

CONSIDERAÇÕES SOBRE AS MUDANÇAS NO GÊNERO GÓTICO: DE GEOFFREY CHAUCER A NEIL GAIMAN

Sandra Sirangelo Maggio

Este ensaio originou-se em impressões que tive ao ler pela primeira vez a obra *The Sandman*, criada e coordenada por Neil Gaiman entre os anos de 1989 e 1996. A maneira como elementos fantásticos e bizarros se organizam ali, provocando um efeito insólito, me fez recordar sensações semelhantes que tive ao ler a elegia “O Livro da Duquesa” [*The Book of the Duchess*], escrita no século XIV pelo poeta inglês Geoffrey Chaucer. Por isso, a metodologia de trabalho aqui adotada consiste em estabelecer uma caminhada que inicia com essa noção espontânea – a de que existem pontos fortes de contato entre os estilos de Chaucer e Gaiman – e termina quando são identificados, através de um processo de racionalização e verbalização, os elementos que provocam essas ligações.

A hipótese que proponho verificar é que tanto Chaucer quanto Gaiman podem ser considerados escritores góticos. Sugiro também que essas semelhanças entre ambos indicam que está ocorrendo uma reaproximação do gótico contemporâneo ao tipo de construção estética do gênero que predominava na Europa do século XIV.

Para desenvolver uma argumentação que justifique essas premissas, este trabalho está dividido em quatro partes. Na primeira, explico os termos que me convencem de que Chaucer é um escritor gótico. Na segunda, traço considerações sobre momentos específicos na trajetória do gênero gótico, apresentando um conceito de Antonio Candido (2006) sobre contaminação pelo oposto dialético. Na terceira, aponto alguns pontos de contato entre “O Livro da Duquesa” e *The Sandman*. Na quarta, averiguamos de que forma esse movimento de retorno se dá, o que muda naquilo que permanece. Espero, ao final do trabalho, validar a hipótese inicial de que estamos diante de uma reaproximação da estética do gótico rumo ao que existia em sua fase inicial, comentando o significado dessa reaproximação.

GEOFFREY CHAUCER, UM AUTOR GÓTICO

Ao afirmar que Chaucer é um autor gótico, refiro-me ao tipo de gótico praticado em seu tempo, tendo surgido na arquitetura por volta do século XII¹¹, no momento em que a Europa começava a se sobressair no cenário mundial. Com o fortalecimento do sistema feudal e do cristianismo ocorre uma convergência de interesses que determina a união do Estado com a Igreja. Passam a atuar juntos, tendo a pirâmide feudal encabeçada, em última instância, pela figura do papa. Assim, aquilo que no último milênio temos chamado de Civilização Ocidental poderia ser definido como um conjunto de normas legais, morais, religiosas, éticas, estéticas e culturais derivado desse casamento entre Estado e Igreja. Possivelmente até hoje, no imaginário da pessoa comum, as noções envolvendo o pai na família, o chefe no Estado (seja rei, ministro ou presidente) e Deus no Céu se confundem. Mesmo o uso da linguagem evidencia essa ligação. Temos a mesma palavra, “padre”, para indicar o sacerdote, o nosso pai e o nosso Deus. Os termos “rei” e “senhor” são frequentemente usados em referência ao Filho de Deus (“Cristo Rei”, “Jesus Cristo, o Senhor”). O senhor no feudo, o rei no país, o pai em casa, todas essas imagens se fundem, provocando um estado emocional em que o indivíduo sem perceber transfere os sentimentos de fé, de confiança, de respeito que possa ter para com uma dessas instâncias às outras também. Cria-se assim um código de comportamento através de crenças, no qual a obediência à ordem das coisas é exaltada e o questionamento é reprovado.

Portanto, como na família patriarcal quem determina as normas é o pai, esse critério vai-se ampliando e passa a acolher o senhor do feudo, o rei, o imperador, e o papa. Tal comunhão de interesses pode até ser considerada natural, se considerarmos o crescimento populacional da Europa, o surgimento das cidades grandes e a dificuldade de convivência social num ambiente em que cada indivíduo se conduza de acordo com a sua própria vontade. Quanto maior o grupo social, mais rígidos se tornam os mecanismos de controle e de supervisão. Desse modo, durante a Baixa

1 Salvo quando especificado em contrário, as informações factuais apresentadas nesta seção vêm da leitura do texto de Panofsky (1973).

Idade Média, surgem práticas como as da confissão e ideias como a do poder divino do rei.

As catedrais góticas são um grande elemento na sustentação desses mecanismos. Foram pensadas e construídas com o objetivo de provocar emoções que fortaleçam tanto a fé quanto o sentimento cívico de quem nelas entra. A verticalidade e a majestade, a iluminação dessas edificações, tanto convidam a uma aproximação com o divino quanto provocam uma sensação de pequenez diante do que é inexplicável. Daí o termo “temor” a Deus, uma expressão que ao mesmo tempo evoca amor, respeito e medo diante de um ser (seja Deus, seja a Lei, seja o Pai) que ao mesmo tempo protege e tem poder e legitimidade para punir ou destruir. O Prof. Mário Klassmann, em palestra sobre a catedral gótica de Colônia, nos mostra como o espaço físico é planejado para solidificar essas impressões: quando se entra pela nave central de uma catedral gótica, mantendo os olhos fixos no sacrário, vai-se tendo aos poucos a sensação de que se está saindo do chão e sendo alçado em direção ao teto, ao Céu, a Deus. (KLASSMANN, 1988)

Pessoas de classes sociais diferentes costumavam ocupar posições diferentes durante o ritual da missa na Idade Média. A nobreza ficava à frente, acompanhando a cerimônia oficiada em latim. As pessoas mais simples, como os artesãos e os camponeses, ficavam na parte de trás. Não conseguiam ouvir com clareza as palavras do padre, o que não fazia diferença, uma vez que a maioria não dominava o latim. Ocupavam o tempo olhando em redor, apreciando a beleza do local, examinando os vitrais e as rosáceas. De um lado do corredor as imagens compostas com os vidros coloridos mostravam santos e cenas da vida de Cristo; do outro lado ficavam imagens dos heróis locais e dos governantes mais recentes; de forma que os sentimentos que eram devidos aos primeiros eram também transferidos aos demais.

Uma catedral gótica deve provocar em quem está nela sensações de bem-estar e harmonia. Tudo está no devido lugar. A pedra clara, o espaço bem iluminado, a beleza com que os relevos se tocam, evocam harmonia e leveza. O espaço é amplo, calmo, equilibrado e aquela beleza parece

tão simples que esquecemos que se trata de fato de uma construção complexíssima, feita a partir de blocos imensos de pedra trazidos de lugares longínquos para serem esculpidos em peças enormes que formam feixes de colunas, arcobotantes, contrafortes e ogivas, montados e erguidos sem qualquer auxílio de pregos ou cimento.

Para que uma catedral se erga, o princípio fundamental é o do equilíbrio entre as forças opostas, onde cada lado da construção ao mesmo tempo se opõe e apoia o outro lado. Dessa engenharia intrincada surgem os três termos que definem a arte gótica: beleza, equilíbrio e (aparente) simplicidade. Esses três elementos, derivados inicialmente da arquitetura, criam um parâmetro estético que pode ser identificado em qualquer campo da arte europeia durante a Baixa Idade Média e o Renascimento. Exploraremos isso no modo como é composta a elegia “O Livro da Duquesa”, de Chaucer.

“O LIVRO DA DUQUESA” E O TRIPÉ BELEZA/HARMONIA/SIMPLICIDADE

Somos leitores dos séculos XX e XXI, condicionados a esperar que se cumpram uma série de protocolos quando empreendemos a leitura de um texto. Esses protocolos são de tal forma diferentes dos vigentes no século XIV que corremos o risco de nos perder em um texto de Chaucer, se não formos instruídos quanto a uma série de fatores. Meu primeiro contato com Chaucer ocorreu na leitura de “O Conto do Cavaleiro” [*The Knight’s Tale*], em *Os Contos da Cantuária* [*The Canterbury Tales*]. A história é sobre as aventuras e desventuras de dois cavaleiros que competem pelo amor de uma donzela, e sobre o que acontece com cada um deles antes e depois de uma justa na qual disputam o amor da dama. O que eu não conseguia compreender era por que, em um texto de aproximadamente dez páginas, com um enredo bastante atribulado, cerca de setenta por cento da narrativa apresenta o momento do combate, restando apenas trinta por cento para todo o resto. Somente após ler o livro *The Life and Times of Chaucer*, de John Gardner (1989), compreendi que os critérios daquela época eram outros. Hoje, nos concentramos no enredo, com foco no que acontece com o protagonista, que para nós é a personagem mais

importante de todas. Mas para o cavaleiro que conta para os colegas de peregrinação a história de Arcite e Palamon, as regras são outras. Quanto mais importante for a personagem referida na história, mais páginas ela merece ganhar. Quando os dois protagonistas se batem pela conquista da donzela, cada um é apoiado por um rei. A descrição desses reis, e dos acompanhantes em seus séquitos, tem prioridade e requer um espaço considerável. Para além da plateia nobre, ocorre que também os deuses, no Monte Olimpo, observam a justa, uns torcendo para um guerreiro, outros para o outro. Como os deuses merecem ainda mais páginas do que os reis, no final é até surpreendente que tenha sobrado algum espaço para notícias sobre os dois cavaleiros que disputaram a mão da donzela. Desta forma, cientes do fato de estarmos adentrando um território estranho, vamos agora observar alguns parâmetros utilizados por Chaucer em “O Livro da Duquesa”, os quais ilustram a maneira como o escritor lida com este triângulo gótico referente a Beleza/Harmonia/Simplicidade.

Em algum momento entre 1369 e 1373, Chaucer é convocado a compor uma elegia em homenagem a Lady Blanche Richmond, duquesa de Lancaster, esposa recém falecida do príncipe plantageneta John of Gaunt. Para os parâmetros daquela época, quanto mais convencional fosse uma obra de arte, melhor ela seria considerada. Após estar concluída, essa elegia deveria ser declamada por Chaucer diante da corte reunida. A estrutura convencional de uma elegia pregava – entre outras coisas – que ela deveria contar uma história em 700 linhas, comover genuinamente a audiência e terminar com uma lição moral. A elegia deveria expressar a afeição e a dor do príncipe pela perda da esposa; deveria também fazer com que os membros da corte se solidarizassem com a sua dor, e elevar a imagem da princesa falecida. O que deixava a tarefa de Chaucer complicada – especialmente com respeito à lição moral esperada ao final do poema – era o fato de o príncipe se apresentar perante a corte reunida acompanhado de sua amante de longa data. Se Chaucer não apresentasse uma elegia convencional e emocionante, arriscaria sua reputação de grande poeta filósofico; por outro lado, se sua lição de moral viesse a ofender o príncipe, poderia perder a própria vida. Depois de muito pesquisar, Chaucer resolve adotar uma técnica criada na França por Guillaume de Lorris (c. 1230)

que era chamada de “visão de sonho”. “O Livro da Duquesa” inicia com um homem que sofre de insônia fazendo uma promessa ao Deus dos Sonhos, Morfeu. Toma um livro para ler, *A História de Ceix e Alcione* (BULFINCH, 2006) e cai no sono. Como se trata de um sonho, a audiência não estranha se as partes da elegia vierem de forma não sequencial, desde que sejam todas apresentadas. Deste modo, Chaucer aproveita para colocar a moral da história no princípio (quem sofre demais com a perda de um ser amado pode acabar morrendo também), e depois prende a atenção do público contando uma história intrincada, na qual a simpatia pelo Cavaleiro Negro que chora a perda de sua amada é angariada. O poema termina abruptamente – na linha 699 ao invés da 700 – quando a dor do Cavaleiro Negro se torna tão intensa que faz com que o insone acorde. Compondo o poema dessa maneira, Chaucer consegue montar uma obra convencional – digna de ser considerada esteticamente bela para os padrões de seu tempo – uma vez que as próprias quebras na convenção demonstram que ele domina as regras que está quebrando. Ao mesmo tempo, o poeta evita entrar em confronto com o seu senhor.

A segunda das três características da arte gótica, a Harmonia, transparece no equilíbrio do texto, que oferece uma história, dentro de outra história, dentro de outra história. A moldura externa apresenta o poeta insone que faz a aposta com o Deus dos Sonhos. A segunda camada da narrativa mostra o livro sobre o mito de Ceix e Alcione que o insone está lendo. Ao pegar no sono, nosso poeta acorda em um quarto muito amplo, que tem as paredes cobertas por tapeçarias com estampas que formam um bosque. Levanta da cama, despido e sentindo-se muito bem, e entra no bosque, onde encontra um grupo de nobres que caçam o gamo real (coisa que só a alta aristocracia tem permissão para fazer). Os cavaleiros seguem adiante, e ele é então atraído pela figura de um nobre todo vestido de preto, que se apoia em uma árvore, passando a impressão da mais sentida dor. Andando em círculos em volta desse Cavaleiro Negro, e fazendo uma série de perguntas, o insone que sonha extrai dele a história de fundo, a que jaz na camada mais profunda da narrativa: a história de como conheceu, conquistou e depois perdeu sua dama. Temos, assim, a estrutura gótica da história dentro da história dentro da história.

O último requisito a ser cumprido é a característica da Aparente Simplicidade. A estrutura de cada uma das camadas de histórias é muito fácil de ser compreendida, e agradável de ser seguida. Não vamos entrar no mérito da maestria do verso de Chaucer ou do efeito sonoro que ele alcança, pois essas características só poderiam ser devidamente apreciada pelos poucos leitores versados nessa língua morta, o *Middle English*. Mas, seguindo os códigos da época, uma boa obra de arte deveria ser clara e simples o bastante para ser apreciada por qualquer pessoa. Leitores toscos, sem muita cultura, poderiam seguir o enredo e se divertir ou se deliciar com ele. Já os eruditos poderiam identificar, nos meandros do texto, referência às artes do Trivium e do Quadrivium (as formas avançadas de estudo da época). John Gardner (1999), tendo em mente princípios propostos por Boécio (séc. V d. C.) em *De musica*, conclui que a elegia remete a sete tipos diferentes de música, faz alusões astrológicas precisas e revela conhecimentos médicos atualizados para aqueles tempos. Os cavaleiros que passam caçando o gamo real, por exemplo, informam que o grupo está às voltas com uma “*hart-hunt*” [caça ao gamo]. A palavra *hart* [gamo real] em inglês é homófona de *heart* [coração]. Na escola de medicina da Universidade de Oxford, no século XIV, “*heart-hunt*” era a expressão utilizada para se referir ao que hoje em dia chamamos de psicanálise. Ao perseguir os motivos que fazem doer o coração (a alma) das pessoas, os professores de medicina de Oxford acreditavam que se poderia encontrar a raiz das doenças que os pacientes portavam.

Dessa maneira, “O Livro da Duquesa” pode ser lido como a história da cura do nosso sonhador insone, que é sugado para um mundo de sonho no qual, iluminado, leve e sem roupas fica circulando em volta do Cavaleiro Negro alquebrado por uma grande dor. Esse homem de preto e o nosso poeta insone atuam de forma complementar. O primeiro sofre de maneira extrema, enquanto que o outro, o sonhador, na função de terapeuta, o conforta e faz com que verbalize a sua dor. Após muitas perguntas ele extrai finalmente de seu interlocutor a declaração definitiva “Ela está morta.” Tanto o sonhador quanto os leitores já deveriam ter percebido isso desde o início daquele encontro. O que é de fato inesperado é o impacto que a declaração tem sobre o sonhador. Ele fica tão chocado que acorda de

supetão. Ao final da história, conta-nos que não voltou a ter episódios de insônia, e que pagou ao Deus dos Sonhos a promessa que lhe havia feito.

CONTAMINAÇÃO PELO OPOSTO DIALÉTICO

Após esta breve retomada sobre o surgimento e a natureza da arte gótica, cujas características foram aplicadas à análise do texto de Chaucer, avançaremos no tempo por cerca de quatro séculos para encontrar, no cenário literário inglês do século XVIII, um quadro bem diferente daquele que acabamos de analisar. Chegamos a uma Inglaterra que está às voltas com um tipo de narrativa de ficção que é chamado de literatura gótica. Abro aqui parênteses para comentar uma peculiaridade relacionada à terminologia utilizada. Em português utilizamos a mesma palavra, romance, para nos referirmos a dois termos que são independentes em inglês: *novel* e *romance*. A narrativa gótica (ou romance gótico), em inglês não é chamada de “*Gothic novel*”, mas de “*Gothic romance*.” Há diferenças entre essas duas formas, que podemos apresentar de forma muito simplificada apontando que o *novel* está mais comprometido com o realismo e com a verossimilhança ao mundo factual do que o *romance*, que ainda reserva um espaço maior para o insólito e o maravilhoso, mantendo-se próximo à tradição dos romances medievais.

Os romances góticos do século XVIII originaram as “histórias de mistério e de terror” que temos hoje. Entre os primeiros clássicos góticos temos, em prosa, *O Castelo de Otranto* (1763), de Horace Walpole; *The Old English Baron* (1778), de Clara Reeve; *Vathek* (1786), de William Beckford; *The Mysteries of Udolpho* (1794), de Anne Radcliffe; e *The Monk* (1796), de Matthew Gregory Lewis. Na poesia, encontramos *The Rime of the Ancient Mariner* (1798) e *Christabel* (1797), de Samuel Taylor Coleridge. Essas obras influenciaram a produção da segunda geração de poetas românticos ingleses e também boa parte da produção gótica europeia.

Apesar de serem considerados mais entretenimento do que obras de arte, os romances góticos influenciaram os escritores das décadas subsequentes. Alguns modelos dessa ficção em prosa são os romances *Zastrozzi* (1810) e *St Irvyne; or, the Rosicrucian* (1811), de Percy Bysshe

Shelley. O romance gótico influencia o estilo de Lord Byron, e este, por sua vez, com sua personalidade avassaladora, influencia o que vem depois. Temos assim *Glenarvon* (1816), de Lady Caroline Lamb; *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley; e *The Vampyre* (1819), de John William Polidori.

Cada uma dessas obras tem tanto a ser explorado – não apenas em relação ao conteúdo, mas também quanto ao histórico de suas produções – que interrompo aqui as exemplificações para evitar desviar o rumo proposto para este trabalho. O ponto a ser perseguido é o mistério relacionado às drásticas modificações ocorridas no gênero gótico, que ficam evidentes quando contrastamos a produção literária do século XIV – representada aqui por nossa apreciação de “O Livro da Duquesa” e o que encontramos, por exemplo, em *Frankenstein*, de Mary Shelley. Nas histórias de terror dos séculos XVIII e XIX não apenas não resta qualquer resquício do tripé gótico original (Beleza/Harmonia/Simplicidade), como descobrimos exatamente o contrário: hediondez, desequilíbrio e afetação.

Interessa-nos averiguar as razões deste fenômeno, e isso será feito em dois momentos. O primeiro traz uma ideia apresentada pelo crítico literário brasileiro Antonio Candido, em um estudo sobre o método crítico de Sílvio Romero, no qual utiliza a expressão “contaminação pelo oposto dialético” (CANDIDO, 2006, p. 163-94) para se referir a termos – ou padrões morais e estéticos – que surgem com força, duram por muito tempo, e vão, aos poucos, desgastando o seu significado original, até perdê-lo por completo. Uso como exemplo o termo “romântico”. Originalmente, este adjetivo designava alguém capaz de entregar-se a uma causa ou a uma emoção sem medir ou se importar com as consequências dessa entrega. O modo como Romeu e Julieta, ou Hamlet, em Shakespeare, se envolvem com seus intentos, é romântico. Hoje esse significado já se encontra bastante empoeirado. Quando Romeu pede a Julieta que verbalize o quanto se amam, ela para de falar em rima (personagens nobres, em Shakespeare, falam em decassílabos jâmbicos) e responde, em prosa, que seria muito mesquinho ficar contando as sílabas, tão imenso é aquilo que sente por ele. (“*They are but beggars that can count their worth*” [Ato II.6]) Ou seja, as palavras (mesmo quando manobradas por Shakespeare) não são suficientes para

dar conta de certas emoções humanas. De tanto esse refrão ser repetido, acaba perdendo o efeito e a razão de ser, transformando-se em trilha sonora de músicas cantadas em lânguidos e confortáveis cruzeiros para entreter passageiros da terceira idade, com letras escritas por autores que não se dão o trabalho de encontrar alguma metáfora ou imagem para descreverem as emoções narradas.

O segundo momento de nosso arrazoado busca compreender o que significa o fato de o tripé Beleza/Harmonia/Simplicidade que marcava a estética e ratificava a ética do século XVIII haver ruído e se reestruturado nos termos opostos aos que inicialmente o constituíram. Se considerarmos os acontecimentos históricos ocorridos nesse intervalo, veremos que mitos padrões foram rompidos. O sistema feudal foi substituído pelo capitalismo, as repúblicas passaram a predominar sobre as monarquias, a visão eurocêntrica foi aos poucos cedendo vez ao multiculturalismo, Nietzsche concluiu que o Deus patriarcal estava morto, Freud apontou que as coisas não são tão simples quanto parecem, e a identidade abriu espaço para a alteridade. Muito mudou, e os reflexos dessas mudanças são perceptíveis em todas as áreas da atuação humana. Como este artigo trata sobre a produção literária gótica, vamos pinçar certos estágios dessa movimentação do pêndulo da história que reflitam o percurso da literatura gótica produzida mais recentemente. Acompanhando essa caminhada, vamos enfocar quatro formas de representação do gótico na literatura e no cinema do século XX.

O primeiro pode ser relacionado à substituição do elemento sobrenatural pelo elemento psicológico. Robert B Heilman (2003), analisando os romances *Villette* (1853) e *Jane Eyre* (1847), escritos por Charlotte Brontë em meados do século XIX, identifica o que ele chama de “Novo Gótico”, no qual os acontecimentos incompreensíveis e os ruídos estranhos das tramas são eventualmente desvendados e compreendidos, encontrando-se uma explicação lógica para os mistérios apresentados. Temos outro bom padrão desse Novo Gótico em *Os Crimes da Rua Morgue* (1841), de Edgar Allan Poe. Como em Brontë, a história inicia dando a impressão de estarmos diante de algum elemento sobrenatural; ao

término da trama, surge uma explicação racional. No caso, a descoberta por parte do detetive Dupin de que os assassinatos foram cometidos por um orangotango capturado por um marinheiro na ilha de Bornéu, e que fugira do cativeiro. Após o alívio trazido pela explicação racional, contudo, percebemos a força da metáfora apresentada, pois a imagem do símio pode representar aspectos primitivos da própria natureza humana. Assim, com o desenvolvimento da sociedade urbana moderna, industrializada, com luz elétrica e explicações lógicas para as coisas, as histórias de terror se modificam, abrindo cada vez mais espaço para a ciência e a racionalização.

O Médico e o Monstro (1886), do escritor escocês Robert Louis Stevenson, é outro livro que mescla o inexplicável sobrenatural e a ciência, quando certos experimentos químicos provocam uma partição na personalidade do Dr. Jekyll. A alta incidência da temática do Duplo na literatura europeia da segunda metade do século XIX (em especial a inglesa vitoriana e a alemã) bem refletem as formas de expressão do reprimido em sistemas sociais moralmente muito rígidos.

Em *Drácula* (1897), do irlandês Bram Stoker, a vida moderna constrange o Conde Drácula a migrar de seu território rural e medievo para a Inglaterra moderna e industrial, onde sucumbe, no confronto com os cinco paladinos que representam a masculinidade contemporânea: o coração fiel de Jonathan Harker; a tradição e o sangue azul de Lorde Arthur Holmwood; o conhecimento científico de Jack Seward; o sangue novo e aventureiro do estadunidense Quincey Morris; e a experiência e astúcia de Van Helsing (cujo prenome é o mesmo do patriarca, Abraão).

O segundo estágio dessa nova fase do gótico é o da literatura modernista, que rompe com a ideia de uma verdade imanente, com o duplo e com as dicotomias. As configurações do Mal não são mais externas ao homem, agora fazem parte de sua natureza. É isso, em última instância, o que os protagonistas descobrem ao término de suas buscas interiores em narrativas como *O Coração das Trevas* (1899), de Joseph Conrad; *A Fera na Selva* (1903), de Henry James; ou *O Senhor das Moscas* (1954), de William Golding.

O terceiro estágio pode ser melhor representado pelo sucesso de algumas franquias cinematográficas iniciadas nos anos 80, como *A Hora do*

Pesadelo [*Nightmare on Elm Street*] (1984-2010) ou *Sexta-feira 13* [*Friday the 13th*] (1980-2015), nas quais criaturas como Freddy Krueger ou Jason Voorhees matam invariavelmente os protagonistas tão logo o enredo das narrativas comece a se delinear. Nesses filmes não há sutileza ou preocupação estética, e o objetivo parece ser ostensivamente o de chocar e lucrar. Não faço essas observações com a intenção de criticar, mas para apontar que a produção dessa mídia e dessa época é predominantemente pragmática. Outra mudança que observamos aqui é o retorno à esfera do sobrenatural e do mal exterior: Freddy Krueger pertence ao mundo dos sonhos (mais exatamente ao mundo dos pesadelos) e Jason Voorhees é um morto-vivo. Estruturalmente, a narrativa fica impedida de se desenvolver, uma vez que os protagonistas são abruptamente assassinados cada vez que o enredo começa a se desenrolar. Assim, o que temos é uma sequência de inícios abortados. O que justificaria o sucesso desses filmes? A explicação que me ocorre é uma subversão do gênero: ao invés de estar centrada no terror, a proposta dessas séries volta-se para o cômico – para o humor negro, – pois a plateia parece se satisfazer com o derramamento de sangue esperado em cada sequência de início de um novo enredo. A sensação de mal-estar provocada pelo fato de se saber de antemão que a história não se desenvolverá é contrabalançada pelo acordo de acompanharmos a matança apresentada. Essas características evocam a estética pós-moderna, baseada na paródia e não preocupada com a questão da qualidade. Os limites entre a ética e a violência se rompem, bem como o antigo código que separava o bem e o mal.

O quarto estágio, que é o final, será desenvolvido a seguir, em um breve comentário sobre *The Sandman*.

THE SANDMAN E O MOVIMENTO PENDULAR DA HISTÓRIA

Na seção anterior constatamos que no século XVIII é identificável uma reviravolta de 180 graus no gênero gótico, apesar de sua estrutura continuar a mesma (história dentro de história dentro de história; mergulho nas profundezas psicológicas do imaginário humano, por exemplo). A partir daí seguimos as variações ocorridas ao longo do século

XX, comentando a ideia do mal como parte integrante da natureza humana (o mal que vem de dentro), o fim das dicotomias (que eram, de certa forma, reconfortantes) até chegarmos ao rompimento das regras sobre a ordem no universo – pelo menos no universo ficcional, quando não podemos nem mesmo continuar contando com o desenvolvimento da narrativa.

Nesta última parte do trabalho, apresento considerações sobre por que acredito que a obra *The Sandman* evoca aspectos de “O Livro da Duquesa”. Começaremos pela ideia do movimento pendular da História, um conceito medieval, provavelmente advindo da visão escolástica, que entrou há muito em uso comum e cuja referência não é mais possível rastrear. Na Física, o movimento pendular simples é um conceito de mecânica criado por Galileu Galilei (1564-1642) em que um pêndulo realiza um movimento oscilatório entre dois extremos ligados a um ponto fixo. A posição central nesta trajetória é conhecida como a posição de equilíbrio. Ligando essas reflexões às mudanças na estética do gótico, proponho que “O Livro da Duquesa” e *The Sandman* ocupam posições semelhantes, simétricas, em quadrantes opostos desse percurso pendular, ficando a uma distância equivalente da posição de equilíbrio. Ofereço, a seguir, algumas aproximações que possam justificar a hipótese apresentada, enfatizando os pontos em que a obra de Gaiman começa a se distanciar daquilo que é produzido em seu tempo.

De dentro da ordem convencional rígida de seu tempo, Chaucer começa a se distanciar numa série de ações. Troca a sequência das partes da elegia, e omite a última linha. Sem falar que ele – a exemplo do que aprendeu na Itália, com os mestres renascentistas – é o primeiro a escrever no dialeto local, ao invés de se expressar em francês ou em latim. Gaiman, por sua vez, cria um universo ficcional que é em geral considerado esteticamente muito agradável e – em termos de literariedade – é respeitado o suficiente para já contar com uma fortuna crítica considerável.

Como já foi visto, a obra de Chaucer deixa transparecer, para quem tiver condições de as enxergar, referências às artes do Trivium, do Quadrivium. Seu texto funciona como uma respeitando as convenções e criando estruturas que funcionem como uma mônada, a parte que revela a

conecção com o todo. *The Sandman*, por sua vez, é uma das obras pioneiras neste novo gênero, a *graphic novel*. A própria forma como foi composta lembra o tipo de trabalho produzido nas oficinas de arte medievais ou renascentistas (v.g. os ateliês de Leonardo da Vinci ou de Verrocchio), onde o mestre assinava a obra, mas diversos discípulos contribuía para sua criação. Gaiman é o criador e o dono do projeto, atuando como coordenador, roteirista e diretor. É ele quem indica como quer que a imagem de cada quadro fique, em cada parte da página. Mas o traço é criado pelas equipes de desenhistas, coloristas e letristas com os quais trabalha, em equipes que vão-se alternando em cada arco²². As histórias foram originalmente criadas para a *DC Comics* entre 1989 e 1996. Posteriormente foram publicadas em volumes maiores, por diferentes editoras. Em geral, são dez arcos em inglês e treze arcos na tradução para o português, ambos contendo setenta e cinco histórias. O efeito visual dos traços, em todos eles, é semelhante. Predomina o fundo preto e os desenhos podem ser considerados bonitos para os parâmetros de beleza aristotélicos. As edições são geralmente prefaciadas por renomados escritores góticos da atualidade, e trazem vários brindes para o público, como excertos de cartas trocadas entre Gaiman e a equipe, esboços e fotografias que inspiraram certas imagens, e mesmo roteiros para as histórias. Como ocorria na Idade Média e no Renascimento, e como ocorre hoje em dia quando se trata de certos *media*, o nome do coordenador da equipe se torna uma marca, e evoca um estilo. Era assim com as obras de Verrocchio e Da Vinci; é assim com filmes de Pasolini, Fellini, e também com o estilo de *The Sandman*.

Assim como vimos que Chaucer dialoga com nomes que o precederam (como Beócio e Guillaume de Lorris), Gaiman também cria intertextos com Dante, com o próprio Chaucer, com Shakespeare, o casal Rossetti e tantos outros. Em “O Livro da Duquesa” o poeta insone faz uma promessa ao Deus dos Sonhos, chamado ali de Morfeu. Pois a mesma entidade é o protagonista de *The Sandman*, com duas ressalvas. Primeira: na obra

2 Entre os desenhistas mais frequentes temos Jill Thompson, Mike Dringenberg, Shawn McManus, Sam Kieth, Marc Hempel and Michael Zulli. O letrista mais frequente é Todd Klein. Alguns coloristas: Daniel Vozzo, Lovern Kindzierski, Sherilyn Van Valkenburg. Capas por Dave McKean, John Bolton.

de Gaiman, ele é chamado de várias maneiras: Sonho, Morfeu, Oneiros, Homem de Areia, Encantador de Serpentes, Mestre dos Sonhos, Lorde Morpheus, entre outras designações. A segunda ressalva é o fato de ele não ser mais um deus, uma vez que o curso da História mostrou que os deuses morrem, como ocorreu no Egito, na Grécia, na Babilônia e em outras tradições. Sonho é apresentado como um dos sete perpétuos, entidades que se desintegram, se recompõem, mas em última instância permanecem sempre. As peripécias de Sonho se mesclam às de seus irmãos Destino, Morte, Destruição, Desejo, Desespero e Delírio. Essas criaturas são eternas e isentas de conotações éticas. Não são nem morais nem imorais, situando-se para além das dicotomias usuais. Não cabe mais perguntar se o Mal vem de fora (como no gótico do século XVIII) ou de dentro (como no gótico moderno do século XX). A própria imagem do Sonho deixa claro que se trata de algo a um só tempo físico, real, psicológico e imaginário.

Se considerarmos as representações dos perpétuos, em *The Sandman*, veremos que alguns – como Destino e Desespero – são compatíveis com o que o leitor esperaria encontrar. Morte e Destruição, por outro lado, surpreendem, pois ao invés de inspirarem medo ou alarme, sua presença tranquiliza e reconforta. Sonho é mais soturno e melancólico do que poderíamos esperar. Desejo não é confiável e atua como vilão em vários episódios. E Delírio – que em momento anterior já foi Delícia – tem uma linha de comportamento que foge sempre do que é esperado.

The Sandman revisita diversos panteões das tradições oriental, ocidental e africana. Trabalha tanto com o tempo histórico linear quanto com o tempo mítico circular. A maneira como interage com elementos bíblicos judaico-cristãos de uma maneira que reflete o tratamento contemporâneo dado a certas questões. Em um dos episódios, Sonho visita o reino dos mortos, que é apresentada como o Inferno criado por John Milton em *O Paraíso Perdido*. Conversa com Satanás (ou Lúcifer, ou Estrela da Manhã), o qual confessa estar muito entediado com sua rotina. Satanás termina por entregar a chave do Inferno para Sonho e parte para a Terra, onde abre uma casa noturna e se transforma em um empresário bem sucedido. Caim e Abel também são personagens que acompanham todos os arcos da obra, formando uma dupla meio sadomasoquista e meio histriônica, que nos

fazem lembrar as caricaturas de comédias pastelão. (GAIMAN, 1989)

A divisão entre o Sagrado e o Profano, que no tempo de Chaucer era um preceito irrefutável, hoje em dia parece não ser mais sustentável. Da crença medieval em uma Verdade imanente se formou todo um sistema de ordem social, moral e política o qual também foi-se esvaziando nesse processo de contaminação pelo oposto dialético. O termo “dialético”, aqui, é importante, porque cada vez que o pêndulo da história se movimenta para um lado ou para o outro, não se trata de uma repetição, mas de uma síntese. Em seu livro *Alone Again: Ethics after Certainty* (1994), o sociólogo polonês Zygmunt Bauman comenta que vivemos em uma época na qual certezas seculares foram derrubadas e premissas morais foram zeradas. Esta é uma fase de recomeço, na qual novos comportamentos, novas normas e a busca de uma nova ética precisam ser encontrados. O sistema literário reflete essa situação, e as mudanças ocorridas no gênero gótico – por lidarem tanto com fatores sociais quanto com psicológicos – indicam essas variações de forma bastante detalhada. É aí que a obra de Gaiman se reaproxima da de Chaucer, pois nela já se tornam novamente perceptíveis elementos que evocam as sensações de beleza, harmonia e (aparente) simplicidade, mesmo que numa configuração tão diferente da original.

REFERÊNCIAS:

- BAUMAN, Zygmunt. *Alone again: ethics after certainty*. Londres: Demos, 1994.
- BECKFORD, William. *Vathek*. Tradução de Henrique de Araújo Mesquita. Dois prólogos de Jorge Luís Borges. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- BOÉCIO. *De institutione musica*. Tradução de C. P. Castanheira. In: CASTANHEIRA, Carolina Parezzi. *De institutione musica: tradução e comentários*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2009. Dissertação de Mestrado.
- BRONTË, Charlotte. *Jane Eyre*. Harmondsworth: Penguin, 1989.
- _____. *Villette*. Harmondsworth: Penguin, 1989.
- BULFINCH, Thomas. *O Livro de ouro da mitologia: histórias de deuses e heróis*. Tradução de David Jardim Jr. Rio: Ediouro, 2006.
- CHAUCER, Geoffrey. “O livro da duquesa”. Tradução de Simone Silva Pires Assumpção a partir da adaptação para inglês moderno, prosa, de Gerard

Necastro. In: _____. *Book of the duchess*. NeCastro, Gerard, ed. and trans. eChaucer: <http://www.umma.maine.edu/faculty/necastro/chaucer>. September 21, 2007. Disponível em: <http://sandramaggio.files.wordpress.com/2007/07/plano-lit-engl-i-turma-a-2009-2.pdf>. Acesso em 30.06.2014

_____. "O conto do cavaleiro." In: _____. *Contos da Cantuária*. Tradução de Paulo Vizioli. São Paulo: T. A. Queiroz, 1988.

COLERIDGE, Samuel Taylor. *Christabel*. Project Gutenberg. Disponível no endereço: <http://www.gutenberg.org/files/29090/29090-h/29090-h.htm>. Acesso em 30.06.2014.

_____. *The rime of the ancient mariner*. Disponível no endereço: <http://www.gutenberg.org/ebooks/12713>. Acesso em 30.06.2014.

CONRAD, Joseph. *O coração das trevas*. Tradução de Albino Poli Jr. Porto Alegre: L&PM, 1998.

GAIMAN, Neil. *The Sandman: preludes & noctunes*. New York: DC Comics, 1989.

GARDNER, John. *The life and times of Chaucer*. New York: Alfred A. Knopf, 1999.

GOLDING, William. *O senhor das moscas*. Tradução de Geraldo Galvão Ferra. São Paulo: Livraria Nacional, 2003.

HEILMAN, Robert B. "Charlotte Bronte's new gothic." In: DISCOVERING Authors. Detroit: Gale, 2003. Gale Student Resources In Context. Web. 13 Apr. 2011. Document URL. Disponível em: <http://my.ccsd.net/userdocs/documents/wt7VSoJqDdFe8TkV.pdf>. Acesso em 30.06.2014.

HORA do pesadelo, A [*A nightmare on Elm Street*]. Dirigido por Wes Craven. Produzido por: New Line Cinema. Escrito por: Wes Craven. Media Home Entertainment, cor. Som: mono, 1984. 1 DVD.

JAMES, Henry. *A fera na selva*. Tradução de Fernando Sabino. Rio: Rocco, 1985.

KLASSMANN, Mário. Palestra sobre catedrais góticas ministrada para os professores do Instituto de Letras da UFRGS. Porto Alegre: UFRGS, em maio de 1988.

LAMB, Caroline. *Glenarvon*. Disponível no endereço: <https://archive.org/details/glenarvon01lambc>. Acesso em 30.06.2014.

LEWIS, Matthew Gregory. *The monk*. New York: Grove Press, 1993.

LORRIS, Guillaume de. *Le roman de la rose*. Project Gutenberg. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/ebooks/16816>. Acesso em 29/06/2014.

MELO E SOUZA, Antonio Candido de. *O método crítico de Sílvio Romero*. (1945) Rio: Ouro Sobre Azul, 2006.

MILTON, John. *O paraíso perdido*. Tradução de Daniel Jonas. Edição Bilingue. Lisboa: Cotovia, 2006.

PANOFSKY, Erwin. *Gothic architecture and scholasticism*. (1951) Pennsylvania: Archabbey, 1973.

POE, Edgar Allan. *Os crimes da rua Morgue*. Tradução de Aldo Della Nina. São Paulo: Saraiva, 1961.

POLIDORI, John William. *The vampyre: a tale*. Project Gutenberg. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/files/6087/6087-h/6087-h.htm>. Acesso em 29/06/2014.

RADCLIFFE, Anne. *The mysteries of Udolpho*. Project Gutenberg. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/ebooks/3268>. Acesso em 29/06/2014.

REEVE, Clara. *The old English baron: a gothic story*. Project Gutenberg. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/ebooks/5182>. Acesso em 29/06/2014.

SEXTA-feira 13 [*Friday the 13th*]. Dirigido e produzido por Sean Cunningham. Escrito por Victor Miller, Sean Cunningham e Ron Kurz. Paramount, cor. Som: mono, 1980. 1 DVD.

SHAKESPEARE, William. *Romeo and Juliet*. Harmondsworth: Penguin (The Pelican Shakespeare. Ed. Peter Holland), 2000.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein, ou o moderno Prometeu*. Tradução de Miécio Araújo Jorge Honkins. Porto Alegre: L&PM, 1997.

SHELLEY, Percy Bysshe. *St. Irvyne; or, the rosicrucian*. Project Gutenberg. Disponível no endereço <http://gutenberg.net.au/ebooks06/0606391h.html>. Acesso em 30.06.2014.

_____. *Zastrozzi*. Project Gutenberg. Disponível no endereço <http://gutenberg.net.au/ebooks06/0606461h.html>. Acesso em 30.06.2014.

STEVENSON, Robert Louis. *O médico e o monstro*. Tradução Luciano Vieira Machado. São Paulo: Ática, 2005.

STOKER, Bram. *Drácula*. Tradução de Theobaldo de Souza. Porto Alegre: L&PM, 2007.

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