espectador ou leitor, viva no seu nível mais primário. O trabalho de terror não está interessado no verniz civilizado que permeia nossas vidas. Tal trabalho dança através desses espaços nos quais encaixamos uma peça de cada vez, e onde cada peça expressa — assim esperamos — nosso caráter socialmente aceitável e agradavelmente ilustrado. Ele está em busca de outro lugar, de um quatinho que algumas vezes lembra o covil secreto de um cavaleiro da era vitoriana, noutras a câmara de tortura da Inquisição espanhola... mas talvez, mais frequentemente e com maior sucesso, a simples e árida caverna de um homem da Idade da Pedra. (KING, 2012, p. 11).

Parece-nos que o escritor entende que o terror envereda exatamente nos interstícios obscuros do ser, de maneira a tocar em tudo o que por ali possa existir, o que de certo modo mostra que o “manuseio” do terror é preci-

so no sentido de ser muito bem trabalho, isso porque, como citado, o terror almeja alcançar o lugar mais primário onde vivemos, isto é, aquilo que nos causa assombro. Assim, “o trabalho de terror não é nada senão arte; ele alcança o estatuto de arte simplesmente porque está procurando alguma coisa para além do artístico, algo que precede a arte: está procurando pelo que eu chamaria de pontos de presença fóbica” (KING, 2012, p. 11). Isso explica a seguinte afirmativa de King:

a boa história de terror vai se embrenhar no seu centro vital e encontrar a porta secreta para a sala que você acreditava

que ninguém além de você conhecia — como Billy Joel e Albert Camus apontaram, O Desconhecido nos amedronta... mas nós adoramos dar uma olhadinha nele às escondidas” (KING, 2012, p. 11).

As ponderações do estudioso fazem-nos lembrar da obra **O horror sobrenatural em literatura**, de H. P. Lovecraft, autor que logo de início afirma: “a emoção mais antiga e mais forte da humanidade é o medo, e o tipo de medo mais antigo e mais poderoso é o medo do desconhecido” (2007, p. 13). A relação com o desconhecido é intrínseca ao homem desde os seus primórdios, não é por acaso que

“incerteza e perigo são eternos aliados íntimos, transformando qualquer tipo de mundo desconhecido num mundo de perigos e possibilidades maléficas”

Lovecraft escreve: “o desconhecido, sendo também o imprevisível, tornou-se, para nossos ancestrais primitivos, uma fonte terrível e onipotente das benesses e calamidades concebidas à humanidade por razões misteriosas e absolutamente extraterrestres” (2007, p. 14).

De certo modo, as discussões de Lovecraft colocam a imaginação como um dos pontos centrais de

seu pensamento, já que ela pode ser vista como campo das possibilidades. Nesse sentido, “incerteza e perigo são eternos aliados íntimos, transformando qualquer tipo de mundo desconhecido num mundo de perigos e possibilidades maléficas” (LOVECRAFT, 2007, p. 15), o que é muito comum, por exemplo, nos filmes de suspense, terror, horror etc., é na relação com o desconhecido que a experiência estética é efetivada. Sem dúvida, o elo com o ignoto é o principal ponto observado e buscado pela literatura e pelo cinema de terror, por exemplo, para a construção de enredos capazes de suscitar no receptor sensações como arrepio, medo, angústia,

tudo isso enquanto ele é conduzido por caminhos incógnitos, daí entendermos que pensar sobre o terror é se colocar em um campo estético cuja segurança do leitor ou espectador é abalada constantemente, pois nada é seguro. Além disso, é mister entender que o percurso será de muitas surpresas, a maioria delas, desagradáveis.

Apesar dos pensadores mencionados se mostrarem fundamentais para o campo de estudo aqui evocado (o terror), é importante lembrar que antes deles existem nomes que traçaram, cada um à sua maneira, os primórdios da tradição de horror, terror e suspense que conhecemos hoje.

Um dos exemplos essenciais é o inglês Horace Walpole com o seu romance **O castelo de Otranto (The castle of Otranto)**, obra considerada pela historiografia literária ocidental como o primeiro romance gótico, ideia defendida, por exemplo, por críticos como Carpeaux, Antonio Candido, Bakhtin, dentre outros. O texto fora publicado duas vezes, em 1764 e em 1765; é relevante sublinhar que as duas publicações carregam prefácios, textos em que o autor tece reflexões críticas acerca de sua “história gótica”.

Nessa obra, fantasmas, mistérios, vilania e um castelo assombrado são suficientes para a construção de uma atmosfera obscura, portanto, capaz de fazer o leitor experimentar o medo estético propor-

cionado pelo enredo que o coloca diante de cenas configuradas pelo sobrenatural. É importante lembrar que a arte na Inglaterra do século XVIII ainda é regida pelo que se convencionou chamar de Neoclassicismo, daí as produções do período serem orientadas a pensar a formação do público, ou seja, enredos com personagens cheios de vícios eram considerados perigosos, pois podiam prejudicar a educação do leitor, bem como induzi-lo a desenvolver comportamentos inaceitáveis na sociedade.

Todavia, a ascensão do gênero romance na Inglaterra setecentista indica novas direções no modo de produção literária,



Sombra
Acrílica sobre cansón, formato A4,
2022



Sem título
Acrílica sobre canson, 2022

pois esse gênero “surgiu na era moderna, cuja orientação intelectual geral se afastou decisivamente de sua herança clássica e medieval rejeitando – ou pelo menos tentando rejeitar – os universais” (WATT, 2010, p. 12). Watt ajuda-nos a compreender como a individualidade ou experiência individual se torna característica dessa “forma literária”, daí os enredos apresentarem personagens errantes e cada vez mais próximos à vida comum. Nesse sentido, a ideia de “realismo formal” defendida por Watt é crucial para entendermos a importância do romance na Inglaterra, pois “o romance apresenta os mais variados tipos de experiência humana e não só as que se prestam a determinada pers-

pectiva literária: seu realismo não está na espécie de vida apresentada, e sim na maneira como a apresenta” (WATT, 2010, p. 11).

Voltando a Walpole, notamos que sua crítica se dá exatamente na relação com o realismo, pois o primeiro prefácio de **O castelo de Otranto** busca recuperar a imaginação para essas produções extremamente realistas do momento, daí Walpole escrever a seguinte afirmação no primeiro prefácio: “milagres, visões, adivinhações, sonhos e outros eventos sobrenaturais foram banidos atualmente até mesmo dos romances” (WALPOLE, 1996, p. 14). Mais adiante, escreve: “se se desculpa essa atmosfera repleta de maravilhoso, o leitor não encontrará mais nada indigno de sua atenção. Admitida a possibilidade dos fatos, todas as personagens se compor-

tam como pessoas que fariam o mesmo na mesma situação” (WALPOLE, 1996, p. 14).

Diante disso, notamos em Walpole um certo esforço para recuperar e firmar a imaginação como central na obra, não é por acaso que no início do segundo prefácio, ao discorrer sobre o objetivo de sua proposta literária, escreve:

Foi uma tentativa de mesclar duas formas de romances, a antiga e a moderna. Na primeira, tudo era imaginação e improbabilidades; na última, sempre se pretende, e muitas vezes se consegue, copiar a natureza com fidelidade. Não que não haja invenção, mas os grandes

recursos da fantasia parecem ter secado em virtude de uma adesão estrita demais à vida comum. Mas, se em seus últimos espécimes, a natureza atrofiou a imaginação, ela apenas levava a cabo sua vingança, uma vez que tinha sido inteiramente excluída dos antigos romances [...] O autor das próximas páginas acreditou ser possível reconciliar as duas formas. Desejoso de deixar os poderes da fantasia livre para expandirem-se por meio dos espaços ilimitados da invenção, criando, desse modo, situações mais interessantes, ele desejava conduzir os mortais agentes de seu drama de acordo com as leis da probabilidade. (WALPOLE, 1996, p. 17, 18).

Diante dessas ponderações, vale lembrar que o enredo desse romance gira em torno do personagem Manfred, este que a todo custo tenta se manter como o soberano de Otranto. Contudo, a posição que ocupa enquanto príncipe daquele lugar é, na verdade, uma usurpação que ele e seus antepassados têm mantido. Para continuar como imperador, resolve casar seu filho Conrad, de quinze anos, com a jovem Isabela, até então considerada a última parente viva do falecido Alfonso, O Bom, verdadeiro dono do trono.

Entretanto, a tentativa de casar seu filho é anulada pela manifestação do sobrenatural, pois, minutos antes de realizar o matrimônio, o jovem Conrad é encontrado esmagado sob um elmo gigante: “mas que espetáculo para os olhos de um pai! Encontrou seu filho feito em pedaços e quase enterrado sob um gigantesco elmo, uma centena de vezes maior do que qualquer capacete jamais feito para um ser humano” (WALPOLE, 1996, p. 31). Como tudo isso acontece nas primeiras páginas de **O castelo de Otranto**, ainda não sabemos que esse evento está ligado com o sobrenatural que existe no castelo, só ficamos sabendo disso diante dos desdobramentos dos acontecimentos da

narrativa. É interessante observar que Walpole constrói o enredo de seu romance em um castelo, lugar totalmente obscuro e misterioso, o que é primordial para a construção de uma atmosfera do medo, não apenas para personagens, mas também para leitores. Diante disso, podemos sublinhar a importância do espaço nesse tipo de narrativa, o que é muito comum, por exemplo, em filmes de terror, onde os lugares geralmente são arcaicos, abandonados, assustadores, obscuros etc.

Nesse sentido, podemos dizer que já no século XVIII Walpole configura o que futuramente se tornaria primordial nas narrativas de terror, sejam elas no âmbito literário ou cinematográfico, o espaço, lugar cujo apelo é para toda e qualquer evocação sobrenatural ou assustadora. Um exemplo é o momento quando Manfred e Isabela estão na galeria do castelo. Era noite, tudo escuro, apenas as luzes das tochas iluminavam o lugar. Assim que a jovem chega no ambiente, o diálogo entre personagens é construído; a tentativa do príncipe é persuadi-la para que ela se case com ele. Diante disso,

“naquele instante o retrato do avô de Manfred, pendurado sobre o banco no qual há pouco os dois haviam se sentado, deu um profundo suspiro e moveu o peito. Isabela, que estava de costas para o quadro, não viu movimento algum, nem percebeu de onde o som partia” (WALPOLE, 1996, p. 39).

De certo modo, ela ouviu algo, mas Manfred percebe a movimentação daquele retrato “que começava a se mover” (WALPOLE, 1996, p. 39); ao dar alguns passos em direção à moça, “viu sair da moldura e descer até o chão com ar grave e melancólico” (WALPOLE, 1996, p. 39). Diante dessa cena, Manfred se manifesta:

- Estou sonhando? – gritou Manfred,

tornando a si – ou todos os demônios se reuniram em legião contra mim? Fale, espectro infernal!

Se é meu avô, por que também conspira contra seu desgraçado descendente, que sofre tão profundamente por...

Antes que pudesse terminar a frase, o vulto suspirou novamente e fez sinal para que Manfred o seguisse.

- Adiante! – exclamou Manfred – hei de segui-lo até o fosso da perdição.

O espectro marchou pesada e solenemente até o fundo da galeria e entrou num aposento na ala direita. Manfred o acompanhava-o a pouca distância, cheio de ansiedade e horror, mas resoluto. Mal o espectro transpôs a porta, esta foi fechada violentamente por uma mão invisível. O príncipe, reunindo as suas forças, tentou abri-la a pontapés, mas logo percebeu que resistia a seus maiores esforços. (WALPOLE, 1996, p. 39, 40).

Essa manifestação do sobrenatural é um exemplo dos vários momentos semelhantes existentes na narrativa. O que queremos ressaltar é que essa característica no romance de Walpole se mostra basilar para o que conhecemos hoje como terror, pois a dinâmica de **O castelo de Otranto** é a relação que o leitor, sobretudo do século XVIII, passa a estabelecer com a ambiência densa e labiríntica do castelo da narrativa, espaço fundamental para estimular sensações no leitor, daí entendermos que essa obra, através de fantasmas, mistérios, é capaz de causar medo, assombro, forçar o leitor a imaginar, o que é buscado por Walpole quando produzira seu texto. É possível identificar nessa obra várias situações de pânico, característica muito comum na literatura e no cinema de terror. Mesmo diante de um contexto de ascensão do romance, **O castelo de Otranto** não pode ser esquecido quando o assunto for terror, horror e suspense, pois essa obra configura, mesmo que de maneira experimental, muito do que encontramos na literatura e no cinema de

terror, como espaços assustadores, ambiência macabra, medo, morte, fantasia etc, não é por acaso que Walpole faz o seguinte comentário no primeiro prefácio: “o medo, o principal agente desse autor, evita que a história se esvaneça em qualquer momento” (WALPOLE, 1996, p. 14). Assim, ler **O castelo de Otranto** é enveredar por um espaço textual onde forças sobrenaturais e maldição atingem uma família usurpadora, o medo e o terror se mostram como elementos basilares dessa narrativa que se quer sinestésica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini... [et al]. 6.ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

BOTTING, Fred. **Gothic**. Routledge Taylor & Francis Group. London and New York, 2014.

BOTTING, Fred. **Gothic**. Routledge Taylor & Francis Group. London and New York, 1996.

BURGESS, Anthony. **A literatura inglesa**. São Paulo: Ática, 1996.

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.

CARROLL, Noël. **A filosofia do horror ou paradoxos do coração**. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1999.

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

HOGLE, Jerrold E. (Org.). **Gothic fiction**. New York: Cambridge University Press, 2002.

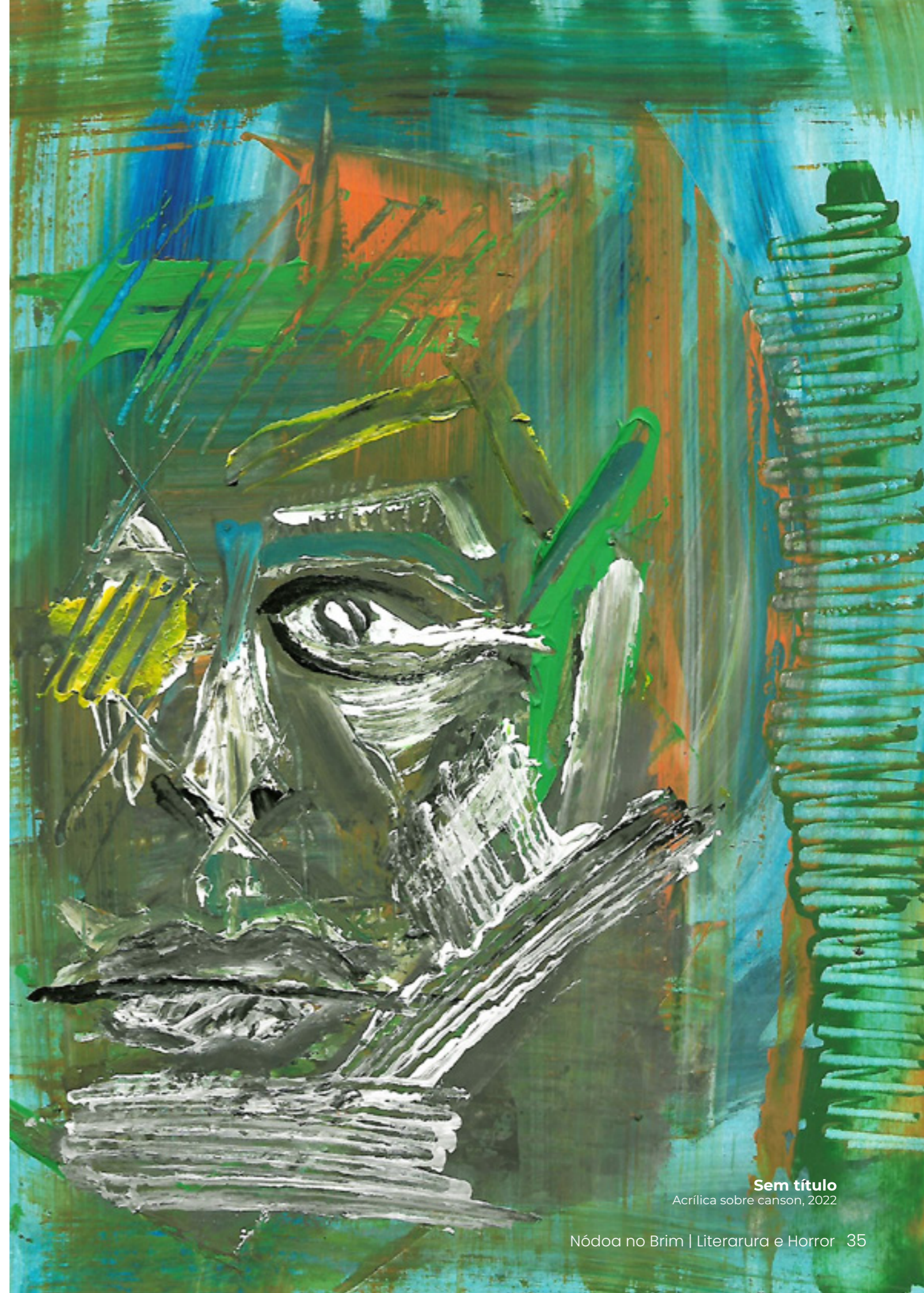
KING, Stephen. **Dança macabra**. Tradução de Louisa Ibañez. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

LOVECRAFT, H. P. **O horror sobrenatural em literatura**. Tradução de Celso M. Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2007.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura Fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castello. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

VASCONCELOS, Sandra Guardini T. **Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII**. São Paulo: Boitempo, 2002.

WALPOLE, Horace. **O castelo de Otranto**. Tradução de Alberto Alexandre Martins. São Paulo: Nova Alexandria, 1996.



Sem título
Acrílica sobre canson, 2022