



ORNAMENTOS E FANTASMAGORIAS: O GÓTICO E A TEATRALIZAÇÃO DA HISTÓRIA

ORNAMENTS AND PHANTASMAGORIAS: THE GOTHIC AND THE THEATRICALIZATION OF HISTORY

Fernando Monteiro de Barros*

23

Luciana Colucci**

Resumo: O Gótico surgiu e tem permanecido uma estética, um gênero, um modo, definitivamente assombrado pelo peso da História. A partir desse entendimento, pretendemos demonstrar de que maneira a conjunção entre a vertente literária goticista e a categoria espaço - a partir da figura do castelo com seus mobiliários, objetos, ornamentos, jóias - estabelece uma visão desencantada do mundo inaugurada pela modernidade iluminista.

Palavras-chave: Gótico; Espaço; Castelo; História.

Abstract: The Gothic emerged and has remained an aesthetic, a genre, a mode, definitely haunted by the weight of a History. Based on this understanding, we intend to demonstrate how the conjunction between the Gothic literary aspect and the category of space - based on the figure of the castle with its furniture, objects, ornaments, jewelry - establishes a disenchanting vision of the world inaugurated by Enlightenment modernity.

Keywords: Gothic; Space; Castle; History.

* Doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e docente do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística (PPLIN/UERJ). *In memoriam*.

** Doutora em Estudos Literários pela Universidade Estadual "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP/FCLAr) e docente da Universidade Federal do Triângulo Mineiro (UFTM). *Email:* luciana.colucci@uftm.edu.br

INTRODUÇÃO

Espaço, lugar e região sempre foram centrais na produção literária e cultural gótica. Vemos isso nos espaços subterrâneos labirínticos encontrados no romance inglês do século XVIII de Horace Walpole e Ann Radcliffe, entre outros, ou nos túmulos e espaços claustrofóbicos de contos do século XIX de Edgar Allan Poe e Charlotte Perkins Gilman. (EDWARDS, 2016, p. 13, tradução nossa).²

Mergulhando no passado feudal e aristocrático, tratando de temas como a tirania, a opressão e a superstição, lidando com as incertezas inerentes a seu tempo, o romance gótico estabeleceu, sobretudo, um diálogo tenso e ambivalente com seu próprio presente, com uma Inglaterra finissecular às voltas com mudanças substanciais na ordem política, social e econômica. (VASCONCELOS, 2002, p. 132).

O alto gótico é abstrato e cerimonioso. O mal tornou-se glamour, blasé, hierárquico. Não há bestialidade. O tema é o poder ocidental erotizado, o fardo da história. (PAGLIA, 1992, p. 252).

A história é um romance em que se acredita; o romance, uma história em que não se acredita. (WALPOLE, HORACE, 1798, tradução nossa).³

A partir do século XXI, a categoria espaço, impulsionada por uma renovada compreensão acerca da identidade humana e de seus deslocamentos espaciais, vivencia o que alguns críticos entendem como *spatial turn* (Lothe, 2008; Alexander; Cooper, 2013), uma “virada espacial”. Como Lothe enfatiza, é a partir dos estudos

² No original: Space, place and region have always been central to Gothic literary and cultural production. We see this in the labyrinthine underground spaces found in eighteenth-century English novels by, among others, Horace Walpole and Ann Radcliffe or in the tombs and claustrophobic spaces of nineteenth-century short stories by Edgar Allan Poe and Charlotte Perkins Gilman.

³ No original: History is a romance that is believed; romance, a history that is not believed.



fenomenológicos do filósofo francês Gaston Bachelard (*A poética do espaço*, 1957) que a espacialidade artística provoca um olhar mais reflexivo. Bachelard, ao discutir questões como a toponálise e a topofilia, faz com que o espaço transcenda sua materialidade física e utilitarista para criar uma espécie de elo afetivo e simbólico com o homem. No entanto, em um momento bem anterior na historiografia literária, o espaço já tinha sua notoriedade autenticada pela literatura de vertente goticista. O Gótico literário do século XVIII é um dos modos mais associados à categoria literária espaço, tanto do ponto de vista da edificação exterior e peculiaridades interiores – como, para citar alguns, o mobiliário e os ornamentos – , quanto da relação íntima com os seus ocupantes. Tanto é seu impacto nessa vertente que o espaço, muitas vezes, assume condição de protagonismo observada já a partir do título da obra, como é o caso notório de *A queda da Casa de Usher* (1839, Edgar Allan Poe) e de *O morro dos ventos uivantes* (1847, Emily Brontë). Nessas narrativas essa espacialidade reflete, inclusive, processos de antropomorfização e de homologia entre as personagens e o espaço, podendo ser ela tanto topofílica (positiva) quanto topofóbica (negativa).

Enfocando o enleio entre o Gótico setecentista e a categoria em tela, discutimos que castelos, mosteiros, abadias, cemitérios, criptas – com seus mobiliários, objetos, ornamentos, jóias... –, determinavam a cenografia e a ambientação dos romances de escritores como Horace Walpole, Clara Reeve, Ann Radcliffe e Matthew Gregory Lewis. Em vista disso, as construções, portentosas e marcadas pelo binômio ruína/decadência, estabeleciam uma relação intrínseca desse goticismo com a História.

A partir desse mergulho profundo no passado feudal, com todo o peso da aristocracia, da tradição e da ancestralidade que lhe são imanentes, concordamos com o crítico Fred Botting quando ele afirma que o “Iluminismo, que produziu as máximas e modelos da cultura moderna, também inventou o Gótico” (2012, p. 13). Ou seja, a Inglaterra da segunda metade dos setecentos em um momento de euforia com a razão, a ciência e o progresso, igualmente testemunhou a reentrada em cena dos “fantasmas e espectros que, tendo habitado a literatura até o século anterior, o mundo racional e bem ordenado dos augustanos havia pretendido relegar ao esquecimento” (Vasconcelos, 2002, p. 119).

Essa “invenção do Gótico” (Botting, 2012, p. 13), alicerçada na reinvenção da História feudal, tem permanecido, há mais de trezentos anos, como um modo assombrado por essa mesma História, içando uma cadeia de ansiedades e de mudanças traumáticas da e na sociedade, independente da época. Da conjunção entre Gótico, História, peso e tradição,



estreita-se a importância espacial para a tessitura goticista, principalmente por meio de uma imagem que nos remete de forma imediata ao universo medieval: o castelo.

O CASTELO DE OTRANTO: ANTEPASSADOS, SIMULACRO E ORNAMENTOS FANTASMAGÓRICOS

Se existe algo como uma topografia geral do Gótico, então seu motivo principal é o castelo. Frequentemente já foi dito que o gênero se 'originou', por exemplo, com o Castelo de Otranto de Horace Walpole (qq.v.), um lugar de espectros e milagres, cuja 'parte inferior...era escavada formando claustros intrincados', e assim apresenta um 'longo labirinto de escuridão, e cuja parte superior apresenta um cenário, mesmo que atormentado, de magnificência feudal' (PUNTER; BYRON, 2004, p. 259).

Na Inglaterra do fim do século XVIII, formou-se e fortaleceu-se no assim chamado "gótico" ou "negro", um novo território para a realização dos acontecimentos romanescos: o "castelo" (pela primeira vez tratado com este sentido por Horace Walpole em O Castelo de Otranto, em seguida por Radcliffe, Lewis e outros). O castelo está repleto de tempo, que por sinal é histórico no sentido exato da palavra, ou seja, o tempo do passado histórico. O castelo é o lugar onde vivem os senhores feudais (por conseguinte, também as figuras históricas do passado), as marcas dos séculos e das gerações estão depositadas sobre várias partes do edifício, no mobiliário, nas armas, na galeria de retratos ancestrais, nos arquivos de família, nas relações humanas específicas da sucessão dinástica, da transmissão dos direitos hereditários. Enfim, as lendas e as tradições revivem, pelas recordações dos acontecimentos passados, todos os recantos do castelo e das cercanias. É isto que cria a temática do castelo desenvolvida nos romances góticos (BAKHTIN, 1998, p. 350-351).

Como realçam Punter e Byron, o ponto central do Gótico é a figura enigmática e grandiosa do castelo. O castelo (do latim *castellum*, lugar fortificado), geralmente associado à Idade Média europeia, desde os tempos mais longínquos na história da humanidade, possui uma infinidade de usos e de sentidos como o doméstico, o residencial, o administrativo, o militar, o de símbolo de poder, de ancestralidade, de autoridade e de aristocracia entre outros.

Ao conjurar uma relação indissociável entre as categorias tempo e espaço, o castelo metaforiza a representação cronotópica tanto das magnificências feudais quanto da sucessão dinástica, sendo ambas preservadas na construção secular desse espaço, pois,



como afirmam Punter e Byron “(...) séculos de história são comprimidos em uma única imagem” (2004, p. 259). Ao figurar-se como uma espécie de museu e de antiquário (Bakhtin, 1998, p. 351), entendemos que cabe ao castelo o papel de manutenção de sua notoriedade – familiar e histórica – resistindo, assim, à sua dissolução e ao seu esquecimento através dos tempos. Inclusive, como defende Tadié, o castelo, enquanto uma figura simbólica, está ligado “ao encontro de um segredo conservado em lugar fechado (...) é o lugar ambíguo da ventura e da maldição, de um paraíso e de um inferno ao mesmo tempo interior e exterior” (1978, p. 58-60, tradução nossa), defesa essa que nos remete imediatamente ao contexto de o *Castelo de Otranto*.

Construção arquitetônica imponente e majestosa, o castelo tem sido motivo recorrente na historiografia literária como, para citar mais alguns, o *locus* das ilusões quixotescas, das aventuras do Rei Arthur e dos Cavaleiros da Távola Redonda, da melancolia hamletiana, das loucuras de Lady Macbeth, da morada de inúmeros vilões e vilãs góticas. Entretanto, é no contexto setecentista inglês onde repousa a imagem do castelo que de fato desperta nossa diligência.

Sob esse escopo, referimo-nos ao icônico Castelo de Otranto, – *The Castle of Otranto*, no original –, primeira narrativa gótica inglesa, de Sir Horace Walpole, publicada em 1764. Resumidamente, essa narrativa trata sobre as aventuras e desventuras de Manfred, que se considera o herdeiro legítimo tanto da propriedade quanto do título de nobreza de Otranto, um castelo no sul da Itália. Após uma série de reviravoltas, mortes, aparição de fantasmas e de donzelas em perigo, Manfred é desmascarado, revelando-se um usurpador. O Principado de Otranto é, portanto, restituído ao seu legítimo herdeiro Theodore, o qual é contemplado com uma benesse concedida com a ajuda do sobrenatural.

Embora apresente um enredo considerado simplório, *Otranto* – uma mescla entre o romanesco (*romance*) e o romance (*novel*) –, evidencia o protagonismo do castelo, realçando seu intrínseco liame com o passado impregnado de ancestralidade e de história. Ao elevar o castelo enquanto um espaço fulcral na narrativa, o mesmo é apresentado de modo mais detalhado, evidenciando seus inúmeros aposentos, passagens secretas, capela, criptas, claustros, entre outros. É na galeria do castelo com suas inúmeras pinturas retratando os ancestrais que é oferecida ao leitor a pista mais importante para que o mistério seja solucionado: o retrato de Alfonso, o Bom.



Considerando essa pista alicerçada nas reminiscências do passado, defendemos que o “tropa do herói do romance gótico fitando uma galeria de retratos de ancestrais num castelo medieval” (ANDRIOPOULOS, 2014, p. 72) é uma representação alegórica da História. O referido retrato pode ser interpretado como um objeto mediador entre o passado e o presente cuja importância ultrapassa a condição de simples enfeite, pois o mesmo é retirado de sua ‘condição prosaica’ (GAMA KHALIL, 2015, p. 173-187). Em outro ensaio, Marisa Gama Khalil explica:

As narrativas literárias operam uma reinvenção no tocante à funcionalidade dos objetos, fazendo-nos repensar o seu lugar no nosso cotidiano, onde eles são considerados especialmente a partir de sua função ou de seu estatuto decorativo. Vivemos rodeados por objetos e muitas vezes não nos damos conta de que eles, situados externamente a nós, constituem a nossa subjetividade. Os objetos que temos em nossas casas falam muito daquilo que somos e da nossa compreensão de mundo (2017, p. 44).

Como referido acima, os objetos podem adquirir funcionalidade divergente do comum e a tessitura gótica é uma vertente sensível e receptiva a esse desdobramento de importância e de sentidos desses objetos, como é o caso do retrato de Alfonso. Tanto essa recepção é medular que voltamos ao nome de Walpole para abordar outra obra de sua autoria: *Horace Walpole’s Description of the Villa of Mr. Horace Walpole at Strawberry Hill* (1774). Essa descrição é um inventário que registra detalhadamente todos os itens presentes – mobiliário, cerâmicas, miniaturas, pinturas, vitrais, desenhos, carpetes, armaduras, entre muitos outros –, em sua casa denominada por *Strawberry Hill*, ou *Villa*. No entanto, esse inventário, dividido de acordo com os cômodos da *Villa*, é um memorial que nos permite ponderar três questões vitais para o Gótico.

A primeira refere-se à conexão do presente de Walpole com o passado, pois o mesmo, em uma de suas cartas, comenta viver entre os séculos XIII e XVIII. O crítico B. L. Pearce ilustra essa vivência entre “tempos” quando esclarece que Walpole não é somente um “intérprete e guardião do passado, mas um intérprete sutil, irônico de seu próprio tempo” (2011, p. 5). Portanto, aqui, temos a reinvenção da História, a *gothic revival* que Walpole usa de maneira irônica para ridicularizar tanto os excessos do passado como os do presente.

O segundo ponto a ser destacado é que Strawberry Hill se arquiteta como uma maquete minuciosa, um simulacro de um castelo medieval, só que reinventada por Walpole



para reforçar sua interpretação do contexto feudal. A citação abaixo exemplifica a concepção minuciosa da galeria, uma das salas mais surpreendentes de *Strawberry Hill*:

(...) Para onde quer que o visitante olhasse, a sala estava resplandecente com luz, e seus olhos subiam até cinquenta e sete pés de glorioso teto abobadado de ouro e esbranquiçado formado por leques góticos feitos de papel mâché. As paredes eram decoradas com damasco carmesim; uma parede continha canhoneiras forradas com espelho, enquanto uma parede de janelas tinha sido construída voltada para as paredes espelhadas. Os espelhos eram cobertos por uma intrincada camada de ouro como a usada na treliça do Jardim abaixo, e eram encimados por dosséis dourados. Tudo isso veio depois da escuridão da passagem. A intenção era surpreender. (...) Como os espelhos da Long Gallery em Strawberry Hill são angulados dentro das três canhoneiras recuadas, ao caminhar pela Galeria um número infinito de imagens dos retratos e do jardim são refletidos, tornando a sala uma gigantesca exibição de imagens em movimento (...) Thomas Gray escreveu descrevendo o prazer de Walpole com sua realização em uma carta a Wharton em agosto de 1763: '... Minha sonca foi perturbada outro dia por uma visita inesperada do Sr. Walpole, que jantou comigo; parecia muito feliz pelo tempo que ficou, e disse que gostaria de morar aqui: mas correu para casa à noite para sua nova galeria, que é toda gótica e dourada, e carmesim e espelho' ... (CHALCRAFT; VISCARDI, 2007, p. 81-83).

No entanto, o mais importante é que, a partir dessa maquete, Walpole vislumbra a narrativa de *O Castelo de Otranto*, como podemos inferir a partir de primeiro prefácio quando o autor afirma: "(a) ação se desenrola, sem dúvida alguma, em algum castelo existente. O autor frequentemente parece, sem intenção premeditada, descrever algumas de suas divisões internas" (WALPOLE, 1994, p. 16-17). Ao descrever com riqueza de detalhes a galeria por meio do trabalho lúdico entre luz e sombra, espelhos, tecidos, pinturas, vitrais, criou-se um efeito simulado de modo a parecer que os quadros seriam moventes, tal como acontece com o quadro de Alfonso, o Bom, no romance paradigmático de 1764. Ao se referir à aproximação latente entre *Strawberry Hill* e *Otranto* e aos sublimes efeitos e incidentes na narrativa de *Otranto*, Nick Groom sagazmente aciona o termo '*Strawberryisms*':

(...) Mas mesmo que incidentes como fuga precipitada por passagens escuras como breu, velas se apagando e a inesperada salvação de portas secretas tenham se tornado uma fórmula, em *Otranto* eles deveriam ser lidos como novidades surpreendentes. Eles também são as consequências inevitáveis do que poderia ser chamado de "fator Strawberry" no romance. Walpole chamou Strawberry seu 'Otranto' e concluiu seu Prefácio à sua



Description of Strawberry destacando que sua casa era 'a cena que inspirou o autor do *Castelo de Otranto*'. O romance em si está repleto de *Strawberryisms*, dos claustros e passagens sombrias para as projeções metonímicas da estátua funerária e a semelhança sugerida de Teodoro com o retrato de Afonso: personagem, destino e vida, no romance, são forjadas a partir da arte, coleção e antiquarianismo. Descobertas arqueológicas enigmáticas como o sabre maciço são relatadas e quadros - quadros reais, que Walpole tinha pendurado em Strawberry - ganham vida. A estátua de Afonso, memorial e obra de arte, é como um refrão que percorre o livro, desmembrado como fragmentos de antiquário, mas uma autêntica relíquia através da qual os mortos podem agir e dizer algo (2014, p. Xxxvi, grifo nosso).

No caso do retrato de Afonso, o Bom, cria-se um efeito de sentido vultuoso, pois sua função é a de restaurar a "sucessão genealógica legítima" (ANDRIOPOULOS, 2014, p. 73), uma vez que Theodore assemelha-se com Afonso, o fundador de *Otranto*. A partir dessa semelhança, o mistério é resolvido e Theodore torna-se o legítimo herdeiro de *Otranto*, tanto da linhagem quanto da propriedade. Nas palavras do próprio Andriopoulos:

O interesse narrativo desse gênero literário [o Gótico] centrava-se na restauração da sucessão genealógica legítima, muitas vezes confrontando um protagonista com uma galeria de retratos de ancestrais. Em *O castelo de Otranto*, de Horace Walpole, o restabelecimento da sucessão genealógica legítima encerra a narrativa. Desde o começo, a semelhança entre o protagonista, Teodoro, e um retrato do fundador de Otranto, na galeria, apavora e perturba os habitantes atuais do castelo. O romance termina quando a forma ampliada do fantasma do fundador finalmente se torna visível como um todo e identifica Teodoro como seu descendente legítimo (ANDRIOPOULOS, 2014, p. 73).

Mesmo que na aurora da modernidade industrial, essa galeria de quadros – retratando os antepassados, um dos motivos principais do gótico literário –, alegoriza uma tradição que está em vias de ser suplantada, sua insistência em permanecer no presente só reforça alguns traços inerentes ao goticismo e seus objetos: a contradição a artificialidade, o excesso e os desdobramentos sobrenaturais. O cetro, a coroa, o manto, o trono são mostrados como alegorias da História. O príncipe barroco estudado por Walter Benjamin, acometido de loucura e tomado pela crueldade, sinaliza a experiência humana em um mundo que já perdeu o sentido, como é o caso do contexto de *O castelo de Otranto* por meio de Manfred, arquétipo da vilania e da crueldade gótica.



Finalmente, a terceira questão é a tratativa minuciosa da espacialidade interna e externa do castelo que nos permite ponderar que Walpole tem o saber relativo às funções e sentidos da categoria espaço e de todo seu mobiliário e objetos para a ficção gótica⁴. O fato de o próprio Walpole ser um colecionador corrobora para o entendimento que de *Strawberry Hill* a *Otranto* há uma percepção de que seus elementos constitutivos em ambos não foram “espalhados” aleatoriamente. Ao contrário, verifica-se uma articulação detalhada, como afirma o pesquisador Nick Groom:

Assim como Strawberry Hill era tanto uma construção textual minuciosamente relatada na *Descrição* de Walpole quanto era uma residência física e atração turística, então Otranto é criticamente consciente de seu próprio ser literário e linguístico, e através de sua escrita Walpole contempla como o significado é acumulado e agrupado (2014, p. Xxxvi-xxxvii).

Consideradas essas premissas, ponderamos que para obter essa sistematização – *amassed and collated, acumulado e agrupado* –, e multiplicidade de efeitos, o Gótico projeta uma cenografia cujo construto é tridimensional, típico das linguagens teatral e cinematográfica. Ou seja, o espaço é tripartido, articulando-se em torno da cenografia, da iluminação e da sonoplastia de modo a indicar um relevo, uma projeção de palco que parece saltar à narrativa, como acabamos de relatar sobre a Galeria. Em conjunto, essa espacialidade provoca um efeito de sentido teatralizado, artificial, falso (*counterfeit*) como é flagrante ao longo de *Otranto*. Aliás, *O castelo de Otranto* já nasce sob o signo fatal do “falso” uma vez que em sua primeira edição, já prima, sob vários aspectos, pelo caráter da falsificação (Hogle, 1994; Botting, 2012). Através da estratégia de um primeiro prefácio, temos a informação (falsa) de que a referida narrativa é um manuscrito anônimo:

A obra a seguir foi encontrada na biblioteca de uma antiga família católica no norte da Inglaterra. Foi impressa em Nápoles, em letras góticas, no ano de 1529. Não se pode saber a data em que foi redigida. Os principais incidentes são fidedignos aos tempos; mas a linguagem e a atitude não têm

⁴ A partir desse entendimento, Luciana Colucci, em uma série de artigos sobre o espaço gótico, discute a importância de se pensar esse tema a partir de um estudo minucioso, e não apenas tangencial, da espacialidade literária goticista, inclusive a partir da teoria e da crítica topoanalítica, conforme promulgadas por Gaston Bachelard (*A poética do espaço*, 1957) e por Oziris Borges Filho (*Espaço & Literatura: introdução à topoanálise*, 2007). Com essas reflexões, o espaço gótico intensifica sua importância, metamorfoses e efeitos de sentido na literatura gótica como já discutem Horace Walpole em suas reflexões sobre a maquinaria gótica (*O castelo de Otranto*, 1764) e Edgar Allan Poe (*A filosofia do mobiliário*, 1840).



nada que indique barbarismo. O estilo é do mais puro italiano. Se o texto foi escrito de fato numa época próxima ao período em que supostamente aconteceram os fatos, deve ter sido entre 1095, os tempos da primeira cruzada, e 1243, a data da última, ou não muito depois disso (WALPOLE, 1994, p. 13).

A falsificação projetada no recurso do manuscrito encontrado e traduzido reforça, mais ainda, sua apropriação estilizada da História. Essa apropriação histórica amalgama-se à cenografia, aos objetos, às funcionalidades e aos sentidos uma vez que o espaço é uma das categorias sistematizadas pela maquinaria gótica. Temos, então, novamente, uma relação de interdependência que lança os objetos à condição simbólica e alegórica máxima, como expõe Walter Benjamin em sua *Origem do drama barroco alemão* quando apresenta o seu conceito de alegoria pelo qual na modernidade a representação não tem mais uma correspondência exata de sentido prontamente reconhecível e identificável. Ainda em *Origem do drama barroco*, Benjamin aponta para outra consideração que nos interessa muito: a conversão da História em teatro no drama barroco do século XVII. Neste teatro, os objetos, como já dito acima, adquirem uma carga simbólica representacional máxima, fato esse instaurador de múltiplos e profundos efeitos de sentido para o campo dos objetos.

É Jean Baudrillard que, ao falar sobre o cinema no século XX e a fantasmagoria dos objetos cênicos, parece falar também sobre o contexto gótico (bem como também sobre o Barroco alemão apresentado por Walter Benjamin):

No "real" como no cinema, houve história mas já não há. A história que nos é "entregue" hoje em dia (justamente porque nos foi tomada) não tem mais relação com um "real histórico" que a neofiguração em pintura com a figuração clássica do real. A neofiguração é uma invocação da semelhança, mas ao mesmo tempo a prova flagrante do desaparecimento dos objetos na sua própria representação: hiper-real. Os objetos têm aí, de alguma maneira, o brilho de uma hipersemelhança (como a história no cinema atual) que faz com que no fundo não se assemelham a nada senão à figura vazia da semelhança, à forma vazia da representação. É uma questão de vida ou de morte: esses objetos já não são vivos nem mortais. É por isso que são tão exatos, tão minuciosos, tão condensados, no estado em que os teria captado uma perda brutal do real (BAUDRILLARD, 1991, p. 62).

Tal experiência de fantasmagoria dos objetos e dos signos, de ausência de sentido do mundo moderno, tem sido catalizada pelo Gótico walpoliano, que, assombrado pelo peso



do “fardo da história”, expressa este trauma da perda de sentido do ser humano entregue à sua própria sorte em um mundo que se afigura como uma inexorável masmorra gótica.

O Gótico literário surge em um momento de culminância da era moderna, o Iluminismo do século XVIII, com seu culto supremo à razão. É sabido que a passagem da era medieval para a era moderna acarreta o trauma da condição do ser humano lançado à sua própria sorte, em um mundo não mais bem arquitetado e explicado. Octavio Paz (1990) assinala o contraste entre o universo estruturado e fechado de *A Divina Comédia* de Dante Alighieri, obra surgida no século XIV, e o mundo sem norte e sem sentido de *Hamlet*, de William Shakespeare, considerada a obra seminal da condição dramática do homem desamparado em um mundo que se lhe apresenta como labirinto – o mundo da modernidade. Anatol Rosenfeld (1976), sobre a tragédia do príncipe da Dinamarca, enfatiza a perda de sentido ensejada pelo relativismo antropocentrismo, onde também os nomes se converteram em signos sem relação intrínseca de sentido com os referentes, já que, na virada da Idade Moderna, com o ocaso do teocentrismo medieval, se deu o advento do nominalismo, segundo o qual “somente às coisas individuais, temporais, deve ser atribuída plena realidade” (ROSENFELD, 1976, p. 126) pois, na modernidade, “os conceitos gerais que delas formamos pelo processo de abstração são apenas nomes” (ROSENFELD, 1976, p. 126).

O mundo da modernidade, assim, é pois um mundo assombrado pela fantasmagoria dos simulacros e o romance gótico consolidado por Horace Walpole, com a ostentação explícita de sua teatralização, com o seu caráter de apropriação falsificada da História, para nós parece configurar, junto com o Barroco, a agudização desta consciência trágica do contexto moderno. De fato, não nos parece nada fortuito o tributo que o autor de *Otranto* rende a William Shakespeare em um de seus prefácios.

Para exemplificarmos a importância dos objetos e suas variações, deslocamo-nos da Inglaterra para o Brasil para abordarmos o poema intitulado *Medieval*, do escritor recifense Teotônio Freire (1865-1917) publicado em 1896, onde, da nona até a décima quinta estrofe, é explorado o espaço gótico em que tem destaque o tropo da galeria de quadros dos antepassados (FREIRE, 1896, p. 127-132):



MEDIEVAL

A Faria Neves Sobrinho

Feudal castelo. Torres altas sobre
Muros talhados no granito informe;
As barbacãs tombadas a hera encobre,
Nas atalaias a coruja dorme.

À frente e ao lado, – ogivas e seteiras;
Fosso profundo em torno, e a levadiça
Ponte suspensa; ao fundo, o parque, – jeiras
De terra inculta onde urze e tojo viça.

A mole enorme erguida sobre a aresta
De íngreme rocha, à beira dum abismo,
Traz à memória a tétrica e funesta
Epopéia do torvo feudalismo.

Dentro, salões: o deslizar dos passos
De altivas damas inda rumoreja;
Altas poltronas, cômodos regaços
Para sonhar o amor que se deseja.

Câmaras nobres, leitos sobre estrados,
Dentre refolhos de dóceis cetíneos;
Pelos consolos no ébano talhados
Jarras de Sèvres, taças de ouro e escrínios.

Na sala de armas, férreas armaduras,
Elmos, escudos, guantes, corsoletes:
Passam, repassam, másculas figuras
Viseira erguendo de êneos capacetes.

Sobre a panóplia se destacam armas,
Achas, espadas de aço toledano,
Lembrando a guerra e os gritos dos alarmas,
Com seu cortejo de fereza de dano.

Punhais de cabo cinzelado no ouro,
Largas adagas, lanças, alabardas,
Com que ganhavam da vitória o louro,
Levando ao prélio as hostes nas vanguardas.

Abre-se além a imensa galeria
Onde os retratos dos antepassados



Se destacando da muralha fria,
Olham, soberbos, feros, altanados.

Eis o primeiro: é um bárbaro do norte;
Veste de peles, corpo musculoso,
Olhar audaz de quem não teme a morte,
Pois tem na morte o seu supremo gozo.

Eis o segundo: um sanguinário leuda;
Das armas vive e a terra a que conquista
Homens e bens, ao seu solar enfeuda,
Sem que da gleba o servo lhe resista.

Vede o terceiro: cobre-se de ferro,
Tem punho em cruz a espada de aço fino;
À Terra Santa foi, tirando do erro
Almas, vencendo o forte Saladino.

O quarto indica um bispo e a sua bispa.
(Naquele tempo o próprio Deus unia
Os sacerdotes, pois o olhar que chispa
Amor, do Céu recebe a luz que o guia.)

O quinto e o sexto: um frade e uma amazona;
De um lado Cristo, do outro o gozo e o riso.
O frade reza, a fé não o abandona,
Faz a mulher da terra o paraíso.

Outro, mais outro, em roupas de brocado
Desse a figura se modela guapa;
Calções de seda; escuro e desabado
Chapéu; nos ombros lhe flutua a capa.

Esse é de casta e lirial donzela,
Que tem aos pés um menestrel que implora
Um beijo só, e canta a estrofe bela
Que o Tasso disse à amada Eleonora.

Vê-se no olhar de todas as figuras
Tédio do mundo, o mundo dos modernos:
Nas abóbadas úmidas, escuras,
Uivam imprecações de ódios eternos.

E os olhos delas dizem-nos sombrias
Cousas de outrora, mágoas e queixumes,



Quando por sob a campa, mortas, frias,
Amavam inda, em febres e ciúmes.

Quando as espadas rútilas brilhavam
Para, nas justas, sustentar a dama,
E os bandolins, à noite, dedilhavam
Sob os balcões, em que o jasmim se enrama.

E morria-se então de amor, cantando
A fonte perenal de toda vida,
Sabia-se viver rindo e gozando,
Ah! sabia-se rir em meio à lida.

Hoje, que riso de desesperança
Nos franze o lábio, que veneno corre
Por nosso peito, que se esforça e cansa
E nada o satisfaz e sofre e morre?...

Homens de ferro, castelãs e pajens,
Gentis fidalgas, nobres cavaleiros,
Vós, que da guerra andáveis nas voragens,
Vós, que na paz amáveis os primeiros...

Avôs de meus avôs, que sustentáveis
De espada em punho, o nome, a estirpe, a honra;
Que o pavilhão ondeante desfraldáveis
Para lavar em sangue a vil desonra...

Nestas distantes eras, vossos filhos
Degenerados, bárbaros vos chamam;
Mas, nem da glória seguem vossos trilhos,
Nem, como vós amastes, eles amam.

Rói a polilha as telas. Rui a massa
Do castelo feudal, aos poucos. Nunca
Se esquecerá, porém, a forte raça
Que a Europa teve presa à garra adunca.

Não, pois mais alto do que as torres altas,
Não, pois mais longe que as ligeiras bestas,
Muito mais bravos que as ferozes maltas
Que Átila trouxe, tórpidas, funestas;

Ficaram cantos varonis, os Edas,
Restaram odes, cânticos de guerra,



Quando, à conquista, nas batalhas tredas,
lam de povo a povo, terra a terra.

Ficaram hinos rábidos, – os Sagas,
Feixe de sóis que sobre a terra incide...
Olham com a mão no punho das adagas
O rei Artur, D. Juan Tenório e El-Cid!

Todos, – a rija e máscula coorte
Que encheu de luz escuridões medievas,
Dizem-nos fracos ante a guerra e a morte,
E que a ciência nos cercou de trevas!

Bárbaros! mas na luta indefinida,
O Amor perfez a sua trajetória.
Amái! no amor reside toda a vida:
– Força, Valor, Inteligência e Glória!

Teotônio Freire foi um poeta que escreveu uma obra marcada por profundos influxos goticistas (BARROS, 2017), como atestam os versos acima. É flagrante no poema a nostalgia por certa tradição desaparecida, como o próprio título prontamente antecipa, no contexto moderno do final do século XIX (que, no caso do Brasil, já era republicano). A História comparece aqui, com o seu peso que assombra o presente, a partir do cenário e, principalmente, dos objetos – além dos quadros dos antepassados, “altas poltronas”, “jarras de Sèvres”, “taças de ouro”, “escrínios”, “elmos”, “escudos”, “panóplias”, “espadas”, “punhais de cabo cinzelado no ouro”, os quais atestam uma evocação do passado através de fragmentos, verdadeiros “signos em rotação” (PAZ, 1990) a girar em seu rodopio fúnebre e finissecular. À primeira vista “Medieval” se afigura como um poema marcado pelo formalismo parnasiano no seu descritivismo, nos seus metros decassílabos heroicos e na vetustez de seus vocábulos raros. No entanto, nesta captura da História por clichês e por signos opacos por seu preciosismo percebemos a mesma teatralização, a mesma estética do falsificado que permeia *O castelo de Otranto*, e, nesse diapasão, o mesmo caráter alegórico do mundo moderno assombrado pela fantasmagoria dos simulacros.

Tanto no Barroco como no Gótico, a História comparece como cenário teatral, reforçando o pensamento de que alegorias da tradição se manifestam através dos cenários, dos adereços e dos objetos. A galeria dos quadros dos antepassados sublinha tal fantasmagoria evocada por tal cenografia e *décor*.



Para que se compreenda a “diferença entre a representação simbólica e a alegórica” – na qual o símbolo possui uma relação intrínseca de sentido com o referente e a alegoria não – Walter Benjamin recorre ao pensamento de Friedrich Creuzer, citando-o:

Esta última [a alegoria] significa apenas um conceito geral ou uma ideia, que dela permanece distinta; a primeira [o símbolo] é a ideia em sua forma sensível, corpórea. No caso da alegoria, há um processo de substituição ... No caso do símbolo, o conceito baixa no mundo físico, e pode ser visto, na imagem, em si mesmo, e de forma imediata" (apud BENJAMIN, 1984, p. 186-187).

Na modernidade, mundo esvaziado de sentido, reinam as alegorias. Para Walter Benjamin, com efeito, “o deus do teatro novo é o artifício” (1984, p. 105). E, no palco da modernidade, como se pode ver no drama barroco, “o soberano representa a história. Ele segura em suas mãos o acontecimento histórico, como se fosse um cetro” (BENJAMIN, 1984, p. 88). Assim, no drama barroco “a história migra para a cena teatral” (BENJAMIN, 1984, p. 115), pois, de fato, “a concepção da história do século XVII foi definida como panorâmica”, já que “nesse mesmo período pitoresco, a concepção da história é determinada pela justaposição de todos os objetos memoráveis”, efetivando “a secularização da história na cena do teatro”, atesta Benjamin, citando Herbert Cysarz sobre o Barroco alemão (1984, p. 115). Deste modo, em suas palavras, “a imagem do palco, ou mais exatamente, da corte, se transforma na chave para a compreensão da história” (BENJAMIN, 1984, p. 115) e “o drama vê na corte o *décor* eterno e natural do processo histórico” (BENJAMIN, 1984, p. 115).

Assim, no espaço e nos objetos, Benjamin proclama esta visão moderna da História como fantasmagoria, que já se mostra de forma ostensiva no Barroco alemão. “Os Príncipes, nascidos para a púrpura, ficam enfermos quando estão sem cetro”, cita Benjamin, que em seguida afirma: “esse verso de Lohenstein justifica a comparação entre o governante do teatro barroco e um rei de baralho” (BENJAMIN, 1984, p. 148), atestando o esvaziamento de sentido da experiência moderna. A fatalidade, portanto, não é distribuída apenas entre os personagens, ela está igualmente presente nas coisas: “A tragédia de destino não se caracteriza apenas pela transmissão hereditária a várias gerações de uma maldição ou de uma culpa, mas também pela vinculação a um objeto fatal, que faz parte do cenário”, diz Benjamin citando Jacob Minor, para, em seguida, acrescentar:



E o acaso, no sentido da fragmentação do acontecimento em elementos discretos e reificados, corresponde inteiramente ao sentido do adereço. Assim, o adereço cênico é o critério do verdadeiro drama romântico de destino, em contraste com a tragédia antiga, que renuncia profundamente a qualquer ordem do destino (BENJAMIN, 1984, p. 156).

Desta forma, em um mundo esvaziado de sentido, reina a espectralidade:

Não é possível abstrair o adereço cênico da forma evoluída do drama do destino. Mas existem nele, além disso, os sonhos, as aparições espectrais, os terrores do fim, e todos esses elementos pertencem obrigatoriamente à sua forma fundamental, a do drama barroco (BENJAMIN, 1984, p. 157).

Para Platão, a arte era cópia do que já era cópia: imagem esvaziada de sentido, puro simulacro. Em grego, a palavra para simulacro é *phántasma*. Os objetos apresentados no Gótico – quadros dos antepassados, móveis antigos, cetros, coroas, tronos, espadas e punhais – se relacionam a dois dos principais elementos desse modo narrativo: o *locus horribilis* e o passado que assombra o presente, conforme a leitura de *O castelo de Otranto* e do poema *Medieval* faz realçar; o castelo é em si mesmo a própria História. O Gótico surgiu e tem permanecido uma estética, um gênero, um modo, definitivamente “assombrado pelo peso da História” (PUNTER, 2012, p. 3).

“O mundo moderno é um amplo e avassalador castelo de Otranto, de onde não conseguimos achar a saída” (BARROS, 2020, p. 283). Com efeito, segundo Benjamin, na modernidade “algo novo surgiu: um mundo vazio” (1984, p. 162). E, sobre este “mundo vazio”, são oportunas as palavras de Jean Baudrillard, que, ao discorrer sobre o cinema no século XX, fala de um contexto que abarca a modernidade como um todo:

É neste vazio que refluem os fantasmas de uma história passada, a panóplia dos acontecimentos, das ideologias, das modas retrô - não tanto por que as pessoas acreditem ou depositem aí qualquer esperança, mas simplesmente para ressuscitar o tempo em que pelo menos havia história... tudo serve para escapar a este vazio... (BAUDRILLARD, 1991, p. 60).

Talvez seja esse, portanto, um dos motivos pelos quais o Gótico engendrado por Horace Walpole tenha se mostrado tão duradouro e tão presente até os dias de hoje – ainda tributários da visão desencantada do mundo inaugurada pela modernidade iluminista – como atestam as incontáveis produções literárias, artísticas, cinematográficas e televisivas



marcadas por cenários e ornamentos, com todas suas variações, oriundos da maquinaria gótica walpoliana.

REFERÊNCIAS

ALEXANDER, Neal, COOPER, David. (orgs.). *Poetry & Geography: Space, & Place in Post-War Poetry*. Liverpool: Liverpool, 2013.

ANDRIOPOULOS, Stefan. *Aparições espectrais: o idealismo alemão, o romance gótico e a mídia óptica*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

BACHELARD, G. *A poética do espaço*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BAKHTIN, M. *Questões de estética e de literatura: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Unesp, 1998.

BARROS, Fernando Monteiro de. Fantasmagorias do Gótico na contemporaneidade. *Revista UNIABEU*. V. 13, Número 33, jan.-jun. 2020, p. 273-284.

BARROS, Fernando Monteiro de. 'Sombras góticas no *fin-de-siècle* tropical: a poesia decadentista de Teotônio Freire'. In: COLUCCI, Luciana; FRANÇA, Júlio (orgs.). *As nuances do Gótico: do Setecentos à atualidade*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Tradução de Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BOTTING, Fred. 'In Gothic Darkly: Heterotopia, History, Culture'. In: PUNTER, David (editor). *A new companion to the Gothic*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2012.

CHALCRAFT, Anna; VISCARDI, Judith. *Strawberry Hill: Horace Walpole's Gothic Castle*. London: Frances Lincoln, 2007.

COLUCCI, Luciana. 'From the Philosophy of Furniture to Topoanalysis: For a Poetics of Space in Gothic Literature'. In: *As Nuances do Gótico: do setecentos à atualidade*. FRANÇA, J.; COLUCCI, L. (orgs). Rio de Janeiro: Bonecker, 2017.

EDWARDS, J. D. 'Mapping Tropical Gothic in the Americas'. In: *Tropical Gothic in Literature and Culture: The Americas*. Eds. EDWARDS, J. D.; VASCONCELOS, S. G. London: Routledge, 2016.

FREIRE, Theotônio. *Stelos*. Recife: Typographia Boulitreau, 1896.

GAMA-KHALIL, Marisa, *Objetos insólitos e assombrados: da concretude prosaica à maldição*. In: *Escrita do medo: horror e sobrenatural na literatura*. Org. SILVA, Michel; BOTTON, Flávio e VERDASCA, Fernanda. São Paulo: Todas as Musas, 2017.



GAMA-KHALIL, Marisa. 'J. J. Veiga e seus turbulentos objetos: espaços de inquietação e de medo'. In: *Vertentes do fantástico no Brasil, tendência da ficção e da crítica*: Eds. GARCÍA, Flávio; OLIVEIRA, Marcello Pinto de; MICHELLI, Regina. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2015.

GROOM, Nick. 'Introduction'. In: GROOM, Nick (editor). *The Castle of Otranto*. Oxford: Oxford, 2014.

HOGLE, Jerrold E. 'The ghost of the counterfeit in the genesis of Gothic'. In: SMITH, Allan Lloyd and SAGE, Victor (editors). *Gothick Origins and Innovations*. Amsterdam: Rodopi, 1994.

LOTHE, Jakob. 'Space, Time, Narrative: From Thomas Hardy to Franz Kafka and J. M. Coetzee'. In: Lange, Attie de; Fincham, Gail; Hawthorn, Jeremy; Lothe, Jakob. *Literary Landscapes: From Modernism to Postcolonialism*. United Kingdom: Palgrave Macmillan, 2008.

PAGLIA, Camille. *Personas sexuais: arte e decadência de Nefertite a Emily Dickinson*. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1990.

PEARCE, B. L. 'Horace Walpole: the Creation of a Persona' In: *BOROUGH OF TWICKENHAM LOCAL HISTORY SOCIETY. Paper Number 74*. Twickenham: Twickenham Local History Society, 2011.

PUNTER, David. 'Introduction: The Ghost of a History'. In: ____ (editor). *A new companion to the Gothic*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2012.

PUNTER, D.; BYRON, G. *The Gothic*. Oxford: Blackwell Publishing, 2004.

ROSENFELD, Anatol. Shakespeare e o pensamento renascentista. In: _____. *Texto/contexto*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

TADIÉ, J.-Y. *Le récit poétique*. Paris: PUF, 1978.

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

WALPOLE, H. *O castelo de Otranto*. Tradução de Alberto Alexandre Martins. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

WALPOLE, H. *The Castle of Otranto*. Oxford: Oxford, 2014.

WALPOLE, H. *A Description of the Villa of Mr. Horace Walpole at Strawberry Hill near Twickenham, Middlesex*. With an Inventory of the Furniture, Pictures, Curiosities, Etc. London: Pallas Athene, 2015.

WALPOLE, Horace. *The Works of Horatio Walpole, Earl of Orford*. London: G. G. and J. Robinson and J. Edwards, 1798.



Recebido: 05/08/2022

Aprovado: 10/09/2022

